

## CAPÍTOL 5

### UNA NOVA TIPOLOGIA

#### 5.1 Àmbit, base de tipologització i tipus

La tipologia que presento en aquest capítol agafa el relleu de la tipologia de Levinson. Això vol dir que, d'aquesta, n'assumeix la validesa general, però també (i d'aquí que la qualifiqui de "nova") que en modifica aspectes importants. El punt de partida i l'àmbit d'aplicació de la meua proposta són exclusivament literaris: els constitueixen *la poesia lírica catalana contemporània*. Dins aquesta, els marges en què m'he mogut són amplis i variats: l'objectiu de construir una tipologia pensada exclusivament des de i per als productes poètics requeria la lectura extensiva d'un bon nombre de poemes de poetes diferents i que participessin d'orientacions estètiques divergents, o que tinguessin poc en comú. En conjunt, els poetes més representats en la Il·lustració de la tipologia que constitueix el §5.2 són Joan Brossa (amb 11 poemes) i Josep Carner (amb 8 poemes), i els segueixen Narcís Comadira (5), Miquel Martí i Pol (5), Pere Quart (4), Joan Margarit (4), Gabriel Ferrater (2), Vicent Andrés Estellés (2), Francesc Parcerisas (2), Maria Mercè Marçal (1), Josep Albertí (1), Enric Casassas (1), Salvador Oliva (1) i Jaume VallcorbaPlana (1). En total, conformen un espectre de catorze poetes i quaranta-vuit poemes.

L'amplitud de mires, aliada al sentit comú i a la intuïció, li permet a Levinson d'anar més enllà de les formes i de construir una tipologia funcional i amb un poder explicatiu elevat. Però justament aquesta mirada tan global i comprensiva (recordem que la seva tipologia té un àmbit d'aplicació molt vast, en què la literatura és només una entre tantes altres arts) problematitza l'adequació de la

seva proposta al nostre àmbit, i d'aquí que, en cas que en vulguem aprofitar les virtuts, calgui reformular-la. Aquesta reformulació, que òbviament ha de mirar també de no caure en els defectes que he detectat en la tipologia de l'autor en el §4.2.2.7, la motiva doncs l'examen del corpus poètic en el qual he fixat la meva atenció. Aquest examen, així mateix, ha evidenciat que els diferents tipus de títol que es poden postular presenten ocurrencies que, aparentment, tenen poc en comú, i que ha calgut, per tant, justificar i argumentar amb un cert deteniment; d'aquí que la Il.lustració que constitueix el §5.2, i que és l'encarregada de desplegar cada un dels tipus de la tipologia en diferents possibilitats de concreció, sigui una il.lustració comentada, és a dir, una demostració explicativa, que arrela els poemes seleccionats en el seu tipus de pertinença.<sup>184</sup>

La base de tipologització de la meva tipologia és inspirada en la de Levinson: és *l'efecte del títol en el text*. De la formulació de Levinson (*l'efecte del títol en el contingut nuclear de l'obra*) n'elimino l'especificació *contingut nuclear* (que orienta la base, de manera massa restrictiva, exclusivament cap al contingut, i encara el nuclear) i en canvi *obra* per *text* (d'abast més restringit: no és aplicable, com *obra*, a productes no verbals, en què també es fixa Levinson). D'aquesta base se'n desprenen una primera categorització en títols *neutrals* i títols *no neutrals*, i una segona categorització, a l'interior dels títols no neutrals, en títols *focalitzadors*, *temàtics*, *contrastius*, *contextualitzadors* i *mistificadors*:

neutrals	no neutrals				
	focalitzadors	temàtics	contrastius	contextualit.	mistificadors

<sup>184</sup> Com ja avançava a la Introducció, cal dir, en aquest sentit, que la possibilitat mateixa de reproduir *in situ* les obres objecte de categorització simplifica i facilita molt les coses. No és el mateix tipologitzar títols de novel·la que títols de poemes breus: en el primer cas hom es veu quasi obligat, si es vol fer entendre, a no sortir dels límits sabuts que perfilen les obres clàssiques i canòniques de la "literatura universal" (obres que, d'alguna manera, formen part del patrimoni de lectures del lector comú: *Madame Bovary*, *David Copperfield*, *La cantant calba*, *Ulysses*...), mentre que en el segon cas hom es veu alliberat d'aquesta condició i pot ampliar considerablement el seu marge de maniobra.

L'efecte del títol en el text que defineix la base de tipologització de la tipologia és un efecte que podríem qualificar de *global* i *terminal*, i en aquest sentit contrasta amb els efectes *parcials* i *provisionals* que tenen lloc durant el complex procés de la primera lectura de l'obra, i de què he parlat en el §2.1.5. Recordem que en aquest apartat descrivia la circulació de sentit que té lloc entre el títol i el text i entre el text i el títol en termes de generació d'expectatives suscitées i subsegüentment modificades i frustrades al llarg de la lectura. A la llum d'aquesta idea, doncs, podem dir que la determinació de l'efecte del títol en el text, i de la qual es desprendran els diferents tipus de títol, reclama la capacitat d'observar el text separatament i independentment del títol, a *distància*, i, per tant, d'analitzar-lo i valorar-lo posant al màxim en suspens aquells primers efectes, ineludibles, que el títol hi haurà anat deixant en la primera lectura. Només sota aquesta condició és possible d'arribar a posseir una imatge integral del text i, doncs, de decidir després l'efecte que hi té el títol. Així, del fet que un títol expressi el tema del text no se'n segueix pas necessàriament que sigui *temàtic* (que és el tercer tipus de la tipologia): si aquest títol reprèn un enunciat del text (i aquest mateix, per tant, expressa el tema), no tindrà en aquest cap efecte i serà, doncs, *neutral*, que és el primer tipus de la tipologia (ho mostro en el §5.2.1 amb el comentari del poema EM DECLARO VENÇUT). També tenim el cas que un títol reprèn un enunciat del text que no expressa el tema i que no és *focalitzador* sinó *contrastiu* pel fet que aquest enunciat expressa una idea contrària a la idea que expressa el text (NO ESTEM MAI SOLS; cf. el §5.2.2.3). I el cas que un títol no reprèn cap enunciat del text i en canvi és *focalitzador* (XIFRA; cf. el §5.2.2.1). En definitiva, la determinació de l'efecte del títol en el text requereix del lector el desplegament de la seva capacitat interpretativa, és a dir, d'explorar el valor i la funció de les formes en el seu context particular.

La subsumció dels títols altres que els *neutrals* en el tipus *no neutrals* necessita justificació. Aquesta distribució, en efecte,

(1) s'ajusta a l'àmbit en què em moc (molt més restringit que el de Levinson), atès que, en aquest àmbit, el tipus *neutrals* és molt productiu, i en

aquest sentit aquesta distribució és molt més equilibrada, operativa i realista que altres que, des d'un punt de vista teòric, són tant o més defensables, com ara la que es desprèn dels treballs d'Eco en *temàtics* i *no temàtics* (cf. la taula de la p. 67), i

(2) fa justícia a l'evidència que els títols *focalitzadors*, *temàtics*, *contrastius*, *contextualitzadors* i *mistificadors* comparteixen una mateixa característica, la qual, òbviament, és la negació de la característica que posseeixen els títols *neutrals*. Encara que amb el risc de resultar esquemàtics, podríem dir que, en conjunt, els títols no neutrals abonen molt més que no pas els títols neutrals el parer dels autors que, amb la finalitat de proporcionar "autoritat" a la falsedat de la hipòtesi sinonímica (segons la qual el títol i el text signifiquen el mateix), convocàvem al §2.1.3: subratllant la naturalesa *no neutral* dels títols *focalitzadors*, *temàtics*, *contrastius*, *contextualitzadors* i *mistificadors* subratllem també el fet que tots aquests títols "parlen massa alt" (Mallarmé), "suspenen" el text i són una "impostura" (Derrida), no poden deixar de "designar sense dir", és a dir, de 'referir sense transportar sentit' (Adorno), "subsumeixen" el text en lloc d'emmirallar-lo (Ricardou), són una "clau interpretativa", i doncs una "ingerència indeguda" (Eco), i no són "perfectes" (Monzó).

En rigor, "queixes" com aquestes també les poden provocar títols com *David Copperfield*, *Madame Bovary* i *Moby Dick* (que Levinson, com es recordarà, considera neutrals): cadascun des de la seva posició i amb arguments propis, els autors esmentats al final del paràgraf anterior entenen (opinió que comparteixo, i de la qual he donat nombroses mostres en aquesta tesi) que no hi ha títol sense *pronunciament* ni *partit pres*, i per tant que el concepte mateix de títol *neutral* és una contradicció en els seus termes. Però, sense necessitat de renunciar a aquesta idea, dos d'aquests autors mateix són sensibles a les diferències i semblen reconèixer l'existència de títols als quals la no neutralitat els escau menys. Els dos autors als quals em refereixo són Adorno i Eco. Així, Adorno (1962: 243) creu que hi ha títols que es confonen tant amb el text mateix que en respecten el misteri i l'enigma (i en serien exemples, segons ell, els de les novel·les de Kafka *El procés* i *El*

*castell*). Per la seva banda, i més explícit, Eco (1983: 536) fa ús d'un adjectiu ben proper a *neutral* per qualificar el desestimat (en favor d'*El nom de la rosa*) *Adso de Melk*: en no passar de ser Adso la veu del narrador, hauria estat aquest un títol "força *neutre*" per a la seva *opera prima* com a novel·lista; i aquesta és una valoració que, com ja he mirat de mostrar a les darreres pàgines del §2.1.5, Eco suggereix que convé també a *David Copperfield* i a *Robinson Crusoe*. Podem esmentar també Michel Butor, que en el seu excel·lent assaig *Les mots dans la peinture* (Butor 1969: 18) dedica unes paraules a diferents menes de títol en pintura que ens poden servir per cenyir més aquest primer tipus (fixem-nos que, com Eco, Butor fa servir el mot "neutre"):<sup>185</sup>

Bien des peintres récents, conscients confusément mais effarés de cette importance des noms, et n'osant trop se risquer dans le périlleux empire des mots, se sont efforcés de rendre les désignations de leurs ouvrages aussi *neutres* que possible. Il y a des titres éclatants, des titres qui sont des poèmes, qui se proclament ou se déclament ou se distillent, comme ceux des surréalistes, il y a aussi *des titres de discrétion, ceux qui cherchent à se faire oublier, qui nous murmurent, comme avec une toute petite voix: ne me regardez pas, ne faites pas attention à moi, je suis à peine un mot* .

Així doncs, postulo l'existència de títols *neutrals*, i els defineixo com aquells títols que no tenen cap efecte en el text. Són títols, per dir-ho d'alguna manera, *en grau zero*, perquè representen una solució de compromís entre no titular i titular, entre l'absència i la presència de títol. Aquesta definició permet incorporar a la categoria tot un conjunt de títols en els quals Levinson no para esment, però sí en canvi, amb denominacions diverses, altres autors:<sup>186</sup> són els títols 2 de Kayser (és a dir, aquells títols, dins els *introductoris*, "que indiquen la forma o el gènere del text"), els títols 1 de Hollander (situats en el primer dels extrems de la seva base de tipologització, o títols completament redundants), els *genèrics* de Moncelet (dins els *exactes*), els *remàtics* de Genette i els *formals* de Sawyer.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> La cursiva negreta és meua.

<sup>186</sup> Cf. la primera fila de la taula de la p. 184.

<sup>187</sup> Això sempre que, òbviament, el text corrobore aquesta pertinença (cosa que els autors acabats d'esmentar semblen donar per fet): hi ha títols que només són formals o genèrics *per se*, no pas en

Il·lustro els títols neutrals amb un conjunt de dotze poemes. Els tres primers (POEMA, SONET i CANÇÓ DE BRESSOL) són típicament genèrics, i diuen allò que és el text. També diuen allò que és el text, però ja no es poden considerar genèrics, SEMBLANÇA, SÚPLICA i, per via metafòrica, TORS D'APOL·LO ARCAIC. El títol PREGUNTANT permet de mostrar que hi ha títols que expressen no allò que és el text, sinó allò que *fa* (el text el componen quatre preguntes) i que aquests títols tenen un efecte similar als primers. RATA-PINYADA i ARANYA esmenten els protagonistes del text (a la manera de, posem per cas, *Robinson Crusoe*), i D'UNA VISITA allò que el text necessàriament pressuposa. Seguidament, EM DECLARO VENÇUT demostra que un títol és neutral si, del text, en reprèn un enunciat epifonemàtic (o, si volem terme més transparent, temàtic)<sup>188</sup> del qual tots els altres siguin semànticament dependents (aquest enunciat es troba, en el cas d'aquest poema, a l'incipit mateix). Tanca el conjunt el poema SENTÈNCIA, la interpretació del qual posa de manifest que duu un títol neutral i no pas, com una mirada superficial podria fer pensar, focalitzador (aquesta mirada veuria només l'evidència que únicament la segona de les dues estrofes de què es compon el poema és, efectivament, una sentència, i passaria per alt el fet que la primera estrofa és aquí, només, per ser *absorbida*).

Són *focalitzadors* els títols que, d'entre els elements del text, en focalitzen un (és a dir, el seleccionen), independentment del grau d'importància i de l'abast d'aquest element, sempre que aquest element no sigui un enunciat epifonemàtic (cas en què el títol serà *neutral*, com ja ha estat dit) ni un enunciat que expressi una idea contrària a la idea que expressa el text (cas en què el títol serà *contrastiu*). Per tant, en la meua tipologia tan *focalitzador* és *Du côté de chez Swann* (que focalitza un element important) com *La cantatrice chauve* (que focalitza un element clarament marginal, i que en la tipologia de Levinson és un

---

relació amb el text, i que per tant sí que tenen, en aquest, un efecte, i són doncs *no neutrals* (n'és un exemple prou paradigmàtic el títol POEMA de Josep Albertí, que comento com a il·lustració de títol contrastiu al §5.2.2.3).

<sup>188</sup> Sobre l'epifonema, cf. el punt 3 del §4.2.2.1 (dins la valoració de la tipologia de Kayser).

títol *mistificador*). Els títols focalitzadors són parcials, i en aquest sentit coincideixen amb els títols limitats de Moncelet (§4.2.2.4), els títols sinecdòquics o metonímics de Genette (§4.2.2.5) i els títols al·lusius 2 i 3 de Sawyer (§4.2.2.6).

Il·lustro els títols focalitzadors amb vuit poemes. El títol LA ROSA I EL VENTALL focalitza dos dels quatre personatges del text; PARC D'ATRACCIONS, un objecte del paisatge que contrasta amb un altre objecte (l'objecte *ciutat*); PIS MOBLAT, un element del text que és transcendit pel significat que, al final del poema, li atorga el mateix narrador; XIFRA, NUVOLETS i ELS AMANTS dirigeixen l'atenció del lector cap a segments molt concrets: el primer, cap a un enunciat amb el qual té una relació semàntica d'inclusió; el segon, cap a una expressió amb la qual té una relació metafòrica, i el tercer cap a l'enunciat destacat del text (la resta d'enunciats són la base o el fons sobre el qual aquest enunciat destaca). Finalment, HO SÉ i CERTESA són títols que es projecten sobre els segments finals del text: el primer, sobre la segona de les dues estrofes de què es compon; el segon, sobre l'èxplicit.

Són *temàtics* els títols que expressen el tema del text, sempre que el text mateix no l'expliciti (en forma, per exemple, d'un enunciat epifonemàtic), cas en el qual el títol serà neutral (com mostra, com ja he dit, el poema EM DECLARO VENÇUT). Aquest tipus de títols és similar al tipus *reforçadors* de Levinson i a la categoria d'Umberto Eco *títols que indiquen el tema del text*; la preferència pel terme *temàtics* (en lloc de *reforçadors*) l'explica l'adhesió, que ja he mostrat a les darreres pàgines del §2.1.5, a la concepció que té Eco de la noció de *tema* com a instrument metatextual (i per tant com quelcom que es troba unit al text "no per un signe d'igualtat sinó per una fletxa d'inferència"). Els títols temàtics, podríem dir amb una metàfora que crec aclaridora, *sobrevolen* el text, i, en lloc de tenir per efecte de prioritzar-ne un element per damunt dels altres (com fan els títols focalitzadors), projecten damunt seu una ombra tutelar que actua a manera de valoració generalitzadora. Per dir-ho en els termes que fa servir Eco mateix a *Lector in fabula* (tot i que ell no els refereix pas als títols temàtics, i ni tan sols al

títol en general), són títols tirànics, didàctics i repressius, perquè donen al lector la interpretació que ell sol hauria de trobar cooperant amb el text, i se li imposen amb una certesa tal que limiten la seva intervenció creativa. Potser per això mateix, en poesia moderna són, tal com els defineixo aquí, escassos.

Il·lustro aquesta categoria amb cinc poemes. El text dels dos primers —DESEMPAR i UNITAT— proporciona un agafador lèxic —"desemparada" i "u", respectivament— que el títol generalitza i transcendeix. Per contra, els títols DESOLACIÓ, PIETAT i BEN POCA COSA sobrevoien el seu text sense la continuïtat que proporciona un recurs lingüístic local com el que acabo d'esmentar: el text de DESOLACIÓ es compon de cinc interrogacions retòriques (i, en aquest sentit, convida a ser comparat amb el text de PREGUNTANT, de títol neutral) que expressen un sentiment de desamor, i el títol va més enllà esmentant un sentiment més general que aquest, i en el qual aquest, per tant, queda inclòs; el text de PIETAT ens presenta una escena natural de la qual el títol mostra, com dic en el comentari que en faig, la *cara abstracta*; i el text de BEN POCA COSA diu, de dalt a baix, que el cos de qui parla ja no respon com abans, significat que el títol sobrevoia amb una expressió que hem d'entendre que és una atribució que el narrador es fa a si mateix precisament a partir del fet que el seu cos ja no respon com abans.

Són *contrastius* els títols que contrasten amb el text. Al punt 2 de la valoració de la tipologia de Levinson ja he fet notar les dificultats que té l'autor per descriure el tipus *oposats* (que, dels seus tipus, és aquell que presenta més similituds amb el tipus *contrastius*) de manera clara i convincent, sobretot en relació amb els dos subtipus (*irònics* i *no irònics*) que l'integren. Aquestes dificultats suggereixen que la frontera que separa un subtipus de l'altre és més teòrica (pensable) que real (efectiva), o si més no que és difícil de percebre i, per tant, de defensar. Això em porta a postular una categoria unitària (és a dir, no integrada per subtipus interns), i a canviar el terme *oposats* (sens dubte de coloració radical i extrema, i que de fet, com ja he suggerit, convé només al



subtipus irònics de Levinson) per *contrastius*, més flexible i permeable. Entenc l'efecte de contrast del títol en el text a la manera com Pere Ballart (1992 i 1994) concep la ironia (una concepció que no és la de Levinson, que la redueix a l'antífrasi, la manifestació més simple de la figura): una figura el tret més característic de la qual és el *contrast de valors argumentatius*, és a dir, el "conflicte entre valors de signe diferent, cadascun dels quals forma part d'una possible argumentació invocada implícitament pels enunciats" que la ironia convoca (Ballart 1992: 11), enunciats que en el nostre cas són el títol i el text. L'efecte de contrast que els títols contrastius tenen en el text ho és en la mesura que impugna la realitat que el text institueix o pretén instituir: títol i text estan impregnats d'un valor axiològic diferent.

Il·lustro els títols contrastius amb cinc poemes: POEMA (que duu el mateix títol que el primer poema que comento, de títol neutral, però el text del qual no és un poema, que vol semblar), POESIA (un títol que entra en conflicte amb el text en la mesura que aquest esmenta uns llibres de poesia que, per la mena de títols que els designen, se suggereix que la "poesia" que contenen és, com a molt, mala poesia), DIÀLEG i COMUNICACIÓ (el text dels quals es queda curt en relació amb el valor que el títol convoca), i NO ESTEM MAI SOLS (que, pel procediment que s'hi usa, cal comparar amb el poema EM DECLARO VENÇUT, de títol neutral: en tots dos casos el títol reprèn el primer enunciat de l'incipit, però mentre que la resta del text d'EM DECLARO VENÇUT corrobora el contingut d'aquest enunciat, la de NO ESTEM MAI SOLS l'impugna).

Són *contextualitzadors* aquells títols que proveeixen un context per al text. Atès que aquest context pot ser *rellevant* o *circumstancialitzador*, la categoria conté dos subtipus: el primer és similar als títols *desambiguadors* o *especificadors* de Levinson, que són aquells que, en efecte, proporcionen un context rellevant (i que denomino *títols C1*), i el segon el conformen títols que proveeixen un context circumstancialitzador (i que denomino *títols C2*). Simplificant a l'extrem, podríem dir que la diferència entre els títols C1 i els títols C2 és la mateixa que hi ha entre els conceptes de *complement* i *suplement*: mentre

que els primers completen quelcom que, altrament, restaria inacabat, els segons suplementen, és a dir, afegeixen (el text ja és, sense ells, autosuficient).

Els tres títols amb què Levinson il·lustra els títols *desambiguadors o especificadors* (*Bird in space, La poule, Ulysses*), i també OSTRÀ,<sup>189</sup> confereixen una especificació única a un contingut que podria admetre altres possibilitats de concreció: l'escultura de Brancusi "permet" el títol *Fish*; el text d'OSTRÀ, el títol *Escopinya...* Des d'aquest punt de vista, els títols *desambiguadors o especificadors* proporcionen un *context* que determina i decideix la recepció i la "lectura" de l'obra. Però en poesia (sobretot) abunden els títols que també subministren un context per al text però que, en canvi, no desambiguen o especifiquen i que, consegüentment, la categoria levinsoniana no pot recollir: pensem, per exemple, en el títol del poema de Pound *In a station of the métro*, del qual en la valoració de la tipologia de Friedrich (§4.2.2.3) jo mateix afirmo que, més que no pas aclarir el contingut del text (com pretén, en canvi, Friedrich), el *situa* (el *contextualitza*, podem dir ara) en un lloc (*una estació de metro*), un lloc que el mot "multitud" amb què acaba el primer dels dos versos de què es compon el poema fa possible de contextualitzar, al seu torn, temporalment: és una estació de metro *en una hora punta*.<sup>190</sup>

En expressió de Coseriu (1956), el *context* és un dels "entorns o circumstàncies del parlar" i, com a tal, orienta tot discurs i, "fins i tot", pot determinar el nivell de veritat dels enunciats. Com veiem, Coseriu té una concepció prou complexa del concepte per captar-ne el caràcter fonamentalment variable (hi ha contextos determinants i decisius, és a dir, rellevants, mentre que d'altres només orienten o situen, és a dir, circumstancialitzen) i, doncs, perquè ens creguem autoritzats a subsumir en un mateix tipus *contextualitzadors* tant títols com OSTRÀ (títols C1) com títols com *In a station of the métro* (títols C2).<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Cf. la nota 171, on reproduïxo el text d'aquest poema (el comentari, juntament amb GIRAFÀ i MUSCLO, al §5.2.2.4.1).

<sup>190</sup> Les tipologies de Kayser i Hollander recullen parcialment els títols C2: són C2 els subtipus 4 i 5 de Kayser (cf. la taula de la p. 188) i els títols 2 i 5 de Hollander (cf. la taula de la p. 189).

<sup>191</sup> Per desfer possibles malentesos, cal que previnguem el lector contra determinades reduccions i determinats abusos concernents el concepte de context i la relació que amb el títol hi han fet alguns autors. Pel que fa a les *reduccions*, ho és d'allò més l'òptica de Mulvihill (1994: 82-83), per a qui un títol *contextualitzador* és, *només*, un títol que identifica l'ocasió del poema (i que contraposa als títols *conceptualitzadors*, els quals generalitzen i abstraïen). Així, els títols *contextualitzadors* "'ground' the poem in a particular physical or temporal space, perhaps an interpersonal or social occasion, or perhaps a private one. The key word is 'particular'. One might say such titles circumstantiate or situate the poem. The title might situate the speaking or composition of the poem, as with James

Òbviament, no hi ha títols *contextualitzadors* a priori (com tampoc no n'hi ha de *neutrals*, *focalitzadors*, *temàtics*, *contrastius* o *mistificadors*); el títol del poema RATA-PINYADA

**RATA-PINYADA**

Esparracada,  
negra i nocturna  
rata-pinyada.

Errant espurna  
tost apagada  
d'un braserar  
on manta bruixa  
rosteix la cuixa  
d'un ermità.

no és, com OSTRÀ, *contextualitzador* (sinó *neutral*), perquè el text mateix (al darrer vers de la primera estrofa) proporciona la informació que el títol *només* anticipa (una altra qüestió és que pensem que el poema tindria més eficàcia estètica sense la primera estrofa, cas en el qual el títol sí que seria, com OSTRÀ, C1).<sup>192</sup> Així mateix, el títol de Pound seria *focalitzador* en cas que, per exemple, coincidís amb l'incipit:

---

Wright's 'Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota,' ... or Wordsworth's 'Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798'".

A l'extrem dels *abusos* es troba Levenston (1976: 63), que creu que tot títol contextualitza: "In providing a title the poet declares his interest in helping the reader - listener to contextualize the poem accurately, and this help must not to be denied." En un treball posterior (Levenston 1978) l'autor mantindrà la mateixa idea.

<sup>192</sup> Comento RATA-PINYADA al §5.2.1.

IN A STATION OF THE MÉTRO

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

Així doncs, és condició necessària, perquè un títol pertanyi a aquesta categoria, que subministri una informació que el text omet. A més, cal que aquesta informació

- (a) no es desprengui del text (circumstància en la qual el títol serà, depenent dels casos, *neutral, focalitzador o temàtic*),
- (b) no hi contrasti (cas en el qual el títol serà *contrastiu*) i
- (c) no s'hi relacioni de manera capritxosa o gratuïta (cas en què el títol serà *mistificador*).

Il·lustro els títols C1 amb set poemes: el precedent directe dels quatre primers —OSTRA (ja esmentat més amunt), GIRAFÀ i MUSCLO sobretot, i en menor mesura EL DESIG— és l'endevinalla, la variant popular de l'enigma clàssic: el títol és la resposta a la pregunta que el text, sense ell, ens faria inevitablement; el títol de BERLÍN especifica la protagonista del text, que, d'entrada, sembla no pas una ciutat, sinó una dona (cas en el qual el títol seria C2 i no pas C1); el de MARE I FILLA, el vincle existent entre els dos personatges protagonistes; el de TESEU, finalment, ens proporciona la referència més immediata (però no l'única) del tu que recorre tot el text.

Il·lustro els títols C2 amb sis poemes: el títol d'A ISABEL ens subministra el nom de la dedicatària del text; el d'AL CAP DELS ANYS, un context mig temporal mig modal per a l'experiència que es descriu en els dos darrers versos del poema; el de PARÍS, FEBRER DE 1979 localitza i data l'experiència formalitzada en el text; el d'ESCRIT A CANNES, el lloc de producció del poema; el de RÀDIO revela la causa

última d'allò que diu l'emissor del text; i el de PASSEIG ens convida a recular en el temps i a entroncar amb περιπατος (que significa, justament, 'passeig').

Són *mistificadors* els títols que mistifiquen, és a dir, que fan fracassar les expectatives del lector respecte de qualsevol il·lació possible (però sensata) entre el títol i el text. En darrer terme això vol dir que és mistificador qualsevol títol que no s'avingui a ser ni neutral, ni focalitzador, ni temàtic, ni contrastiu ni contextualitzador —i en aquest sentit fa bé Sawyer (1991) de definir els títols incidentals de la seva tipologia per negació amb relació als focus (contingut i forma) de la resta de tipus de títol; cf. el §4.2.2.6—. Són títols que semblen trobats per atzar, i, per tant, producte del capritx: qui en fa ús repeteix així el mateix gest que, segons sembla, va donar origen al nom *dadà* (els dadaistes van sostenir sempre que el van trobar fullejant a l'atzar un diccionari francès). Cal precisar que el fet que sapiguem (perquè ho ha confessat l'autor, per exemple) que, efectivament, un títol determinat és fruit de la casualitat no ha de pesar en la ubicació d'aquest títol en aquest tipus: això seria prioritzar, per damunt de les relacions verbals entre el títol i el text, les circumstàncies de producció, que aquí no ens concerneixen.<sup>193</sup>

És clar que, si ens hi obstinem, sempre ens serà possible de trobar una relació entre aquesta mena de títols i el text, per la senzilla raó que, com diu Eco en una de les pàgines del seu recorregut per diferents "aspectes de la semiosi hermètica", els éssers humans pensem sobre la base de judicis d'identitat i de semblança i hem introjectat el principi indiscutible, il·lustrat per diversos semiòlegs i filòsofs del llenguatge, que *des d'un cert punt de vista qualsevol cosa té relacions d'analogia, continuïtat i semblança amb qualsevol altra* (Eco 1990b: 84); però aquesta relació serà el producte no pas d'una valoració sensata del poema i dels seus elements, és a dir, de la *intenció de l'obra* (o, en mots d'Eco mateix, de la coherència textual interna i el sistema de significació subjacent original), sinó de la *intenció del lector*, que sobreposa a l'obra les passions i les expectatives del

---

<sup>193</sup> Vegeu sobre això, més amunt, la nota 140, a propòsit del títol *La cantatrice chauve*.

destinatari i que deriva en *sobreinterpretació*, o, com en diu Eco en el passatge que en reproduïxo tot seguit (i després de distingir entre semblances pertinents i rellevants, d'una banda, i semblances casuals i il·lusòries, d'una altra), *interpretació paranoica*:

Es pot jugar fins al límit i afirmar que hi ha una relació entre l'adverbi *mentre* i el substantiu *cocodril* perquè —com a mínim— tots dos apareixen a la frase que esteu llegint. Però la diferència entre la *interpretació sana* i la *interpretació paranoica* rau a reconèixer que la relació és precisament mínima o, al contrari, a deduir d'aquest mínim el màxim possible. El paranoic no és aquell qui destaca que curiosament *mentre* i *cocodril* apareixen en el mateix context; és aquell qui es posa a interrogar-se sobre les raons misterioses que m'han induït a acostar aquestes dues paraules. El paranoic veu sota el meu exemple un secret, al qual al·ludeixo, i un complot, en base al qual certament em moc (en general en perjudici d'ell). [Eco 1990b: 84-85]

En definitiva, en lloc de cooperar amb el text, el lector paranoic el violenta *usant-lo* com un recipient del seus propis impulsos i del seu propi sistema d'expectatives, i troba relacions allí on hi ha res.<sup>194</sup>

Els títols mistificadors de la meua tipologia ocupen un terreny molt més limitat que aquell que ocupen els títols que Eco (1979) denomina *enganyosos*; recordem que a partir d'Eco (1979, 1983 i 1990c) es pot deduir que, en el pensament del semiòtic italià, perquè un títol sigui enganyós n'hi ha prou que (1) no observi la regla que prescriu que el títol és un indicador del tema, i (2) no sigui obert (és a dir, no sigui ni ambigu ni neutre).<sup>195</sup> I tenen uns límits més estrets, també, que els títols mistificadors de Levinson, en no recollir títols que seleccionen un element del text poc important o fins i tot marginal, els quals per mi són, com ja he dit més amunt, focalitzadors. Coincideixen, en canvi, amb els *títols sense relació amb el text* de Moncelet i amb els títols *irònics* (un cop separats dels *antifràstics*) de Genette, encara que, com ja hem vist (cf. els §4.2.2.4 i 4.2.2.5),

<sup>194</sup> Evidentment, no hi ha cap mal a *usar* lliurement els textos com a estímuls imaginatius sempre que no pretenguem fer passar aquests usos per interpretacions legítimes; a *Lector in fabula*, Eco (1979: 87) posa l'exemple del que feia Proust amb els noms dels llocs del Valois d'un horari ferroviari: hi buscava ecos del viatge de Nerval a la recerca de Sylvie.

<sup>195</sup> Cf. la taula de la p. 67.

tots dos autors ubiquen en les categories respectives un títol com *La cantatrice chauve* (que en realitat hauria de ser, en les tipologies respectives, *limitat i sinecdòquic o metonímic*); sí que exemplifica aquesta categoria, en canvi, *L'automne à Pékin* (que tant Moncelet com Genette consideren també) i, en poesia, *Le Monocle de Mon Oncle* (que esmenta Hollander, però que és, per ell, un títol *màximament informatiu*; cf. el §4.2.2.2).

Com els dos títols acabats d'esmentar, són mistificadors LLUNA, SNACK - BAR, FAUNE, HIVERN i TARDA, amb els quals il.lustro la categoria.

En l'estat actual de les meves recerques, no puc arribar a conclusions segures pel que fa al predomini relatiu d'uns títols pertanyents a uns tipus determinats respecte d'uns altres. Per a això caldria construir un corpus representatiu amb els instruments adequats, i fer-ne un estudi amb una metodologia i unes tècniques estadístiques apropiades (de les quals ens podem beneficiar en treballs que puguem emprendre en el futur). Tanmateix, em fa l'efecte que el gruix de títols poètics moderns són *neutrals* i, dins dels no neutrals, *focalitzadors* i *contextualitzadors* (i a l'interior d'aquests, C2). Els títols *temàtics*, *contrastius* i *mistificadors* es troben, respecte dels restants, clarament en desavantatge. Tampoc no puc concloure res respecte de tendències particulars: com a molt, puc dir que als títols *mistificadors* hi té més tendència Brossa que qualsevol dels altres poetes que he considerat.

\*

\*       \*

La dificultat principal a què s'enfronta tota tipologia és, com ja he assenyalat al §4.1.1, el delicat equilibri que cal respectar entre el detall i la generalitat, entre la discriminació i la generalització. Com tota classificació, la tipologia que presento és un model abstracte de la realitat observada, i per tant no cal esperar-ne allò

que no pretén: que, a la manera d'una plantilla resolutive, doni resposta de manera automàtica, segura i ràpida a la pregunta per l'efecte del títol en el text que tot poema amb títol ens formula. Tota tipologia redueix el fenomen que pretén "capturar" deixant a l'ombra les seves particularitats irrellevants, per tal de fer que aquest fenomen sigui "maneja", i la tipologia present no és pas una excepció. La metàfora del mapa d'una ciutat de què se serveix Raible per explicar el caràcter d'abreviatura que posseeixen els signes lingüístics (§4.1.1) també és útil per a nosaltres: de la mateixa manera que el plànol de la ciutat que visitem no deixa de fer-nos servei pel fet de no consignar un gran nombre d'informacions que només la mateixa ciutat ens proporcionarà, així també la tipologia pretén, només, ser un instrument per ajudar el lector a orientar-se en el territori dels efectes del títol en el text en poesia. Aquest territori, ho subratllem una vegada més, no és ni pla ni fàcil (si ho fos no tindria sentit que se'l parcel·lés en tipus, o, més ben dit, ni tan sols podria ser objecte de tipologització), perquè tot allò que en puguem dir està condicionat per les nostres decisions interpretatives i, per tant, per una competència que no és universal sinó, al contrari, particular i molt variable, i de la qual no tots els lectors estem igualment equipats.

Estar convençut que la tipologia fa més transitable el territori que parcel·la, doncs, no vol pas dir no ser conscient dels seus límits, i del fet que la realitat que categoritza és extremament variada, multiforme i diversa. El pròxim apartat d'aquest capítol (§5.2) constitueix el que en podríem dir la fonamentació empírica de la tipologia, la seva garantia d'arrelament en aquesta realitat que, de vegades, s'obstina a no deixar-se empresonar per les explicacions.

## 5.2 II. Il·lustració

El comentari que faig dels poemes que he seleccionat per il·lustrar els diferents tipus de títol de la tipologia que acabo de presentar està enterament supeditat a



l'objectiu de demostrar-ne la ubicació tipològica: no són, doncs, comentaris de text en el sentit que se sol donar a aquesta expressió. Això té com a conseqüència immediata la variabilitat en l'aprofundiment, i per tant en l'extensió, dels comentaris: no tots els poemes requereixen el mateix grau de tractament, i no pas perquè el seu contingut sigui més transparent, sinó perquè el tipus d'efecte que el seu títol té en el seu text és, en el marc de la tipologia, més evident que el d'altres poemes potser, tanmateix, més simples. En el cas dels títols neutrals, per exemple, podem convenir fàcilment que la neutralitat del títol del poema POEMA (el primer amb el qual il·lustro la categoria) és més perceptible que la del títol del poema SENTÈNCIA (que comento en darrer lloc); d'aquí que de SENTÈNCIA en doni més raons que de POEMA. L'objectiu d'aquest apartat explica també que, globalment, el comentari dels poemes amb títol mistificador sigui, comparat amb el dels altres poemes, breu i succint; aquesta asimetria no és sinó aparent, perquè és el resultat de la mateixa idiosincràsia del tipus: pel fet mateix que mistifiquen, aquests títols exclouen la nostra intervenció interpretativa.

A la taula de la pàgina següent hi consigno els títols dels poemes que comento distribuïts per tipus. I a les pàgines finals del capítol dono la referència dels poemes (autor, llibre al qual pertanyen i any d'edició).

neutrals	no neutrals				
	focalitzadors	temàtics	contrastius	contextualitzadors	mistificadors
Poema Sonet Cançó de bressol Semblança Súplica Tors d'Apol.lo arcaic Preguntant Rata-pinyada Aranya D'una visita Em declaro vençut Sentència	La rosa i el ventall Parc d'atraccions Pis moblat Xifra Nuvolets Els amants Ho sé Certesa	Desempar Unitat Desolació Pietat Ben poca cosa	Poema Poesia Diàleg Comunicació No estem mai sols	Ostra Girafa Musclo El desig Berlín Mare i filla Teseu <hr/> A Isabel Al cap dels anys París, febrer de 1979 Escrit a Cannes Ràdio Passeig	Lluna Snack-bar Faune Hivern Tarda

---

### 5.2.1 Títols neutrals

---

POEMA  
SONET  
CANÇÓ DE BRESSOL  
SEMBLANÇA  
SÚPLICA  
TORS D'APOL·LO ARCAIC  
PREGUNTANT  
RATA-PINYADA  
ARANYA  
D'UNA VISITA  
EM DECLARO VENÇUT  
SENTÈNCIA

---

La solució de compromís entre no titular i titular que representen els títols neutrals l'exemplifica molt bé un poema com ara el següent, el qual no fa sinó consignar allò que és, abans que altra cosa, el poema: un poema:

POEMA

*A Blai Bonet*

Ens sabíem tan orfes, Senyor, tan mancats de tendresa,  
que ens planyíem de nit amb estranyes cançons de bressol,  
invocant antiquíssims camins, car ens era defesa  
l'alta ruta que mena a la llum per rials de consol.  
I, de sobte, ens miràveu, Senyor, i ens sentíem perfectes,  
i ens lliuràvem a Vós com es lliura l'ocell a l'espai.  
I un matí ens infantava de nou en els mínims objectes  
sense angoixa ni plor, dolçament, com un íntim desmai.  
Ara el temps, entre Vós i nosaltres, és viva paraula.  
Per vivència de Vós coneixíem el do de la llum.  
Cavarem en la nit fins que el vent destrueixi la falla  
i després Vós fareu que no es perdi, per sempre, el perfum.

Les raons que expliquen l'elecció d'un títol l'efecte del qual és afirmar l'evidència només les sap l'autor, i de fet no ens concerneixen, però podem pensar que no és estranya a aquestes raons, en el cas del poema que acabo de reproduir, el caràcter "elevat" tant de l'objecte com del to del text (un text adreçat al Senyor, i manifestament reverent). És probable que, en el pensament de l'autor, qualsevol altre títol hauria pogut ser considerat pretensiós o irrespectuós, perquè hauria suggerit, simplement per la convenció que dicta que el títol ha d'expressar el tema del text, que el text era traduïble, parafrasejable, substituïble pel seu títol. El títol POEMA, en el cas que ens ocupa, dóna tot el protagonisme al text.

No és menys neutral el títol del poema següent:

<b>SONET</b>
Venturós qui guarneix en son cor —molsa i grèvol— la pau d'un pessebre i esbatana la humida palpebra cor endins a la llum que no mor.
Qui s'agença un Nadal per conhort amb l'encís delicat de l'orfebre, un Nadal que esvaint la tenebra fa més pura l'estrella que és nord.
Venturós qui gronxola l'Infant i oblidant-se del món un instant, i, de viure, a la Vida s'atansa.
Venturós qui el misteri reviu cada jorn amb plaer renadiu en un íntim esclat retrobant-se.

Per bé que, comparat amb "poema", "sonet" és un mot més específic —el vincle semàntic existent entre tots dos és d'inclusió: "poema" conté "sonet" (tot sonet és un poema, però no tot poema és un sonet)—, la relació que el títol del poema SONET té amb el seu text és idèntica a la que, amb el seu, hi té el títol POEMA,

perquè el text d'aquest segon poema no és pas menys identificable i caracteritzable com a sonet que el text del primer poema era identificable i caracteritzable com a poema. Tan evident és que aquest poema és un sonet (és una composició formada per catorze versos distribuïts en dos quartets i dos tercets) com que aquell poema és un poema.

El títol de poema següent —**CANÇÓ DE BRESSOL**— és més eloqüent que els dos anteriors, en la mesura que a la designació genèrica que aporta el nucli ("cançó") —i que constituïa la totalitat del títol dels dos poemes anteriors— incorpora un contingut molt determinat: és una cançó *de bressol*, és a dir, per fer adormir els infants:

**CANÇÓ DE BRESSOL**

Bruixeta la non-non,  
amb caputxeta blanca.  
Hi ha una finestra als núvols  
que si s'obre no es tanca,  
si no ve la soneta  
amb ventallet molt fi.  
Pestanyeta de seda,  
lluneta de coixí.

L'expectativa que desperta el títol, el text la confirma ja al primer vers (i els versos següents la mantenen), per la presència de "non-non" ("non-non, vine son", fan moltes cançons de bressol catalanes). Fem notar també, al vers cinquè ("si no ve la soneta"), la mateixa referència a la possibilitat que la son no vingui, i, a un nivell formal, l'alta freqüència de mots diminutius (n'hi ha sis en total, en un poema de només vuit versos hexasíl.labs) —tret prou característic de la parla amb què els adults ens adrecem als més menuts—, i el caràcter volgudament popular del text, el metre curt i l'extensió breu.

La *semblança* no és pròpiament un gènere literari, sinó una figura de pensament per desenvolupament o amplificació a la qual la retòrica dóna el nom de *retrat*. És un retrat —o, tant se val, una semblança, com diu el títol— el text del poema següent:

#### SEMBLANÇA

Amb malfiança va explicant els clàssics  
per mantenir una dona que no estima  
i uns fills que en fer-se grans l'oblidaran.  
Cansat de les baralles conjugals.  
Cansat d'estudiants indiferents  
que adorm cada any amb les mateixes odes.  
Els vagues luxes intel·lectuals  
d'antany s'han acabat, però té encara  
l'ànima dels poetes pels diners,  
i aquest agre plaer de ser sarcàstic  
amb els llibres dels altres, per despit.

En el pensament retòric, el retrat comprèn la prosopografia (o descripció de qualitats físiques, aparences, moviments, etc., de l'ésser objecte de la descripció) i l'etopeia (o descripció de qualitats morals, virtuts, defectes, conductes, etc.). En el poema SEMBLANÇA, l'objecte de la descripció és un professor de literatura, i poeta, i, atès que la descripció ho és de qualitats morals (més aviat poc envejables), aquesta semblança que és el poema és, més específicament, una etopeia.

També el títol del poema següent expressa allò que és, tot al llarg dels vint-i-un versos de què es compon, el text: una *súplica*. Aquesta acció es manifesta amb l'ús sistemàtic de formes verbals en imperatiu (les he marcat en negreta; notem com ja el primer mot del text ho és, i que dels vuit imperatius que hi ha en total cinc ocupen la posició, destacada, d'inici de vers), que, tal com diuen els diccionaris

de lingüística, és el *mode verbal amb funció lingüística purament apel·lativa o actuativa que expressa una ordre (en les oracions afirmatives) o una prohibició (en les oracions negatives)*. Les ordres que recorren el poema tenen valor de *súplica* perquè són demandes d'un jo que necessita oblidar qui encara estima, tasca en la qual vol pensar que els interlocutors als quals les adreça el podran ajudar:

#### SÚPLICA

**Tanqueu** amb clau les portes de la cambra  
on el seu cos se m'apareix sovint;  
**prohibiu**-me les places i els carrers,  
els temples seus on els seus ulls mostraven  
poders inexplicables per complaure;  
**permeteu** que s'inundin de silenci  
els anys passats, que es colguin els dolors  
que el seu record aviva; **devasteu**  
amb el vostre somriure aquell somriure  
que encara senyoreja les presons  
del meu desig; **porteu** totes les armes,  
**feu**-me breu el combat, que sigui fàcil  
recomençar, perquè ja res no pot  
tornar-me ni les ombres dels seus passos;  
**esborreu**-me el record, **feu**-me invisibles  
tots els paisatges vells de la memòria:  
que no em pugui enganyar, que no se'm facin  
els ulls cap més il·lusió, que caigui  
tot en l'oblit, que no res conegut  
—ni un bes, ni un sol sospir, ni una abraçada—  
pugui inundar de pena un sol instant.

La neutralitat del títol **TORS D'APOL·LO ARCAIC** no es cospa a simple vista, perquè és el resultat de la projecció, damunt del poema, del que es desprèn de l'afirmació que es fa en el darrer vers:

## TORS D'APOL.LO ARCAIC

Captivats per la pedra, tots admiren  
—imaginant-lo radiant, complet—  
el dur rostre del déu, amb el somriure  
que saben esculpit en el no-res.  
Cadascú veu el seu miratge estricte,  
la boca amb un somriure, el front serè.  
Tots admiren uns braços, les mans grises,  
sense armes, o amb l'espasa alçada al cel.  
Tota aquesta bellesa és marbre d'aire,  
l'estàtua que mai no existirà  
més que com cadascú l'ha imaginat.  
Un poema és també un fragment exacte  
que busca amb força ser acabat pels altres.  
Un poema és un tors d'Apol.lo arcaic.

El text descriu l'objecte *poema* a partir de la identificació explícita d'aquest objecte amb l'objecte *tors d'Apol.lo arcaic*, identificació que és feta al darrer vers. Per arribar fins aquí al narrador li ha calgut abans cenyir aquest segon objecte: un tors d'Apol.lo arcaic és un "fragment exacte", com ens diu l'antepenúltim vers, però fragment al capdavant, raó per la qual la seva contemplació genera en qui contempla la necessitat d'*acabar-lo* amb els fragments que falten: el rostre, amb la boca i el front, els braços i les mans. Aquesta bellesa reconstruïda és "marbre d'aire" perquè és producte exclusiu de la imaginació de qui contempla el tors, però respon a una necessitat real —la qual, com sabem prou bé, ha estat objecte de teorització per part dels psicòlegs de la Gestalt, amb la seva defensa que la nostra ment no percep els objectes del món com a trossos o *fragments*, sinó com a configuracions de *tots* organitzats plens de sentit.

Segons el text, aquesta necessitat també la genera el poema: com un tors d'Apol.lo arcaic, un poema, se'ns diu en els versos antepenúltim i penúltim, és "un fragment exacte / que busca amb força ser acabat pels altres", una declaració que podria firmar qualsevol teòric de l'estètica de la recepció —i de la qual en



aquesta tesi mateix ens hem fet ressò sota el concepte de *llocs d'indeterminació del text* d'Iser (§2.1.5), uns llocs que, recordem-ho, conformen "parts no escrites" que apelen la intervenció creativa del lector—, i en la qual pren fonament la identificació final entre un poema i un tors d'Apol.lo arcaic.

El títol no fa sinó retenir un dels dos objectes de la identificació i projectar-lo damunt del text. I és neutral en virtut de la cadena sil·logística següent: si un poema és un tors d'Apol.lo arcaic, i allò que acabem de llegir és un poema, aleshores allò que acabem de llegir és un tors d'Apol.lo arcaic. El títol diu allò que és el text en funció de la identificació que es fa en el darrer vers del poema, i que, si hem seguit l'itinerari que el mateix poema ens proposava, no podem sinó assumir.<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Un comentari del poema que considerés elements altres que l'efecte del títol en el text no hauria de passar per alt el fet que Apol.lo era el déu de la poesia (entre altres coses) i, molt particularment, que el poema al·ludeix des del títol mateix a un sonet de Rilke de títol idèntic (és el primer poema de *Der neuen Gedichte anderer Teil*). En el poema de Rilke, també el tors és l'únic que queda de l'estàtua del déu, però és un tors il·luminat per la mirada del mateix déu, que veu i jutja qui el contempla. En reproduïxo tot seguit la versió que en va fer Carles Riba (*Esbossos de versions de Rilke*, Barcelona, Edicions 62, "Els llibres de l'Escorpi", 1984, p. 45):

#### TORS ARCAIC D'APOL.LÓ

No hem conegut el seu cap fabulós,  
on florien les pupil·les. Però  
el seu tors fulgura encara com un canelobre  
en el qual dura i brilla —només abaixada,  
  
la seva mirada. Si no, no podria l'arc  
d'aquell pit enlluernar-te, i en el gir lent  
dels ronyons no podria un somriure anar  
fins aquell centre que portava el sexe.  
  
Si no, aquesta pedra seria desfigurada i curta  
sota la transparent caiguda de les espatlles  
i no llambregaria com la pell d'un animal de presa  
  
i no hi hauria en tots els seus caires un esclat  
com d'estrella; perquè no hi ha cap indret  
que no et vegi. Has de canviar de vida.

El títol següent expressa no allò que és el text (que és el que hem il·lustrat fins ara), sinó allò que *fa*. La forma verbal "preguntant" expressa una acció lingüística en procés de fer-se a la qual el text confereix allò que li manca, la pregunta (o preguntes) que el significat del verb, inherentment, conté:

PREGUNTANT

¿Em veuràs, jo partit, en la daurada  
flama, tu que ara em tractes com a absent?

¿Qui podrà dir si aquesta mà gelada  
és una fi o és un començament?

¿I cercar si amb enuig o prometença  
dius el meu nom quan ja no et sent ningú?

¿I saber si és de mi que tens temença  
quan em somies, o només de tu?

El text es compon de quatre preguntes a un tu que, per al jo que parla, es manifesta glacial —la "mà gelada" amb què acaba el tercer vers és ben eloqüent: el tu és una *belle dame sans merci*—, i que expressen el mateix dubte: *¿és cert que et sóc indiferent?; la fredor amb què em tractes, ¿respon a una manca d'estimació real o no és sinó una actitud? Com es veu, tal com està formulat, aquest dubte és, quasi, una convicció: que no m'estimes, només ho fas veure.*

El títol dels dos poemes següents anuncia el personatge del text, el qual aquest mateix explicita en el primer cas (al tercer vers), i deixa ben clar en el segon per mitjà d'una descripció d'accions que només convenen a aquest personatge, condicions suficients per atorgar al títol valor de neutralitat:

RATA-PINYADA	ARANYA
Esparracada, negra i nocturna rata-pinyada.	Fixa la punta del seu fil i comença a anar i venir: així va teixint la tela.
Errant espurna tost apagada d'un braserar on manta bruixa rosteix la cuixa d'un ermità.	Una vegada llesta, es posa al mig de la xarxa i espera el pas dels insectes.
	Quan n'hi resta algun d'atrapat, l'entortolliga amb els fils com si el fiqués en un sac.
	Amén.

Pel que fa al primer poema, "rata-pinyada" té en el text només una ocurrència, al final de la primera estrofa; però és evident que aquesta "errant espurna / tost apagada / d'un braserar" amb què comença la segona estrofa és una semblança de l'animal: la rata-pinyada és "errant" perquè vola, i és una espurna "tost apagada" perquè, altrament, no podria ser "negra" (com se'ns diu al segon vers que és, i en això la ficció coincideix amb la realitat). Pel que fa a **ARANYA**, el text descriu de manera ordenada les accions que necessita fer un animal per tal de capturar les seves preses. El títol és neutral en la mesura que, sense ell, allò que el text amaga (el nom de l'animal) ho trobaria el lector igualment.

El títol del poema següent incorpora un substantiu ("visita") que no apareix en el text però que el contingut d'aquest forçosament pressuposa:

**D'UNA VISITA**

Recordo el cementiri  
dels monjos, a Poblet,  
la dignitat d'un hort  
entre murs i xiprers.  
Lenta, la pluja queia  
i aplanava les tombes  
com una dolça mà.  
Les despulles dels monjos  
són en una clausura  
més severa a la terra;  
vora les creus de ferro  
una remor de vida  
venia des d'un rec  
i des d'uns presseguers  
florits, com un enigma.

D'una manera molt essencialitzada, el text descriu, tal com se'ns diu als dos primers versos, el record que el narrador conserva del cementiri dels monjos de Poblet. Murs, xiprers, tombes i creus de ferro s'adiuen amb un context com aquest, que completen un hort, la pluja i la "remor de vida" d'un rec i d'uns presseguers florits. Essent el contingut del record un cementiri (no pas, posem per cas, el propi passat, un amor, la mort d'un ésser estimat...), necessàriament ha de ser també el record d'una *visita* a aquest cementiri. Hem de tenir en compte, així mateix, encara que secundàriament, que una de les accepcions del verb "visitar" és 'anar en un temple o santuari per devoció'.

El poema següent demostra que, en una tipologia com aquesta, que categoritza els efectes del títol en el text, els títols que reprenen un enunciat del text que té valor epifonemàtic no són temàtics ni, tampoc, com la represa literal que el títol fa d'un segment del text podria fer pensar, focalitzadors, sinó neutrals. **A EM DECLARO VENÇUT**, l'enunciat epifonemàtic es troba a l'incipit:

**EM DECLARO VENÇUT**

**Em declaro vençut** . Els anys que em resten  
els malviuré en somort. Cada matí  
esfullaré una rosa —la mateixa—  
i amb tinta evanescent escriuré un vers  
decadent i enyorós a cada pètal.  
Us llege la meva ombra en testament:  
és el que tinc més perdurable i sòlid,  
i els quatre pams de món sense neguit  
que invento cada dia amb la mirada.  
Quan em mori, caveu un clot profund  
i enterreu-m'hi dempeus, cara a migdia,  
que el sol, quan surt, m'encengui el fons dels ulls.  
Així la gent que em vegi exclamarà:  
—Mireu, un mort amb la mirada viva.

Des del punt de vista semàntic, "Em declaro vençut" és l'enunciat del text jeràrquicament més prominent. La resta d'enunciats no són sinó declaracions de *venciment*: declarar-se vençut és del tot coherent i consistent amb la idea de *malviure* (en lloc de viure) la resta d'anys de vida *en somort*, d'escriure versos *decadents* i *enyorosos* als pètals d'una rosa, de no posseir sinó la pròpia *ombra* i els quatre pams de món que els ulls són capaços de percebre, i d'anticipar-se als esdeveniments i veure's mort i, fins i tot, enterrat (encara que sigui dret i amb la mirada viva per poder-la llegir als altres). Podríem dir que tots els enunciats *pengen* del primer ("Em declaro vençut"); en aquestes circumstàncies, òbviament, el títol no té cap efecte en el text.

La neutralitat del títol **SENTÈNCIA**, finalment, resulta de l'*absorció* de l'enunciat de la primera estrofa per part de l'enunciat de la segona (el qual és, efectivament, una sentència):

## SENTÈNCIA

És lleu la fressa d'aquest vent que sona,  
però la balma la fa créixer.

Qui entengui la paraula d'una dona  
hi posa més que ella mateixa.

Els dos enunciats de què consta el text del poema tenen entre si una relació similar a la que hi ha entre el particular i l'universal, el finit i l'infinít, o (per aprofitar el concepte greimasíà de què hem parlat a les darreres pàgines del §2.1.5), el nivell figuratiu i el nivell temàtic del component semàntic del discurs. El primer enunciat dóna compte d'un fenomen natural del qual tots podem haver tingut experiència (les balmes fan créixer el so) però que, per dir-ho com ho diria Greimas, *és aquí per dir-nos una altra cosa*. Aquesta altra cosa la trobem tot seguit: és l'enunciat de la segona estrofa, un enunciat que, a diferència de l'anterior, pot entrar en conflicte amb la nostra escala de valors per tal com el que suggereix —que els homes només comprenen allò que diuen les dones (la *paraula*) al preu d'interpretar-ho, de *posar-hi més*— és clarament sospitós de misogínia, però que, en comparació amb el primer enunciat, de naturalesa clarament referencial, sensitiva, *particular* —és reveladora en aquest sentit l'expressió "aquest vent", de caràcter díctic, és a dir, referida a una situació única: és la fressa d'*aquest vent*, la que és "lleu" (hi ha vents sorollosos)—, ens és donat com una veritat categòrica i *universal* —"una dona" és *totes les dones*—. El trajecte de lectura que ens condueix del particular a l'universal (o, si volem, del nivell figuratiu al nivell temàtic) és el següent: la fressa del vent és a la balma que la fa créixer el mateix que la paraula d'una dona a qui l'entengui.

Pel valor de pensament *infinít* (és a dir, no limitat a un cas particular) que té tota sentència —cf. Lausberg (1960: § 872)—, el títol del poema es refereix al segon enunciat (que és, òbviament, una sentència). Això ens podria fer pensar que és en realitat focalitzador (en lloc de neutral), però només podríem arribar a

aquesta conclusió al preu de sacrificar la lectura que hem fet del poema, que ha posat de manifest que el primer enunciat és aquí, només, per ser transcendit, *absorbit*. En definitiva, és un enunciat que apel·la a una formulació abstracta que el proveeixi de sentit.

## 5.2.2 Títols no neutrals

### 5.2.2.1 Títols focalitzadors

---

LA ROSA I EL VENTALL  
PARC D'ATRACCIONS  
PIS MOBLAT  
XIFRA  
NUVOLETS  
ELS AMANTS  
HO SÉ  
CERTESA

---

Comencem amb un poema més complex que no sembla, i que duu un títol que només aparentment és neutral:

LA ROSA I EL VENTALL

Com qui no ho vol, amb sons esmorteïts,  
digué la rosa al teu ventall un dia:  
—¿Per què no fines en tan dolços dits?  
Si em gronxessin a mi, m'esfullaria.

En principi, en els quatre versos d'aquest poema s'hi expressa un sentiment de gelosia amorosa amb el recurs al *topos* del morir d'amor i per mitjà d'una punyent contraposició entre les qualitats físiques i sensorials (que al final es revelen metàfora d'estats emocionals) de dos *personatges*: la rosa i el ventall. La rosa confessà al ventall un dia allò que sentia pels dits que el "gronxaven", i ho va fer amb una pregunta al ventall que té valor de sorpresa —¿com és que, en poder d'aquests dits, no mors ("fines")?— i amb una declaració final que mostra la ingenuïtat d'aquesta pregunta (i que, de fet, la respon) mitjançant el contrast entre els seus pètals (fràgils, perquè la rosa, si s'hagués trobat en la situació en què es trobava el ventall, de gust s'hauria esfullat) i les làmines del ventall, més *resistents* a l'amor.

Però la confessió de la rosa al ventall s'emmarca en un altre parlament: el d'un emissor (que suposem que és un jo, i que és el responsable de tots els enunciats del text) a un tu (que suposem que és una dama, malgrat que aquest tu no està genèricament marcat: "teu", al segon vers, no selecciona gènere) a qui fa saber quelcom de què per força aquest tu, llevat que sordegés, ja havia d'estar informat: allò que, un dia que es ventava, la rosa (que hem de suposar enganxada al seu pit) va dir al ventall. Així doncs, el propòsit real i últim del jo no és pas d'informar la dama, sinó de galantejar-la; des d'aquest punt de vista, la referència als seus dits és una sinècdoque (els dits *valen per* ella), del tot justificada en la mesura que s'ajusta plenament al limitat camp de visió de la rosa: de la dama, no en podia percebre res més que el dits amb què agafava el ventall.

Així doncs, podem concloure que els vertaders protagonistes del poema són el jo que parla i el tu al qual aquest jo s'adreça, no pas la rosa i el ventall: la rosa i el ventall són només *personatges delegats*, una subtil estratègia del jo que li permet d'oferir-se a la dama alienadament, púdicament, amb distància psíquica —aquest és el *mode de plasmació emocional*, per dir-ho com Bousoño (1952: I, 307), que convé al galanteig—. I és per això que, a diferència del que s'esdevé en els poemes RATA-PINYADA i ARANYA —els protagonistes dels quals són, respectivament, la rata-pinyada i l'aranya; cf. el §5.2.1—, LA ROSA I EL VENTALL no és pas un títol neutral, sinó un títol focalitzador.

El títol del poema següent no focalitza cap personatge, sinó un "objecte" situat en un escenari i un moment del dia molt determinats:

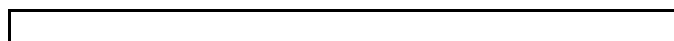


PARC D'ATRACCIONS

Ens hem aturat al parc d'atraccions: és migdia;  
 l'avió de llautó i els cotxes de la fira somiquen;  
 la ciutat és una cassola que cou als nostres peus.  
 De sobte —com quan, aerotransportats,  
 una clariana s'obre enmig de la tempesta  
 i veiem que ja som quasi a tocar a terra—  
 veig davant meu, com de joguina, tota la teva vida.  
 En veig la força, i la infantesa, i et veig ara  
 i en dies que, de sobte, se'm fan ardents, clars,  
 quan el rellotge hagi encetat el ple de les hores.  
 I, per un moment, tinc al davant totes les vegades  
 que t'aturaràs aquí dalt, un perfil sense temps,  
 mentre la ciutat absurda continua bullint i canvia.  
 I estimo amargament aquest futur estrany, quasi seré  
 l'àngel invisible que t'espia rere el tronc dels pins;  
 quan tu pensaràs en mi i jo et seré com un déu  
 i jo, sense tu, i com un déu, em sentiré tan sol.

El *parc d'atraccions*, esmentat ja al primer vers del poema, és un element de contrast amb la *ciutat*: mentre que aquesta és una "cassola que cou" (v. 3), bullent i canviant, mutable i absurda (v. 13), el parc d'atraccions, dominant-la, és un punt d'aturada i de permanència: el migdia en el qual es troba situada l'escena (v. 1) és calor per a la ciutat (el Sol es troba en el punt més alt de la seva trajectòria, i és l'únic moment del dia en què no hi ha ombra), però també és, sobre seu, "aquí dalt" (v. 12), la llum en la seva plenitud, l'instant estable d'intensitat màxima que fa possible, per al narrador, veure de sobte, com en una clariana, tota la vida de qui l'acompanya: passat, present i futur<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Fent abstracció de la distància entre les poètiques respectives de Parcerisas (que és l'autor de PARC D'ATRACCIONS) i Valéry, a la secció XIII de *Le cimetière marin* trobem un migdia al qual li són atribuïts també aquests valors de permanència i estabilitat:



En veig la força, i la infantesa, i et veig ara  
i en dies que, de sobte, se'm fan ardents, clars,  
quan el rellotge hagi encetat el ple de les hores.  
(v. 8-10)

A **PIS MOBLAT** el títol focalitza també un objecte del text, però és un objecte que, en contrast amb l'objecte "parc d'atraccions" del poema anterior, és transcendit pel significat que li atorga el mateix narrador, que és allò que compta:

#### PIS MOBLAT

Res sembla teu quan t'hi poses, però  
temps i manetes te'l fan habitable.  
Canvies mobles, hi penges els quadres,  
poses un llum. I ja totes les coses  
prenen un aire ben teu: —com s'assembla  
tot aquest pis a vosaltres —diran—.  
I somriem. Bé sabem el que costa  
de fer agradable un racó qualsevol.  
Quan el deixem, tornarem com abans  
taules, sofàs al seu lloc. Sense quadres  
es quedaran les parets. Tot callat.  
Cap dels sorolls coneguts, cap mirada.  
Paguem lloguer per usar el pis, els mobles  
i fins la roba. Però mai no ens paguen  
tants de neguits que hi deixem: anys de vida.

Midi là-haut, Midi sans mouvement  
En soi se pense et convient à soi-même...  
Tête complète et parfait diadème,  
Je suis en toi le secret changement.

El poema s'estructura en dues parts ben diferenciades: en la primera, que s'estén al llarg dels dotze primers versos, es presenta i es desenvolupa l'anècdota o l'argument en què focalitza el títol, i en la segona, que ocupa només els tres darrers versos, s'interpreta aquesta anècdota o argument, que, així, és il·luminat amb una significació afegida, essencialitzat, podríem dir. El *pis moblat* al qual es refereix el títol val per tots els pisos de lloguer que, al llarg dels anys, podem anar habitant i fent nostres; uns anys, tanmateix, que, pel subjecte que parla (i aquesta és la significació afegida que aporten els tres darrers versos), de la mateixa manera que el lloguer que paguem, perdem. La lliçó final actua a manera d'epifonema: és un comentari moral, una reflexió que converteix l'argument en un mer pretext, i que el títol de cap manera no fa preveure.

El títol també pot focalitzar un element del contingut del text per via indirecta i al·lusiva. En els cinc poemes següents, l'efecte focalitzador del títol és posterior a una operació interpretativa que els altres poemes no exigien. A **XIFRA**, aquesta operació és molt elemental: consisteix únicament en la percepció de la relació d'inclusió semàntica que vincula entre si l'enunciat del títol (que és el terme incloent) i l'enunciat del segon vers (que és el terme inclòs, i que es repeteix al vers novè):

#### XIFRA

Amor, portaves al món  
**set mil set-cents seixanta-cinc**  
dies, en cloure's la nit  
que em vas cridar del teu racó,  
veu que s'havia compadit  
i em rebies, cos bondadós.  
Quin joc perdut, quin rodar  
fins a trencar un brançam fosc.  
**Set mil set-cents seixanta-cinc**  
dies, abans no vaig trobar  
on te m'havies arraulit,  
amor, per créixer lluny de mi.

Els poemes **NUVOLETS** i **ELS AMANTS** demanen anar una mica més enllà: en lloc d'inclusió tenim analogia (en el cas de **NUVOLETS**) i anàfora (en el cas d'**ELS AMANTS**):

NUVOLETS	ELS AMANTS
<p>Entremig dels paradisos artificials aquest silenci és l'infern naturalíssim però no la presó sinó l'espai, l'espai buit d'entre els barrots.</p> <p>Els dibuixos del fum s'hi desdibuixen, fan la figura de la llibertat.</p>	<p>Ossos com flames recolzats a la taula. Passa el diumenge. La gent beu i conversa. Solament ells callaven.</p>

El poema **NUVOLETS** comença fent una al·lusió als *Paradis artificiels* de Baudelaire. Una complexa trama de contraposicions (entre paradís i infern, entre artificial i natural, entre presó i espai) condueix al darrer enunciat, que deixa clar per quin dels paradisos s'ha optat: els "dibuixos de fum" que es desdibuixen en l'espai (i que pel fet mateix que es desdibuixen dibuixen la llibertat) no poden ser altres que els del haixix. "Nuvolets" focalitza aquests dibuixos: en són una metàfora (certament molt efectiva: també els núvols dibuixen figures que es desdibuixen).

El text d'**ELS AMANTS** es compon de quatre enunciats dels quals un destaca per damunt dels altres, perquè, respecte d'aquests altres, és posat en relleu i ocupa el primer pla. Es tracta del darrer enunciat: "Solament ells callaven". En termes de la teoria de la Gestalt, podríem dir que el contingut d'aquest vers imposa una *figura* (o *perfil*) sobre el contingut dels altres versos, que serien un *fons* (o una *base*). Les marques que assenyalen aquesta posada en relleu són l'adverbi "solament" (que estableix una asimetria entre allò que el precedeix i allò que el segueix) i el pronom "ells" (illa enmig de "la gent", que és una massa homogènia i indiferenciada que beu i conversa), ajudats tots dos per un verb en

imperfet (la resta de verbs són en present), la qual cosa fa pensar que l'escena no és vista sinó recordada. Òbviament, a aquest "ells" que ja per si sol forma part de l'enunciat destacat se'l subratlla més encara quan l'omplim de contingut: ells són "els amants" (i a partir d'ara podem fer hipòtesis sobre les raons per les quals callaven).

Finalment, en el cas dels poemes **HO SÉ** i **CERTESA** l'operació interpretativa requereix del lector una acció de més abast, que depassa l'àmbit estricte del significat entès en el sentit tradicional:

HO SÉ	CERTESA
<p>Crema emboscada absència constant tímida brasa a l'aguait de la brossa del tedi i les cabòries.</p> <p>Quan n'hi hagi prou feixos qualsevol tarda absurda crepitarà l'incendi.</p>	<p>Vine'm trist, et vull trist, sense color, de pedra. Com mar de gelatina, de boira, de calfred. Blanc, ben blanc, sense límits, on no pugui conèixer cap sentiment ni afecte, ni el teixó ni la serp. Sigue'm una gran serp de flames i de marbre, no arbre, no senglar. No res, no res, no em siguis. Besa'm i després véste'n. Mai no et podré estimar.</p>

Les preguntes que hem de respondre són les següents: ¿què és allò que sap qui parla en el poema HO SÉ?, i ¿quina és la *certesa* enunciada en el títol del segon poema?

No podem respondre la primera pregunta sense adonar-nos que el poema descriu una situació en *dos temps*, a cadascun dels quals li és reservada una estrofa: a la primera el narrador ens presenta un fet en present ("crema" és el primer mot del text) i, per tant, hem de creure que actual i efectiu, existent; i a la segona aquest mateix narrador s'avança als esdeveniments i exposa allò que succeirà en un futur probablement proper amb relació al fet que ha presentat a la primera estrofa, que és un fet que, en el seu pensament, es troba en procés, i que per tant tard o d'hora ha de canviar d'estat: la "tímida brasa" (v. 2) es pot apagar o bé pot esdevenir "incendi", que és el darrer mot del poema (i que és allò en què,

per al narrador, derivarà el fet que ha presentat inicialment). El contrast entre les dues estrofes del poema que acabo de descriure fa absurda tant la possibilitat que el narrador afirmi que *sap* només allò que diu que succeeix (primera estrofa) com la possibilitat que afirmi que *sap* això i, també, allò que diu que succeirà (segona estrofa), i del tot rellevant i pertinent, en canvi, que afirmi que *sap* només això darrer. Així doncs, el títol focalitza la segona estrofa: la forma pronominal "ho" l'anticipa, i és ella que l'omple de contingut: *sé que, qualsevol tarda absurda, crepitirà l'incendi*.

Pel que fa al segon poema, la **CERTESA** enunciada en el títol cal referir-la al contingut del darrer vers: l'única convicció a la qual pervé el narrador al llarg del seu discurs és que *mai no podrà estimar* l'objecte de la seva interpel.lació, el qual des del primer fins al penúltim vers només ha suscitat en ell dubte i confusió. Fixem-nos com les fronteres inicial i final d'aquest discurs, si excloem el darrer vers, són dues instruccions de signe contrari (*venir ≠ anar-se'n*):

**CERTESA**

Vine'm.....

[...]

..... vés-te'n.

Mai no et podré estimar.

Cal fer notar també els dos canvis de ruta que, en l'endemig, es produeixen en el pensament del narrador, i que de fet preparen la contraposició que acabo d'indicar:

"on no pugui conèixer (...) la serp" ≠ "Segue'm una gran serp"  
(v. 6-8) (v. 9)

---

"Segue'm una gran serp" ≠ "(...) no em siguis"  
(v. 9) (v. 12)

---

### 5.2.2.2 Títols temàtics

---

DESEMPAR  
UNITAT  
DESOLACIÓ  
PIETAT  
BEN POCA COSA

---

El poema **DESEMPAR**, amb el qual començarem el recorregut pels títols temàtics, permet de mostrar molt bé la diferència entre aquesta categoria i la conformada pels títols focalitzadors, que acabem de deixar:

**DESEMPAR**

Mentre el meu cos et lliga i et bressola,  
ton pensament, mai no feixuc, s'envola,  
i s'esgarria, lluny, el meu desig.  
Desemparada, resta al mig  
una abraçada tota sola.

El poema descriu una experiència de fracàs en el contacte entre qui parla i el tu al qual s'adreça per mitjà de la contraposició entre el desig del primer, que "lliga" i aferra el cos del segon, i el pensament d'aquest, que no està al cas i, lliure, "s'envola", i que de retruc provoca l'esgarriament del desig del narrador. La patètica imatge d'una abraçada "tota sola", separada tant de qui l'ha feta com de qui l'ha rebuda ("desemparada"), "al mig" dels dos cossos, tradueix de manera efectiva aquesta experiència de fracàs. El títol es vincula de manera inequívoca amb una de les atribucions de l'abraçada: sola com està, resta "desemparada". Però de l'adjectiu *desemparada* al substantiu *desempar* no hi ha només un canvi de categoria gramatical: hi ha també un salt qualitatiu important, el mateix que

existeix entre l'accident i la substància, entre l'anècdota i la categoria, entre el particular i el general. Per això aquest és un títol temàtic i no pas, com la recurrència parcial que relliga *desemparada* i *desempar* ens podria fer pensar d'entrada, focalitzador.

El text del poema següent és més conceptual que el de DESEMPAR, però el títol també el *sobrevola*:

#### UNITAT

En el més llarg viatge ens acompanya  
la llinda vella del portal.  
Ella invisiblement, en terra estranya,  
jutja, afaïçona el termenal.

Llisca a l'intent de l'última besada  
un plor d'infant que sobreviu,  
i la mateixa mort és enllaçada  
a la por primera del niu.

L'afany, de bella, imprevisible cursa,  
quan tot just mesura el planell,  
va replegant-se en àmbit que s'escurça,  
com fil estirat pel cabdell.

I bé caldrà que un dia, fi del nombre,  
jo sigui cert i definit.  
U finalment, sota el gran mur de l'ombra,  
erm de senyals, em collirà l'oblit.

El text comença recollint el vell *topos* de la vida com a camí, però l'aprofita per subratllar la idea que en el terme final d'aquest camí es troba el mateix inici del qual vam partir: en el vell sobreviu l'infant, i la por de la mort no és pas diferent de la que vam experimentar en néixer. La darrera estrofa és la més concentrada de sentit i la de més pes, però també és l'única en què apareix el jo (cosa que té un clar efecte equilibrador): de l'"u" amb què comença el penúltim vers (i que és un atribut que el jo predica de si mateix per a un futur indeterminat però que es dedueix que sent proper) a *unitat* (que és el títol del poema) hi ha el mateix pas que en el poema anterior hi havia de *desemparada* a *desempar*.



El tema del poema **DESOLACIÓ** és similar al del poema DESEMPAR, però no hi ha en el text cap *agafador lèxic* que permeti de fer el pas del text al títol de manera tan directa i automàtica:

#### DESOLACIÓ

¿Com dir-nos més germà i germana  
si hem fet, plegats, el nostre dol?

¿Com parlarem de la fontana,  
si fins l'herbei és mort al volt?

¿Per què en baixant de les eroles  
seuriem vora els tamarius?

¿Per què mai més collir violes  
ara que els cors s'han fet esquius?

¿Per què veurem el dia encara  
—la nosa ardent, l'enuig sonor—

si quan s'aixequi l'alba clara  
ens trobarem sense l'amor?

En aquest cas, per adonar-nos que el títol revela el tema del poema el primer que hem de fer és captar que les preguntes que es fan en el text del començament al final (cinc en total, distribuïdes en sis estrofes) són versions diferents d'una mateixa asserció, que podríem expressar com segueix: *ja no ens estimem, i per tant no té sentit que fem el que fèiem quan encara ens estimàvem* (és a dir: dir-nos germà i germana, parlar de la fontana, seure vora els tamarius, collir violes i dormir junts). En termes tècnics, totes cinc preguntes són interrogacions retòriques: qui les formula no demana pas una informació que li falta (i que suposa que el seu interlocutor té i li facilitarà en forma de resposta), sinó que més aviat *s'exclama* (Lausberg (1963: 222-223) fa notar ben pertinentment que la interrogació retòrica és pròxima a la *exclamatio*, o transformació d'una oració enumerativa en una exclamació mitjançant *pronuntiatio* reforçada).

Un cop realitzada aquesta operació, el lector ha de fer tan sols un pas més: relacionar el *desamor* que expressen les interrogacions retòriques (i que fa prou explícit el sintagma final del poema: "sense l'amor") amb un sentiment similar, però més abstracte (en el sentit que el comprèn), i que és el sentiment que expressa el títol: tota experiència de desamor és també una experiència de desolació. No deixem passar per alt tampoc el *dol* que apareix al final del segon vers (en una posició ben estratègica: com acabo d'indicar, també "sense l'amor", amb el qual "dol" comparteix el significat de pèrdua i privació, ocupa una posició terminal), un mot que a més, per usar la formulació de Starobinski (1971), es troba "sota el mot" *desolació*: DesOLació.

El poema **PIETAT** en té prou amb dos versos per donar figura al sentiment que expressa el títol:

<p><b>PIETAT</b></p> <p>A l'arbre hi ha una fulla que ja està a punt de caure i l'últim raig del dia, que ho sap, encar la daura.</p>
---

Els dos protagonistes d'aquest breu poema són una fulla que està a punt de caure de la branca i el sol, que es troba ja a l'horitzó, a punt de pondre's (d'aquí que els seus rags *daurin* i no pas, posem per cas, *abrusin*). Tal com ha mostrat Dolors Oller (1995: 167), si prescindíssim de la frase de relatiu "que ho sap" del segon vers ens les hauríem amb un discurs totalment descriptiu, i segurament seria un discurs banal i no gens eficaç. El que fa aquest "que ho sap" és atribuir al sol quelcom propi dels éssers humans: la capacitat de tenir coneixement (de *saber*); amb tot el que això comporta: en el cas que ens ocupa, la capacitat, en primer lloc, de sentir el que deu sentir la fulla mateix —que, tenint en compte que és a punt d'acomplir-se el seu cicle vital (fixem-nos en aquest "ja", que confereix més imminència encara a la seva caiguda), no deu ser gens fàcil d'encaixar—, i, en segon lloc, i com a conseqüència del que s'acaba de dir, de fer allò que ell pot fer per ella en les circumstàncies del moment: *daurar-la* (és a dir, cobrir-la, il.luminar-la, donar-li escalf). El títol el que fa és expressar l'acció del sol en clau moral, o, si volem,

sentimental (és per *pietat* que daura la fulla), i, d'aquesta manera, es constitueix en el que en podríem dir la *cara abstracta* del text.

El títol pot expressar el tema del text de manera més explícita encara, menys essencialitzada. Això és el que s'esdevé amb el darrer poema amb títol temàtic que comentaré, **BEN POCA COSA**:

**BEN POCA COSA**

Ja no cullo la neu amb les mans  
ni tinc cor de maduixa.  
Els capvespres estic  
profundament cansat  
i tinc la veu apegalosa,  
com si hagués begut molt.  
De fet, però, encara  
sóc tendre com abans  
per més que el cos es negui  
a tot d'efusions.  
Defora no claudiquen.  
A cops de clàxon han  
tan esventrat la nit  
que dins les cases tot  
put a bèstia morta.

Al títol d'aquest poema només li falta, si de cas, el verb, ben fàcil de suplir d'altra banda: únicament ens cal el primer vers per adonar-nos que l'expressió "ben poca cosa" es una atribució que el narrador es fa a si mateix: *sóc ben poca cosa*. El text expressa aquest significat per mitjà d'enunciats que diuen que el cos ja *no respon* com abans. En el vers onzè ("Defora no claudiquen") el narrador obre una finestra a l'exterior d'aquest espai però només per, segons sembla, retornar-hi: la nit, esventrada pels clàxons (una imatge que no deixa de ser de vida i que, per tant, subratlla per contrast la incapacitat de què es queixa el narrador), entra "dins les cases".

### 5.2.2.3 Títols contrastius

---

POEMA  
POESIA  
DIÀLEG  
COMUNICACIÓ  
NO ESTEM MAI SOLS

---

Començarem amb un poema que porta el mateix títol que el primer poema que he comentat (cf. el §5.2.1), però l'efecte del qual damunt del text és contrastiu i no pas neutral:

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.

El contrast al qual em refereixo és aquell que hi ha entre allò que enuncia el títol, és a dir, que el text que aquest títol encapçala és un poema, i allò que és, o allò a què es vol assemblar, el text: una història clínica. Com a tal història (certament molt despullada), el text reproduïx la trajectòria de les patologies d'algú que no s'esmenta. Aquesta trajectòria té el seu inici (la malaltia de Parkinson) i un final prototípic (l'atur cardíac) —prototípic en la mesura que el cor és un òrgan central i motor, i que una interrupció del seu funcionament és potencialment mortal—, i que un dels moments d'aquesta trajectòria ja suggeria com a possible (la segona malaltia que es consigna en el text és una cardiopatia). Podríem dir que la història clínica és un gènere *antipoètic* —i fins i tot, extremant l'argument, que una història

clínica és un *antipoema*— pel fet mateix que és en prosa i no pas en vers, que és allò que és, per definició i en primer lloc, tot poema. Podem dir també que el text és similar a un *ready-made*: l'autor el podria haver trobat *ja fet*, i ens el presenta ara com a poema (és a dir, com a text no pas referencial o d'utilitat pràctica, sinó de ficció), en un context diferent del context originari, per esperit de xoc, de contradicció o de provocació.

També podem dir que és similar a un *ready-made* el text del poema **POESIA**:

#### POESIA

La primera votació va donar el resultat següent:

*Els únics mots* i *La pols del camí*,  
set vots; *Mans i arrels* i *Paradís de Déu*,  
sis vots; *La Creu* i *Anyada*, cinc vots;  
*La sang transcendent* i *Mai no sabrem res*,  
quatre vots.

Després van ser eliminats *La pols del camí*, *Els únics mots*, *Paradís de Déu*, *Mai no sabrem res*, *La Creu* i *Anyada*.

A l'última votació *La sang transcendent* va obtenir cinc vots, i *Mans i arrels*, dos vots. Va ser adjudicat, doncs, el Premi de Poesia Catalana al llibre de poemes *La sang transcendent*.

En aquest cas, l'objecte *ja fet* i proposat sense modificació com a poema seria l'acta d'un premi de literatura. Però l'efecte de contrast que el títol exerceix damunt del text és ara més complex, perquè actua plenament només en el segon dels dos nivells en què podem considerar aquesta composició, i que és el nivell que, al meu parer, interessa.

Un primer nivell, el més elemental, és aquell que, partint de la identificació *poesia = poema* (i fent abstracció, doncs, del fet que la *poesia* és pròpiament un

tipus de discurs i el *poema* la forma en què s'actualitza aquest discurs), reclamaria una anàlisi similar a aquella que hem fet de POEMA (en el sentit que tindríem l'apropiació d'un gènere aliè, el gènere acta d'un premi de literatura), però amb la diferència, substancial, que ens les hauríem amb un discurs versificat i no pas en prosa.

Un segon nivell, més difícil de captar en la mesura que fa intervenir quelcom d'invisible (però tanmateix perceptible) que podem dir que és la intenció última del productor del poema, el constitueix l'operació, gens innocent, de considerar "poesia" (segons el títol del poema) uns llibres que, si hem de jutjar pels títols que els designen —judici deutor de la idea, molt estesa, que el títol és una *contracció* o una *condensació* del text, i per tant, d'alguna manera, una imatge en miniatura del text—,<sup>198</sup> són, com a molt, *mala poesia* i no pas *poesia*: perquè és sensiblera i carrinclona, emfàtica, visceral i, sobretot, pretesament profunda i, com la sang del títol que acaba guanyant el premi, *transcendent*.

També en el cas dels dos exemples següents només llegint entre línies captem l'essència del poema:

DIÀLEG	COMUNICACIÓ
Monòleg	Home
Monòleg	Telèfons dictàfons micròfons
	Dona

Allò que el títol afirma, el text només ho corrobora en el seu sentit més pla, més literal: si no anem més enllà (una acció que el mateix poema permet, i que ens suggereix de fer), el poema no diu res que ja no sapiguem, i és tan obvi que resulta irrellevant.

<sup>198</sup> He fet una valoració d'aquesta idea al final del §2.3.3.

Pel que fa a **DIÀLEG**, és cert que perquè hi hagi diàleg (que és allò que afirma el títol) hi ha d'haver, com a mínim, dos monòlegs, és a dir, dues intervencions verbals de dues persones diferents (que és allò que suggereix el text mostrant dues ocurrencies del mot "Monòleg"). Però aquesta condició no és suficient: perquè hi hagi diàleg en el sentit autèntic i propi de la paraula és necessari que aquests dos monòlegs es construeixin interactivament, l'un en funció de l'altre; expressat d'una manera més tècnica, cal que les intervencions dels parlants respectin el que el lògic H.P. Grice (1967) en va dir *principi de cooperació*, segons el qual els nostres intercanvis comunicatius corrents requereixen un esforç per col·laborar amb el nostre interlocutor en funció de la finalitat o la direcció de la conversa (o diàleg), acceptada i negociada per totes dues parts, i no consisteixen pas, per tant, en una successió d'intervencions verbals desconnectades, que és justament allò que suggereix el poema **DIÀLEG**. El principi de cooperació, Grice proposa de dur-lo a terme per mitjà de les seves conegudes *màximes de la conversa*: de quantitat (procura que la teva contribució sigui tan informativa com calgui i no més informativa del que calgui), de qualitat (fes una contribució vertadera: ni diguis allò que creus que és fals ni diguis allò que no puguis demostrar), de relació (sigues pertinent: no diguis res que no faci al cas) i de manera (sigues clar). Òbviament, el contrast entre el títol i el text que he descrit més amunt està al servei d'un propòsit diguem-ne crític, d'una *tesi*: quan dialoguem, *en realitat* monologuem, i per tant no és pas veritat que les nostres converses siguin, com voldria Grice, cooperatives.

Una tesi que, transposada al cas específic de les relacions entre l'home i la dona (o, més ben dit, entre els homes i les dones), es troba també al darrere del poema **COMUNICACIÓ**. En aquest poema tenim igualment un primer nivell de sentit que en transparenta un altre de més profund. Si el llegim sense anar més enllà del que diu de manera explícita, arribarem fàcilment a la conclusió que el que expressa és que els homes i les dones ens comuniquem els uns amb els altres, i que això ho fem per mitjà de telèfons, de dictàfons i de micròfons. Però és evident que la comunicació entre els homes i les dones no és això —o no ho hauria de ser—. Notem que la comunicació que ens proposa el text no és pas la comunicació *immediata* a què estem avesats: és una comunicació oral però *diferida*, perquè el temps i l'espai d'emissió, d'una banda, i el temps i l'espai de recepció, d'una altra, no coincideixen (el telèfon suposa una comunicació diferida en l'espai; el dictàfon, una comunicació diferida en el temps, i de vegades també en l'espai; i el micròfon

una comunicació a una certa distància). Fixem-nos també, en consonància amb això, que la mateixa disposició dels elements que conformen el text del poema *dibuixa* aquest significat: l'home i la dona es troben als marges del text, separats per la triada "telèfons", "dictàfons" i "micròfons", *telecomunicats* (a l'extrem, *incomunicats*) més que no pas *comunicats*. L'autor del poema, doncs, ha fet ús del que Dolores Oller (1995) en diu *forma icònica*, un tipus de forma compositiva visualitzadora, metafòricament geomètrica, aparent i immediata als sentits, i que consisteix precisament a esquematitzar les possibles relacions analògiques entre la forma de l'expressió i el contingut (el cal·ligrama n'és l'expressió més òbvia, d'aquesta forma), una forma que, de fet, ja apuntava tímidament en el poema DIÀLEG (també aquí els dos monòlegs estan separats, encara que no pas per elements interposats, sinó, simplement, per una línia en blanc).

Finalment, el poema **NO ESTEM MAI SOLS** mostra com un motiu recurrent en el text pot estar al servei d'una idea contrària a la que el motiu expressa o suggereix; evidentment, si aquest motiu és també allò que l'autor ha seleccionat com a títol, l'efecte d'aquest damunt el text serà contrastiu:



**NO ESTEM MAI SOLS**

No estem mai sols . Hi ha sempre  
quaranta-sis contínues que ens vetllen  
i metxeres insignes  
de principi de segle.

Tenim la por ficada al cos;  
sovintegen tan poc els dies festius!

Tant treballar ens taca la pell  
d'oli de màquines,  
de pols de màquines,  
de ferum de màquines.

Se'ns contagia l'epilèpsia  
de les pentinadores,  
i el dinamisme excessiu  
dels dobladors suïssos,  
i la fressa monòtona de les cardes.

No estem mai sols . Hi ha sempre  
gairebé vint-i-tres mil pues  
i llur terrible seqüela;  
i els horaris tan rígids  
i els plusos tan despòtics.

No estem mai sols . Hi ha sempre  
la gent; però la gent no compta.  
El que compta és l'espai que ocupen  
i el ritme sense treva.

Tothom accepta ja que la tendresa  
perjudica el progrés.  
Estigueu-ne segurs: s'apropa el dia  
que tots tindrem una ànima metàl·lica.

Com podem observar, l'afirmació "No estem mai sols" té en el text tres ocurrencies (per això podem dir, com ja he avançat, que és un motiu recurrent, o, si volem, un *leitmotiv*), i totes tres es troben en la mateixa posició privilegiada: a inici d'estrofa i de vers (de totes, la més privilegiada és la primera, a l'incipit). Però allò que suggereix aquesta afirmació (és a dir, que la solitud de l'home no és sinó un tòpic: contràriament al que pensa la majoria de la gent, sempre estem

acompanyats) és desmentit immediatament després: l'única companyia que es diu que tenen els personatges protagonistes del text és la que els proporcionen les màquines de la fàbrica tèxtil en la qual treballen (i en la qual se'ls explota). Són màquines, a la primera estrofa, les contínues i les metxeres, i a la quarta les pentinadores, els dobladors i les cardes; en l'endemig, a la tercera estrofa, la triple repetició de "màquines" a final de vers (procediment previst per la retòrica, que li dóna el nom d'epifora, figura especular de l'anàfora) insisteix també en el significat que interessa. Un significat que assegurin, finalment, les dues darreres estrofes: la primera d'elles, l'última en què ocorre l'afirmació "no estem mai sols", és la més explícita de totes les que componen el text: la gent que podria fer que hom deixés d'estar sol són els altres treballadors, que compten com a treballadors (compta "l'espai que ocupen / i el ritme sense treva": no són sinó una extensió metonímica de les màquines) i no com a persones; i la darrera estrofa vaticina un futur *guanyat* per les màquines: l'ànima (el darrer i el més íntim baluard de l'home) serà metàl·lica com elles.

#### 5.2.2.4 Títols contextualitzadors

##### 5.2.2.4.1 Títols C1

---

OSTRA  
GIRAFÀ  
MUSCLO  
EL DESIG  
BERLÍN  
MARE I FILLA  
TESEU

---

Els quatre primers poemes amb títol C1 estan construïts amb el mateix procediment. El precedent directe de tots quatre és l'endevinalla (la variant

popular de l'enigma clàssic), un gènere que és en part joc de llengua, en part forma literària. Todorov (1978: 223-245) és dels autors que s'ha aproximat al gènere amb més propietat. Segons Todorov, l'endevinalla respon a l'esquema formal de "pregunta-resposta", i la seva característica constitutiva és que presenta l'estructura d'una definició dialogada invertida: podríem fer de les dues parts de què es compon —la frase o part present, d'una banda, i el mot o part absent, d'una altra (la pregunta i la resposta)— una única frase afirmativa, amb la qual cosa obtindríem una relació de sinonímia entre el predicat (la primera part, o "symbolisant") i el subjecte (la rèplica, o "symbolisé"). Aquesta relació, però, no és oficial o estatuïda pels diccionaris (no és científica, objectiva), sinó que és lateral (*tròpica*): l'endevinalla està del costat del *semblar* i no pas del *ser*, perquè es basa en un coneixement perceptiu de les aparences, i la preocupa allò que sembla el que és (i no pas allò que és el que sembla); per això no crec fora de lloc afirmar que el que fa l'endevinalla és *estranyar* l'objecte, com dirien els formalistes russos.<sup>199</sup>

En els poemes **OSTRA**, **GIRAFÀ** i **MUSCLO**, l'ostra, la girafa i el musclo presenten atributs estranys, inesperats, que no s'avenen amb aquells que confereixen als termes que els designen les definicions respectives (segons el diccionari, l'ostra i els musclo són lamel.libranquis de l'ordre dels filibranquis, i la girafa és un mamífer remugant):

OSTRA	GIRAFÀ	MUSCLO
Gargall de sirena! (Àdhuc tapadora té per higiene cada escopidora.)	Tens el cap petit perquè la distància te l'ha empetitit.	Anà perdent la salut de tant beure a doble queix. Fou enterrat en taüt amb fons d'un arròs amb peix.

<sup>199</sup> A l'hora d'enfrontar els menuts a la tasca de construir endevinalles, la primera instrucció que se'ls dona és que imaginin que l'objecte a endevinar el veuen per primer cop (els hi pot ajudar pensar que n'han de parlar a algú que no l'ha vist mai); tot seguit han de fer la "definició" de l'objecte partint d'aquests trets imaginaris (cf. López del Castillo (2001: 44).

En tots tres casos el títol té per efecte de desambiguar allò que, sense ell, restaria enigmàtic, inespecífic i obscur: reprenent l'explicació de Todorov sobre l'endevinalla, podríem dir que és la *rèplica* al text, la *resposta* a la pregunta que el text, sense ell, ens faria.

El poema **OSTRA** descriu l'objecte ostra en la seva totalitat, per dins (primer vers) i per fora (els tres versos restants). "Gargall de sirena" és una metàfora de la part comestible de l'ostra (una metàfora molt apropiada: com les ostres, les sirenes són éssers marins), i els tres versos restants "completen" aquesta analogia: una escopidora amb tapadora és a la la closca de l'ostra (que té dues valves: d'aquí la tapadora) el que un gargall de sirena és a l'interior de l'ostra.

El poema **GIRAFÀ** explica la petitesa del cap de la girafa de resultes de la llargària del seu coll: aquella no és sinó un "efecte òptic". No és que el cap de la girafa *sigui petit*, com sempre hem cregut, sinó que *és fet petit* (és "empetitit"): el coll de l'animal l'allunya de nosaltres (ens el "distancia"), i el *veiem* petit.

El poema **MUSCLO**, finalment, descriu el músclo a partir del seu trist final. El "doble queix" del segon vers és una semblança de les dues valves del mol.lusc, que esdevenen el seu taüt un cop ha estat aprofitat per acompanyar l'arròs.

Òbviament, les bèsties no són els únics éssers susceptibles de simbolització enigmàtica: també ho poden ser els conceptes. Fixem-nos en el poema **EL DESIG**:

#### EL DESIG

Una bola argentada que, com als contes,  
no podem tocar. Ens il.lumina el camí,  
ens fa vèncer enemics a les batalles  
i ens descabdella el fil que surt del laberint.  
Però no podem tocar-la perquè es fondria.  
Li donem la vida que ella ens dóna  
i la fulgència que de la nit fa sortir el dia.  
Però no podem atansar-nos-hi massa.  
Si la perdem ens perdriem.  
I la tenim sempre al costat.  
I tan distant. Com la mort.

La relació entre el títol i el text d'aquest poema és idèntica a la que hi ha entre el títol i el text dels poemes OSTRA, GIRAFÀ i MUSCLO. L'únic que els diferencia és el fet que el desig no és, com ho són les ostres, les girafes i els musclos, un objecte de la realitat aparent, accessible a la nostra percepció sensorial, i per això el poeta que ens el vol *mostrar* no pot jugar amb propietats que els nostres ulls puguin captar (cosa que sí que podia fer en el cas dels tres poemes anteriors), i ho ha de fer, en canvi, amb el que en podríem dir la seva pròpia experiència i la seva pròpia vivència del fenomen, una experiència i una vivència que seran necessàriament subjectives i particulars (però que, per tal que el poema sigui eficaç, els lectors hem de poder compartir i ens hi hem de poder sentir representats). En aquest cas, el text recull la idea que, malgrat que el tenim sempre a tocar, l'essència del desig és la seva inaprehensibilitat: el *desig* guia i explica la nostra conducta i les nostres accions (sense ell, com diu l'antepenúltim vers, "ens perdríem"), però la consecució d'allò a què ens condueix i ens fa tendir el transforma en *realitat* i l'anul·la.

Bona part de la gràcia del poema **BERLÍN** es troba en el canvi de ruta que ens obliga a fer el text al penúltim vers, un canvi del qual és responsable el títol, o, més exactament, els coneixements que la paraula que el constitueix desvetlla en la nostra "enciclopèdia" (cosa que no succeïa pas en cap dels quatre poemes comentats més amunt):

#### BERLÍN

Te m'ofereixes tal com ets  
i jo et desitjo tal com eres:  
els tràfecs i els neguits antics.  
Però els vela el silenci d'ara,  
quan ja només són un captard,  
ja ombres tots i tots tristesa.

Venço l'orgull de tantes flors  
d'aquesta nova primavera.  
Et vull d'abans. Només ets d'ara  
i ja et remous cap a demà,  
voluptuosa en la riquesa.  
Alces palaus sobre el dolor,  
la culpa dorm a sota terra.

En efecte, fins al penúltim vers fa sentit la idea que el tu al qual s'adreça l'emissor (i de qui es queixa) és una persona —més específicament, una dona, pel "voluptuosa" de l'antepenúltim vers—: l'acció d'aquest tu al primer vers (oferir-se) suscita aquesta interpretació, i ajuden a mantenir-la la del jo al segon (desitjar) i la referència al "silenci" al quart (que entenem com una manca de comunicació entre tots dos). Però no és gaire versemblant, per molt disposats que estiguem a col.laborar amb el text tal com l'hem llegit fins ara, que una persona *alci palaus sobre el dolor*, i també sembla fora de lloc, imputada a una persona, aquesta culpa que *dorm a sota terra* que tanca el poema. La dificultat d'articular el contingut d'aquests dos darrers versos en el dels versos precedents es resol no pas forçant el sentit d'aquests dos versos, sinó canviant la referència de la "destinatària": aquest tu no és pas una dona, sinó una ciutat que, com a capital del Reich que va ser durant el domini a Alemanya del nacionalsocialisme, té més d'una cosa de què avergonyir-se i, doncs, a amagar (a *silenciar*). Els palaus orgullosos que s'alcen damunt dels morts de la Segona Guerra Mundial (als quals al.ludeix, sembla, la "culpa [que] dorm a sota terra") són una metàfora del progrés i del futur que amenacen la pervivència de la memòria històrica que reivindica l'emissor.

El títol del poema següent especifica el vincle existent entre els dos personatges protagonistes:

**MARE I FILLA**

Ella t'està mirant i et sent segura  
darrere el teu somris. Veu com agafes  
amb lentitud la tassa de cafè  
la calma al teu balder pijama blanc  
en fullejar el diari del matí.  
La seva pau és un reflex de tu  
que li has permès tenir els primers records  
en el cantó tranquil d'aquesta casa.  
Et mira amb avidesa adolescent  
però no sap que si se sent segura  
és perquè no li parles de l'armari  
que no goses endreçar  
ni del disc que et fa por tornar a sentir  
ni de les cartes que no pots cremar.  
Potser en tornar una nit s'adonarà  
on comença la calma del matí  
quin fons té de renúncia a vegades  
i de derrota sempre aquesta pau.

Del text no se'n desprèn en cap moment que els dos personatges del poema siguin mare i filla. Sabem, això sí, i ja des del primer vers, que són dos personatges femenins: per "Ella" i per "segura" (que és com la primera creu que se sent l'altra). És clar que el text pren tot el seu sentit un cop hem assignat a cada un el paper que li correspon: el tu en el qual hem de suposar que s'objectiva o es desdobla el jo, i que de cua d'ull observa com és observat, és, òbviament, la mare, i l'ella és per tant la filla. Aquesta assignació no és pas difícil de fer, i el text ens hi condueix gairebé des del principi: agafar amb lentitud la tassa de cafè i fullejar el diari del matí (versos 2-3 i 5) són accions que no són pas impròpies d'una filla, però, posats a triar, sens dubte convenen més a una mare. El versos 6-8 confirmen aquesta lectura: "La seva pau és un reflex de tu / que li has permès tenir els primers records / en el cantó tranquil d'aquesta casa"; i també el vers 9: "Et mira amb avidesa adolescent". La resta de versos revelen fins a quin punt la seguretat i la

pau que la filla veu en la mare, i de les quals ella mateixa es beneficia ("La seva pau és un reflex de tu"), són superficials i precàries: de portes endintre hi ha un armari ple de records que és millor no remoure, i de pors més o menys inconfessables.

Acabarem el recorregut pels títols C1 amb el poema **TESEU**, que, sens dubte a causa de la seva complexitat, ha generat ja molts comentaris. El veurem ara a la llum de l'efecte contextualitzador del títol:

### TESEU

Un sol fil et daura  
la fosca memòria,  
corre pels tapissos  
on t'has figurat.  
Tornes, tornes tu?  
No trepitges fort,  
i et fas sofrir els ulls  
a seguir la trama  
pels vells corredors.  
Salves esvorancs  
de por successiva,  
només que et llampeguin  
lluissors de fe  
que, una mica idèntic,  
algú que pots dir  
que és tu mateix, sempre  
fa camí amb tu.  
No retrobaràs  
la teva ombra espessa,  
el dúctil propòsit  
amb què saps trair,  
fins que surtis on,  
a la llum del sol  
("quina? quina?" et crida  
la gralla) plegades,  
t'esperen les dones.

Una de les dificultats més importants a què ens enfronta el poema és la de determinar amb precisió els contorns d'aquest tu al qual el narrador s'adreça



insistentment des del primer fins al darrer vers. La primera referència d'aquest tu (la més immediata, podríem dir) és sens dubte Teseu, la figura mítica que convoca el títol del poema, i és al seu voltant que agafen concreció tot un conjunt d'elements que, altrament, restarien en la indefinició: el "fil" del primer vers, que és, d'entrada, el fil d'Ariadna que condueix Teseu a la sortida del laberint (el vers 5 formula el retorn de manera interrogativa: "Tornes, tornes tu?"); el fet que aquest fil sigui un fil lluminós, que "daura" (cal recordar aquí que, segons una versió menys coneguda que la del cabdell, allò que Ariadna hauria donat a Teseu hauria estat una corona *lluminosa*, i que és gràcies a aquesta llum que l'heroi hauria trobat el seu camí en la foscor del laberint: en el "fil [que] et daura / la fosca memòria", doncs, es recullen magistralment les dues versions d'aquest motiu del mite: és un fil, però, com la corona, lluminós); la dificultat —tot i l'ajuda del fil— del trajecte ("No trepitges fort", diu el vers 6) pels "vells corredors" del vers 9 (que no poden ser sinó els del laberint mític); la referència dels versos 20 i 21 al propòsit amb què Teseu sap traïr, que ens recorda la traïció a Ariadna, abandonada per l'heroi a l'illa de Naxos; i la presència, al darrer vers, de les dones que, "plegades", esperen Teseu, i que són una figura d'Ariadna (junttes, són una sola dona).

Si de TESEU l'únic que ens n'interessa és donar compte de l'efecte contextualitzador del títol, no ens cal anar més enllà, però, òbviament, de cap manera haurem arribat a les capes més profundes del text: per fer-ho haurem d'adonar-nos que aquest tu que és Teseu és també, alhora, un *alter ego* de qui parla, i és també el mateix lector; haurem d'explorar les equivalències laberint/"trama" (arquitectura/teixit), laberint/xarxa, laberint/cervell/"memòria", Minotaure/oblit, "tapissos"/poemes; haurem de captar l'al·lusió dels versos 3 i 4 a *The figure in the carpet* de Henry James; haurem de parar esment en la forma icònica del text (el "fil" ja present al primer vers és només un dels dos extrems o caps: l'altre es troba al darrer vers, a la sortida del laberint); i, finalment, haurem d'extreure les conseqüències que es deriven del fet que TESEU sigui un poema *terminal*, el darrer poema de *Teoria dels cossos*.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Cal dir que aquesta llista no pretén pas ser exhaustiva. He explorat alguns d'aquests aspectes a Besa (1997a i 2001). D'entre els autors que s'han enfrontat al poema cal esmentar Macià i Perpinyà (1986: 166-169), Perpinyà (1991: 87-88), Oller (1990: 122, i 2001: 91-92) i Terry (2001: 120-123).

---

#### 5.2.2.4.2 Títols C2

---

**A ISABEL  
AL CAP DELS ANYS  
PARÍS, FEBRER DE 1979  
ESCRIT A CANNES  
RÀDIO  
PASSEIG**

---

El primer poema amb títol C2 que he escollit per il·lustrar la categoria mostra molt bé la diferència entre aquests títols i els títols C1. És el poema **A ISABEL**:

**A ISABEL**

Oh qui veiés per una fina esberla  
del teu cos innocent, dret com el llor,  
entre llums canviants de mareperla,  
el somni del teu cor!

¿Qui va menar-te al món de la follia?  
¿Algun àngel primal, distretament?  
¿O una albada, ignorant de l'agonia  
i del remordiment?

Pura i llunyana que un secret agença,  
exiliada sense entendre com,  
parles a mitja veu, com amb temença,  
la parla de tothom.

I sents l'íntima crida regalada  
del teu país, d'aquell reialme lleu  
d'on són record i mostra esgarriada  
la música i la neu.

El text ens presenta la realitat d'un personatge femení (ho sabem del cert pels adjectius de la tercera estrofa: "pura", "llunyana" i "exiliada") que ha perdut la raó (sobre això és ben explícit el primer vers de la segona estrofa), però aquesta

realitat és indefinida i un bon punt enigmàtica. La semblança que obtenim del personatge és d'allò més inconcreta, i no podem respondre les preguntes que aixeca el text: ¿on es troba la protagonista?; la referència al seu exili ("exiliada"), ¿és real o és figurada?, és a dir, es troba ella, en efecte, lluny del seu país, o bé lluny del país dels que, a diferència d'ella, sí que tenim ús de raó?; ¿per què no podem accedir al secret que, segons se'ns diu al primer vers de la tercera estrofa, l'agença, si tot seguit se'ns diu que parla "la parla de tothom"? ¿Per què la música i la neu, com se'ns diu a la darrera estrofa, només poden aspirar a ser una "mostra esgarriada" del seu país? El títol no ens ajuda pas a aclarir aquests dubtes: l'únic que fa és deixar constància que el poema és *per a Isabel*, és a dir, dedicar-l'hi. És, com deia en presentar les diferències entre els títols C1 i els títols C2, un *suplement afegit* al text. En definitiva, el context que aquest títol subministra és un context circumstancialitzador.

La circumstància és una altra, però l'efecte en el text del títol **AL CAP DELS ANYS** és de la mateixa mena:

**AL CAP DELS ANYS**

Amb immortal esplendor  
viuen en tu les coses, poesia.  
Te m'has fet transparent  
i et miro travessant-te.

El text es compon de dos enunciats, el primer dels quals ocupa els dos primers versos, i el segon els dos restants. El primer enunciat pretén tenir una validesa general i universal, i és ja un lloc comú: la poesia perpetua les experiències que formalitza (com va dir Hölderlin, "allò que roman, ho funden els poetes"); el segon enunciat descriu una experiència personal molt particular, visionària: l'esplendor en què viuen les coses fetes poesia de què se'ns parla al primer vers del poema és

*transparència*: no encega, no ofusca, i fa possible que qui parla pugui accedir a mirar la poesia mateix *travessant-la*. Sigui quin sigui el sentit que calgui donar a una vivència com aquesta (que sens dubte només qui està en contacte directe amb la poesia, és a dir, qui en fa, pot tenir), el que sembla clar és que qui l'experimenta no ho ha pogut fer sinó *al cap dels anys*: no és una experiència immediata i fàcil d'obtenir. El que fa el títol, doncs, és subministrar un context mig temporal mig modal per a l'experiència que es descriu en els versos tercer i quart.

El context és local i temporal en el cas de poema **PARÍS, FEBRER DE 1979**:

**PARÍS, FEBRER DE 1979**

La mort la veig com avui: en taxi,  
plovent, al bulevard. Veig el llímpia  
girant, els fanals esquinçats amb llum  
blanca i difosa, badoca com jo.  
Ets llum gris del record, desfilall  
blau de l'aigua. Sabria el meu lloc  
si la son se m'endú. La pluja amb  
la llum són camí, si la nit es fa llosca.

El text es compon d'un conjut d'impressions fragmentàries, pròpies d'algú insomne ("Sabria el meu lloc / si la son se m'endú", se'ns diu als versos 6 i 7) a causa de la irrupció, a la seva consciència, de la idea de la mort. Però aquesta idea no rep desenvolupament: sabem només que el narrador veu la mort "en taxi, / plovent, al bulevard". Més endavant, al vers 5, ens sorprèn un tu que resta en la indefinició (¿què és aquesta "llum gris del record"? París?), i el poema acaba obrint la possibilitat de recobrar la calma. El que fa el títol és localitzar (a *París*) i datar (al *febrer de 1979*) aquesta experiència. El text, si bé en cap moment no assegura la veracitat d'aquestes dues informacions, tampoc no les nega: pel que fa a la primera, si més no, hi és coherent el fet que el lloc per on circula el taxi sigui un "bulevard" (que és un mot d'origen francès, com francesa és París).

El títol **ESCRIT A CANNES** és més explícit: se'ns proposa d'entrada com un enunciat que ens diu el lloc de producció del poema:

**ESCRIT A CANNES**

Puja l'olor dels horts, endevine victòries  
de gesmils i magnòlies, ol secreta la terra,  
la cabellera negra, sexual, de la terra,  
una remor d'una tanda perduda.

No vull dir, no vull dir el nom que he recordat!

Dies de lledoners, magraners i guitarres!  
Ah cap-al-tards d'estiu i sentors d'herba seca!  
Una brisa vinclava breument uns arrossars.  
Dintre dels dacsars hi havia una aspror combativa.  
Lentament arribava la nit; a poc a poc  
s'apagaven els carros; vivaç pujava una aigua,  
una aigua apegalosa d'argila i de canyars.

No vull dir, no vull dir el nom que he recordat!

Camins perduts de l'horta que jo conec ben bé.  
El llum d'una alqueria a la porta de casa.  
I de sobte el lladruc inesperat d'un gos:  
reconeixia l'amo i saltava ufaníssim.

No vull dir, no vull dir el nom que he recordat!

Les expectatives que aixeca el títol no es veuen pas confirmades: hom espera un text que tingui a veure amb la ciutat de la Costa Brava, i en lloc d'això es troba amb tot d'elements d'un paisatge rural típic de l'horta valenciana, que, segons ens diu el narrador al primer vers de la darrera estrofa, coneix "ben bé". Però aquesta frustració d'expectatives no converteixen pas el títol en contrastiu o en mistificador: fa ple sentit que, trobant-se un lluny de la pròpia terra, la recordi, i escrigui sobre aquest record i consigni el lloc en el qual ho ha fet.

Finalment, **RÀDIO** i, encara més, **PASSEIG** són una mostra de l'existència de títols que es troben al límit de la categoria, i a un pas de poder ser considerats mistificadors (tipus que il·lustrarem en el §5.2.2.5):

RÀDIO	PASSEIG
<p>Jo, a casa meva, faig el que vull i si no us agrada aneu-vos-en a viure en una torre!</p>	<p>Hi ha aspectes parcials de la realitat que deslligats del conjunt deformen el sentit dels fets.</p>

En efecte, hom podria pensar que **RÀDIO** és un títol mistificador si no cregués que el que fa és revelar (això sí, tan indirectament com es vulgui) la causa última d'allò que diu l'emissor del text. El text sembla una rèplica a una queixa: la ràdio d'un veí ens molesta, li ho fem notar i ell es defensa amb l'argument que *a casa seva fa el que vol*, i ens proporciona després una alternativa perquè pugui continuar fent-ho sense queixes: *anar a viure en una torre* (on, sense veïns, cap ràdio no ens podrà destorbar).

La situació comunicativa que el poema **PASSEIG** ens convida a refer no és ni de bon tros tan comuna (per no dir que no ho és gens). El registre del text és ben diferent del del text del poema **RÀDIO**: aparenta ser un discurs, o part d'un discurs, (pretesament) filosòfic. Insinuar que és un discurs que podem fer tot *passejant* no és avançar gaire (i fins i tot pot semblar d'allò més arbitrari), si no és que reculem en el temps i entronquem amb περιπατος, el nom que va rebre l'escola del Liceu fundada per Aristòtil i que significa, precisament, 'passeig' (pel fet que, segons sembla, moltes lliçons hi eren donades tot passejant).

## 5.2.2.5 Títols mistificadors

---

LLUNA  
SNACK - BAR  
FAUNE  
HIVERN  
TARDA

---

En el seu quadre *La clef des songes*, Magritte ens presenta la imatge d'una finestra dividida en sis compartiments en cadascun dels quals hi ha representat un objecte amb un nom escrit a sota la referència o el significat del qual no es correspon en absolut amb la realitat de l'objecte representat. Els noms són els següents:

<i><b>l'Acacia</b></i>	<i><b>la Lune</b></i>
<i><b>la Neige</b></i>	<i><b>le Plafond</b></i>
<i><b>l'Orage</b></i>	<i><b>le Désert</b></i>

Al primer compartiment no hi ha representada una acàcia sinó un ou; al segon, en lloc de la lluna hi ha una sabata de dona; al tercer no hi ha neu sinó un barret; al

quart no hi ha cap sostre, sinó un ciri encès; al cinquè hi ha un got; i al sisè hi trobem, en lloc del desert, un martell. El quadre, com ja he dit, duu per títol *La clef des songes*, i a *La interpretació dels somnis* de Freud, o fins i tot en qualsevol de les moltes claus dels somnis que podem trobar al mercat, hi podem llegir, per exemple, que si somiem un armari, en realitat l'haurem de canviar per una dona. El quadre de Magritte es podria llegir així: si somieu un ou, enteneu acàcia; si somieu una sabata de dona, enteneu la lluna, i així successivament.

Els poemes que he escollit per il·lustrar la categoria dels títols mistificadors comparteixen l'operació de Magritte en el seu nivell més superficial: el títol sembla arbitrari i atzarós, fruit del capritx (com, en el cas del quadre de Magritte, ho sembla el nom que bateja la imatge representada que té a sobre), però no està pas al servei de cap pretensió didàctica (per exemple, a propòsit del sentit i de la veritat que contenen les produccions de l'inconscient), ni volen ser la *clau* de res. Òbviament, si ens hi obstinàvem sempre podríem trobar una explicació de tipus contextual (o fins i tot d'altra mena) que relacionaria títol i text, i que ens aconsellaria d'encasellar aquests poemes en la categoria anterior, la conformada pels títols C2; però aquesta explicació serà sempre provisional, insegura i problemàtica, perquè serà producte de la nostra imaginació (i diria que aquesta és precisament una de les virtuts d'aquests títols: estimular la nostra imaginació) i no pas d'una valoració sensata del text i de la possibilitat que el títol el contextualitzi en un o altre sentit. El primer poema es titula **LLUNA**:

#### LLUNA

Avança a poc  
a poc cap a mi,  
la cua li arriba a terra.  
El gat em llepa la mà  
i em mira com si s'adonés  
que enraono d'ell.

L'objecte del text no és la lluna sinó un gat una mica especial: avança a poc a poc cap a la persona que parla (que suposem que és el seu amo) i, com si fos un gos, li



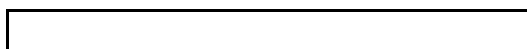
llepa la mà i el mira. Pel que fa al títol, sempre podrem pensar que els gats són animals nocturns (i per tant *lunars*), i fins i tot que *Lluna* és el nom del gat (¿és una gata, i no un gat?, ¿és un gat amb nom de gata?) i que si "avança a poc a poc" cap al seu amo és justament perquè aquest l'ha cridat (li ha dit "Lluna"); però aquestes atribucions seran sempre flotants i insegures. El títol **SNACK - BAR** encara és més desconcertant:

**SNACK - BAR**

Ha  
estat  
ben  
llançat  
i  
roda  
a  
la  
fi  
del  
cordill

Per a fer-lo  
retornar a la mà  
cal donar-li una  
estirada ben suau.

El text es compon de dues parts la primera de les quals descriu un objecte en acció que, segons sembla, és una baldufa (tot i que, malgrat ser "baldufa" un mot femení, aquí rebria un participi en masculí: de l'objecte es diu que ha estat "ben llançat"); la segona part del text és una instrucció referent a aquest mateix objecte, i que cal seguir si es vol completar el joc. ¿Per què **SNACK - BAR**? ¿És el lloc en el qual ha estat llançada la baldufa? ¿És un *nou nom* per a "baldufa"? (fixem-nos que "snack-bar" és de gènere masculí). El tercer poema es titula **FAUNE**:



**FAUNE**

A les dotze la temperatura  
era de catorze graus.

Damunt el  
pou hi ha penjada la  
politja per on passa  
la corda amb la galleda  
per a treure l'aigua.

A les dues la temperatura  
era de quinze graus.

El text conté tres enunciats, dels quals l'inicial i el final estan relacionats temàticament i formalment: de les dotze a les dues la temperatura ambiental ha pujat un grau (de catorze graus hem passat a quinze). L'enunciat central ens parla d'un pou que, segons sembla, s'usa: amb politja, corda, galleda i aigua. ¿Com cal relacionar aquest enunciat amb els altres dos? ¿Contrastivament? (amb una temperatura ambiental tan baixa, no ens cal l'aigua de cap pou per refrescar-nos). Sens dubte la presència d'un faune sorprèn menys en un context com aquest que no pas en un bulevard d'una gran ciutat, però no sembla possible d'anar més enllà. El quart poema és **HIVERN**:

**HIVERN**

La colònia de Bordil de la Noguera  
organitza un te-ball  
per al qual hi ha assignat  
un Comitè d'honor  
que formen unes quantes senyoretes,  
el nom de les quals  
publicarem  
en una altra ocasió.

I vosaltres,  
¿preferiu de cobrar  
en dijous o en dissabte?

Els dos enunciats del text semblen, l'un a l'altre, del tot estranys: mentre que el primer aparenta ser una informació donada per escrit (es diu que el nom de les senyoretes que formaran el Comitè d'honor del te-ball serà *publicat en una altra ocasió*, és a dir, no en *la present*), el segon sembla un missatge oral. El títol és tan aliè al text com els dos enunciats d'aquest ho són entre si. El cinquè i darrer poema és **TARDA**:

#### TARDA

Un amic té la mania de modificar  
els refranys. No diu: De la mà  
a la boca es perd la sopa, sinó:  
De la mà a la boca es perd el consomé.  
I en lloc de dir: A tot arreu couen  
faves, diu: A tot arreu condimenten  
trufes. I en lloc de dir: A l'ase  
mort, la palla a la mà, diu: A l'auto  
espatllat, la benzina al xofer.

Aquest amic que té la mania de modificar els refranys és coherent en la mena de canvis que imprimeix en aquesta parcel·la de la nostra cultura popular: els refranys els modifica modernitzant-los, urbanitzant-los (en lloc de sopa, consomé; en lloc de faves, trufes; en lloc d'ase, auto...), és a dir, llevant-los un dels seus trets conformadors. I potser fóra bo de preguntar-se, per tancar capítol, si aquest "transgressor" i el poeta amic seu no actuen, cadascú en el seu àmbit i a la seva manera, similarment: així com l'un modifica els refranys, l'altre encapçala un text que parla d'un amic que modifica els refranys amb un títol —TARDA— que no té res a veure amb aquest contingut, operació que el converteix també, al seu torn, en un transgressor de la convenció que dicta que el títol ha de tenir alguna relació amb el text.



**Referència dels poemes segons l'ordre en què són comentats**

TÍTOL DEL POEMA	AUTOR	LLIBRE AL QUAL PERTANY	ANY
Poema	Martí i Pol	Paraules al vent	1954
Sonet	Martí i Pol	Porto la tarda recolzada al braç	1948-54
Cançó de bressol	Marçal	Sal oberta	1982
Semblança	Margarit	L'edat roja	1989
Súplica	Oliva	Antologia Price-Congrés	1977
Tors d'Apol.lo arcaic	Margarit	Aiguaforts	1995
Preguntant	Carner	Poesia	1957
Rata-pinyada	Pere Quart	Bestiari	1937
Aranya	Brossa	Poemes entre el zero i la terra	1951
D'una visita	Margarit	Mar d'hivern	1986
Em declaro vençut	Martí i Pol	La pell del violí	1972-73
Sentència	Carner	Poesia	1957
<b>La rosa i el ventall</b>	Carner	Poesia	1957
Parc d'atraccions	Parcerisas	Focs d'octubre	1992
Pis moblat	Comadira	El verd jardí	1972
Xifra	Ferrater	Teoria dels cossos	1966
Nuvolets	Casassas	Calç	1996
Els amants	Andrés Estellés	<i>Divina comèdia</i> Versos per a Jackeley (OC 7)	1982
Ho sé	Comadira	Usdefruit	1995
Certesa	Comadira	Desdesig	1976

<b>Desempar</b>	Carner	Poesia	1957
Unitat	Carner	Poesia	1957
Desolació	Carner	Poesia	1957
Pietat	Carner	Poesia	1957
Ben poca cosa	Martí i Pol	La pell del violí	1972-73
<b>Poema</b>	Albertí	Era plena de canoes	1977
Poesia	Brossa	El Saltamartí	1969
Diàleg	Brossa	Tarannà	1975
Comunicació	Brossa	Askatasuna	1983
No estem mai sols	Martí i Pol	La fàbrica	1959
<b>Ostra</b>	Pere Quart	Bestiari	1937
Girafa	Pere Quart	Bestiari	1937
Musclo	Pere Quart	Bestiari	1937
El desig	Parcerisas	Natura morta amb nens	2000
Berlín	Comadira	Usdefruit	1995
Mare i filla	Margarit	Els motius del llop	1993
Teseu	Ferrater	Teoria dels cossos	1966
<b>A Isabel</b>	Carner	Poesia	1957
Al cap dels anys	Comadira	Usdefruit	1995
París, febrer de 1979	VallcorbaPlana	Postals	1981
Escrit a Cannes	Andrés Estellés	<i>Estams de la pols</i> Versos per a Jackeley (OC 7)	1982

---

Ràdio	Brossa	Askatasuna	1983
Passeig	Brossa	El Saltamartí	1969
<b>Lluna</b>	Brossa	El Saltamartí	1969
Snack-bar	Brossa	Askatasuna	1983
Faune	Brossa	El Saltamartí	1969
Hivern	Brossa	Poemes entre el zero i la terra	1951
Tarda	Brossa	El Saltamartí	1969

## CAPÍTOL 6

### RECAPITULACIÓ I CONCLUSIONS

Al llarg d'aquesta tesi hem mirat de respondre algunes de les preguntes que suscita el títol com a objecte d'estudi. L'itinerari que hem seguit ha partit de la revisió d'algunes de les definicions del títol que hem trobat a la bibliografia i ha desembocat en l'establiment d'una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia.

Així, ja al §2.1.2 hem tingut l'ocasió de comprovar que els mateixos estudis literaris han estat parcials a l'hora de definir el títol: prenent la part pel tot, han estès al títol en general allò que només alguns títols són, i n'han donat una imatge "positiva" que no es correspon pas amb la realitat: efectivament, la mateixa tipologia que tot just acabem d'il·lustrar mostra que de molt pocs títols es podria dir que "constitueixen una espècie d'informació catafòrica o condensadora del missatge íntegre que preanuncien i al qual remeten", com voldrien Marchese i Forradellas —i també, encara que ho formulin amb termes diferents, Cohen i Fisher—. El concepte d'*instrucció* gràcies al qual Weinrich dinamitza el model tradicional de la comunicació permet de superar aquesta definició i de copsar que, en efecte, el que sí que és tot títol és, com proposa el mateix Weinrich, una "instrucció macrolingüística d'expectatives", definició que té la virtut de ser alhora imparcial —en la mesura que no pren partit per uns títols (els que en la nostra tipologia en diem "temàtics", posem per cas) en detriment d'uns altres títols (els quals serien excepcionals o de "segona categoria")— i funcional, en la mesura que incideix en l'acció del títol sobre el lector (i que, per tant, pot ser assumida sense problemes per la idea d'Iser, que hem analitzat al §2.1.5, que els textos tenen una estructura apel·lativa). L'apartat dedicat a les definicions del títol ha cedit el pas a les reflexions d'un conjunt d'autors que participen del punt de vista que el títol "no significa el mateix que el text" (§2.1.3), o, dit altrament, que no és pas per força, com hauria volgut el nostre Maragall, el resultat



d'un bateig "per semblança": ben al contrari, el títol és impostura (Derrida) i ingerència (Eco), i entre ell i el text hi ha la mateixa inadequació que entre el text i el món (Ricardou). Essent així, no és estrany que haguem pogut defensar després que, respecte del text, el títol produeix sempre en el lector un "efecte de distanciament" (§2.1.4) comparable a aquell que, per al teatre, teoritzà i posà en pràctica Brecht: en fer perceptible el caràcter delegat de la veu que parla en el text, el títol allunya el poema de la *forma dramàtica* del teatre i l'acosta, en canvi, a la *forma èpica*, i ens diu que el text és art i ficció i no pas un tros de vida. Hem tancat aquestes primeres aproximacions al títol explorant el seu paper en la lectura (§2.1.5): recuperant la definició de Weinrich a la qual ens hem adherit, hem sostingut que el títol travessa i penetra *tot el text* (la instrucció d'expectatives que ens dóna és *macrolingüística*), i hem pogut comprovar també que és un objecte plenament integrable en una teoria de la lectura com la que construeix Iser (que fa intervenir conceptes com ara *expectativa*, *estructura apel.lativa* i *llocs d'indeterminació*); en aquest mateix apartat hem vist així mateix que el concepte d'*esquema coherent* del mateix Iser és relacionable amb el concepte d'Umberto Eco de *tema del text*, el qual permet diferenciar, en el pensament d'Eco, dos tipus de títol oposats: aquells que indiquen el tema del text i aquells altres que, en canvi, no l'indiquen (tipus que comprèn, al seu torn, els dos subtipus títols enganyosos i títols oberts).

Al §2.2 hem tret les conseqüències pertinents de la consideració del títol com a paratext, d'una banda, i com a element estratègic, d'una altra: la primera consideració ha revelat el perill de l'assimilació del títol a paratextos pensats i concebuts més per al públic i el consumidor que no pas per al lector (com ara la presentació editorial del llibre, que, a més, no és responsabilitat de l'autor), perill que porta aparellat el risc de menystenir la dimensió semàntica del nostre objecte, una dimensió a la qual, per contra, la segona consideració, que agermana el títol amb elements textuais com són l'incipit i l'èplicit (tots tres participen d'una mateixa estratègia i d'un mateix "sistema demarcatiu", en expressió d'Hamon), és del tot sensible i en què, per tant, ens hem pogut sentir més representats.

L'exploració de les funcions del títol (§2.3) ens ha portat irremediablement a la revisió terminològica (hem vist que no tots els autors bategen la mateixa funció amb el mateix nom) i a pronunciar-nos a favor d'uns termes i no d'uns altres. Per a l'explicació de la funció *designativa* ens hem servit de la conceptualització de Kripke a propòsit del nom propi (oposat al nom comú) i de la de Vouilloux a propòsit de la referència nominal (oposada a l'al·lusió). Per a la funció del títol responsable que aquest digui alguna cosa del text hem defensat el terme *metalingüística* (i hem desestimat *descriptiva* —que és aquell pel qual opta Genette—, al nostre parer poc ajustat, per massa "positiu", a la funció que pretén denominar), que dóna compte (a) del caràcter respectiu d'enunciat en primer grau i d'enunciat en segon grau que posseeixen el text i el títol, (b) de la manca de fonamentació de l'existència de títols mundans (oposats a títols metalingüístics) proposada per Rey-Debove, i (c) de la possibilitat que el títol no "aclareixi" el significat del text (el metallenguatge no sempre glossa). Per a l'explicació de la funció *seductora* hem tret profit, a més de Genette, de les remarques de Fournier i de Javier García Sánchez (tots dos han vist bé que el propòsit del títol de seduir el lector pot fer obstacle al propòsit de donar del text una imatge encertada), i Derrida i Barthes ens han ajudat a matisar l'opinió, força general a la bibliografia, segons la qual bona part dels recursos lingüístics emprats en el títol (com ara l'article determinat) estan al servei de la seva funció seductora.

Si la investigació de les funcions del títol es podia dispensar del recurs a corpus de títols determinats, construïts en funció de criteris com ara, posem per cas, l'autor o el gènere, la investigació del títol com a forma no és, sense aquest recurs, possible, perquè no hi ha cap model universal del títol que pugui "generar" tota la diversitat de títols existents. Al capítol 3 hem revisat breument quatre estudis de corpus de títols per tal de fer veure clarament la diferència entre aquesta exploració de superfície —o que, i així farem honor a la metàfora genettiana que dóna títol a *Seuils*, s'atura al llindar— i aquella altra, sens dubte de molt més interès i volada, que, atenta a la dimensió semàntica del títol (i per tant a la seva funció metalingüística), penetra en el text i arrisca hipòtesis de lectura. Aquesta revisió ens ha servit també per mostrar dos estudis inconstants pel que fa a l'objecte (estudis que hem etiquetat amb el nom

d'*aproximacions heterogènies*), en la mesura que no sempre aconseguen d'esquivar la consideració del text i, per tant, no són conseqüents amb el propòsit de descriure només característiques dels títols del corpus.

Al capítol 4 hem entrat en el territori dels tipus de relacions entre el títol i el text, i ho hem fet a través de la presentació i l'anàlisi de set tipologies d'aquesta índole. Però abans hem cregut necessari de fer una reflexió sobre el concepte de tipologia, i, en la mesura que tipologitzar és categoritzar, sobre el concepte cognitiu de categorització i sobre les operacions que aquesta comporta, és a dir, la discriminació i la generalització. L'explicació de la segona d'aquestes operacions s'ha beneficiat de les consideracions semiòtiques de Raible a propòsit del caràcter d'abreviatura que posseeixen els signes lingüístics, siguin aquests simples o, com ho són els textos, complexos. Hem vist també que l'equilibri entre la discriminació i la generalització no és l'única exigència que una tipologia ha de satisfer: en la teorització d'Isenberg de què ens hem servit, una tipologia ha de tenir també una base de tipologització i complir els requisits de l'homogeneïtat i el rigor. L'anàlisi de les tipologies de relacions entre el títol i el text que hem fet en el §4.2 ha evidenciat la necessitat de proposar-ne una de nova que, si més no, no caigués en els mateixos errors: bases de tipologització que no recullen alguns dels tipus postulats, diferències entre tipus que són més de forma o de superfície que no pas funcionals o de valor, mancances en les definicions i les explicacions, solapament de tipus, exemplificació defectiva o poc convincent, etc.

Al capítol 5 hem proposat una nova tipologia de relacions entre el títol i el text. És una tipologia pensada exclusivament des de i per als productes poètics, i no té pretensions d'universalitat com la de Levinson (la darrera de les tipologies que hem analitzat en el capítol anterior), en la qual, tanmateix, s'inspira. La base de tipologització de què ens hem servit és l'efecte del títol en el text, una base de caràcter discret i de la qual n'han resultat una primera categorització en títols neutrals i títols no neutrals, i una segona categorització, a l'interior dels títols no neutrals, en títols focalitzadors, temàtics, contrastius, contextualitzadors i mistificadors. La tipologia s'ha beneficiat d'alguns dels continguts tractats en els capítols precedents:

(1) la mateixa noció d'efecte del títol en el text que en constitueix la base de tipologització ha pogut ser caracteritzada prenent per referència l'enfocament fenomenològic del procés de la lectura emprès per Iser i del qual hem tractat en el §2.1.5 (així, hem destriat l'efecte del qual parlem, que és un efecte global i terminal, dels efectes que el text rep del títol durant la primera lectura del poema, els quals són parcials i provisionals), (2) la categorització en títols neutrals i títols no neutrals ha tret profit de les reflexions generals dels autors que hem convocat en el §2.1.3 per conferir autoritat a la idea que el títol no significa el mateix que el text (idea que sens dubte abona tot títol, però que és permeable al matís: els títols no neutrals l'abonen més que no pas els títols neutrals), (3) el concepte de tema tal com ha estat teoritzat per Eco a *Lector in fabula* (és a dir, com un element unit al text per una fletxa d'inferència), i de què ens hem fet ressò en el §2.1.5, ha servit de fonament per a la caracterització dels títols temàtics de la tipologia. L'observació del corpus de poesia en el qual hem fixat la nostra atenció ens ha permès mostrar diverses possibilitats de concreció de cada un dels tipus de la tipologia, possibilitats, doncs, que han desplegat els tipus i que s'han encarnat en poemes concrets que ha calgut comentar per raonar-ne la ubicació. Aquests comentaris, doncs, han constituït passarel·les explicatives que han arrelat els poemes reals al seu model ideal (que és allò que és, en tant que tal, tot tipus), i de cap manera no han pretès d'esgotar el sentit dels poemes: l'efecte del títol en el text és només un aspecte d'aquest sentit.

Creiem que la tipologia que hem presentat ofereix un marc d'anàlisi per a la valoració de poemes concrets, i que aquest marc és millor que el que oferien les tipologies precedents. Però també hem de remarcar que no cal esperar-ne el que no ambiciona ni pot ambicionar: que tingui valor resolutiu; és a dir, que respongui per nosaltres i que ens estalviï l'esforç de lectura i la decisió interpretativa que demana sempre la determinació de l'efecte del títol en el text de tot poema. La tipologia és un mapa d'aquests efectes, i com a mapa que és, doncs, no vol ser sinó un instrument d'orientació.

En definitiva, i parlant en termes molt generals, la tesi aporta a l'estudi del títol una exploració *controlada* de la intersecció entre el títol i el text, perquè ho fa a partir

de (1) l'assumpció raonada d'un punt de vista propi sobre l'objecte, punt de vista forjat, això sí, sobre la base del rastreig bibliogràfic i, doncs, d'opinions d'altri (i que ha anat sorgint i hem anat expressant tot al llarg del capítol 2 i, per negació o contrast, en el capítol 3), (2) la revisió crítica d'una selecció de les tipologies de relacions entre el títol i el text existents a la bibliografia (capítol 4) i (3) la proposta d'una nova tipologia que supera les que l'han precedida (capítol 5).

Avançàvem a la Introducció que el títol és un objecte polièdric. Aprofitant aquesta imatge, podríem dir que, bàsicament, la cara del títol que hem examinat ha estat la *cara metalingüística*, és a dir, aquella que mira cap al text i, en conseqüència, apel·la el lector a establir un vincle entre tots dos elements, vincle que hem concretat al capítol final en forma d'una tipologia d'efectes de l'un en l'altre. Una altra possible via d'exploració, i que aquesta tesi ha deixat per cobrir, és aquella que treu partit dels ensenyaments d'una disciplina avui en auge com és la genètica textual, o crítica genètica.\* Com és sabut, aquesta disciplina defensora del "work in progress" i el "treball" de l'escriptura ha erigit com a màxima la relativització de les nocions d'unitat i acabament, i ha apostat per l'estudi dels "avant-textos", terme que designa, d'ençà de l'obra de Bellemin-Noël (1972), la massa dels documents de redacció que han precedit el text definitiu (notes, esbossos, esborranys, proves corregides, etc.). La importància que la genètica textual dóna a aquests documents tendeix a privilegiar el manuscrit o genotext (el producte inacabat, *in statu nascendi*, o treball de codificació) enfront del (feno)text (el producte acabat i tancat en si mateix, *ne varietur*), amb l'objectiu de restituir l'arqueologia o la prehistòria del text (que és una part important de la seva "biografia"), restitució que, a més, ens podrà donar informacions d'interès per a la psicologia de la creació. Òbviament, i com ha afirmat Genette des de *Seuils* mateix (Genette 1987: 369) —els avant-textos són paratextos, només que són exteriors al llibre, i privats—, el més antic no diu pas necessàriament la veritat sobre el més recent ("la remontée génétique ne doit pas aboutir à imposer une sorte de

---

\* Per a una aproximació general a aquesta disciplina es pot consultar Grésillon (1994). El llibre destaca per la riquesa de l'aparell iconogràfic, el glossari annex (conté un centenar de termes) i la bibliografia (amb unes 150 referències).

privilège herméneutique de l'originnaire"), però la seva consideració, en cas que es pugui (no sempre tenim la possibilitat d'accedir als avant-textos dels autors), pot fer llum sobre aspectes que la sola observació de l'obra acabada, òbviament, amaga, i pot ajudar a entendre certes decisions i certes tries. Un exemple només: l'examen de les correccions que Maupassant va fer als títols primitius (o avant-títols) dels seus *Contes et nouvelles*, el qual evidencia la voluntat de l'autor de suprimir-ne el dramatisme i l'expressió novel·lesca o periodística (cf. Hoek 1985). En l'àmbit de la literatura catalana, hom podria fer una recerca similar, per posar només un exemple, en el cas de Josep Carner, el qual, segons confessà a Baltasar Porcel (1972: 128) Émilie Noulet, tenia per costum de canviar el títol dels seus poemes.

Tambe fóra útil de recaptar informació a partir de qüestionaris als autors. Les respostes al qüestionari que confeccionà Moncelet (1972: 203-221) fan pensar que també en el nostre cas obtindríem resultats interessants. Aquest qüestionari es compon de les cinc preguntes següents:

- 1      ¿Quina importància dóna al títol d'una obra?
- 2      ¿Quin criteri segueix per posar títol?
- 3      ¿En quin moment posa títol?
- 4      ¿Quins són, en la història de l'art i la literatura, els seus títols preferits?
- 5      ¿Quins són, d'entre els seus propis títols, els que prefereix? ¿Per què?

Sens dubte són les dues primeres preguntes les que donen més de si (i també les que es relacionen més estretament amb els nostres propis interessos). Ho proven la generositat i el grau de detall amb què les van respondre els autors enquestats. A manera d'il·lustració, reprodueixo part de la resposta de Jean Marie Le Clézio a la

primera pregunta (una resposta que mostra que la importància del títol és ineludible, i que no hauria de ser, doncs, matèria d'opinió) i part de les respostes de sis autors a la segona, i que en conjunt ofereixen un espectre prou divers: des de l'absència de criteri rector (Cayrol, Conchon) fins a l'exclusió de determinades possibilitats o de determinades relacions entre el títol i el text (Sabatier, Marceau), passant per declaracions molt generals però no pas absents de compromís (Simon, Robbe-Grillet).

1

**Le Clézio**

*Est-ce que la pensée est obligée de passer par ces signes de fascination pour se mettre en marche? C'est ça que je ne sais pas et qui me fait souffrir dans les titres. Pourquoi faut-il que certains mots commandent à d'autres? Voilà pourquoi je n'aime pas les titres, et pourquoi j'ai tellement de peine et de honte à en trouver. Tous les livres devraient s'appeler "livre".*

2

**Jean Cayrol**

*Un titre s'impose de lui-même.*

**Georges Conchon**

*Aucun critère ne me paraît présider à mes choix de titres. Le hasard, quelquefois une sorte "d'illumination" au sortir d'un long pataugeage. Une espèce d'évidence tout d'un coup.*

**Robert Sabatier**

*J'aime bien que le titre fasse corps avec l'oeuvre mais à condition qu'il ne soit pas trop didactique ou explicatif.*

**Félicien Marceau**

*Il y a des titres à éviter. Ce sont ceux qui donnent une fausse idée de l'oeuvre, qui mènent le lecteur sur une fausse piste ... Je me méfie aussi —maintenant— des titres qui ne rendent compte que d'un élément accessoire de l'oeuvre.*

**Claude Simon**

*La simplicité.*

**Alain Robbe-Grillet**

*Le titre est un point de vue sur l'oeuvre.*

Finalment, crec que no seria just d'oblidar que el títol no ha passat desapercebut a disciplines com la lingüística del text i l'anàlisi del discurs (que esmentava a la Introducció). Aquestes disciplines, en efecte, estan prou ben equipades per donar compte de la relació entre el títol i el text, a la qual, en canvi, no podien pas "accedir" els models lingüístics contra els quals van néixer, que tocaven sostre en arribar a l'estrat oracional. És un exemple d'això darrer la pretensió d'Alcoba (1991) d'explicar la formació del titular de la notícia periodística a partir del concepte sintàctic de topicalització (i de l'aplicació de les regles "assignació de tòpic" i "anteposició del tòpic"), la qual el porta a defensar una idea tan extravagant com que, respecte del text, el titular de les notícies es comporta de manera similar a com ho fa, respecte de la resta d'elements de l'oració, el segment "la calma" en l'oració "Es la calma lo que volvió a Caracas a fuerza de balas"; així mateix, la seva concepció de la coherència com un mer afer de *compatibilitat lingüística* entre el titular i el text de la notícia (compatibilitat que es manifestaria en la relació formal, de caràcter anafòric, entre tots dos elements) el fa qualificar d'incoherents i de tècnicament inacceptables missatges que el *principi de presumpció de coherència* introduït per Brown i Yule en el seu excel·lent *Discourse analysis* (1983), i segons el qual els parlants ens enfrontem a la interpretació dels missatges lingüístics *presumint que aquests missatges són coherents*, permet perfectament de "salvar". Un missatge com ara el següent (penjat, posem per cas, en un plafó d'anuncis de la Universitat Autònoma de Barcelona) és perfectament comprensible malgrat el seu caràcter altament "fragmentari" (i doncs, estrictament parlant, sense cohesió):



Seminari del Departament de Filologia Francesa i Romànica  
Giuseppe Nava (Universitat de York)  
"Titolo e testo nella poesia del Pascoli"  
Dimecres, 6 de març, a les 12, a l'aula 54

Encara que no s'afirmi enlloc, sabem que Giuseppe Nava (i no pas una persona anomenada Seminari del Departament de Filologia Francesa i Romànica) farà una conferència (i no pas escriurà o cantarà o presentarà una pel·lícula) sobre el títol i el text en la poesia de Pascoli, i que aquesta conferència la farà a la Universitat Autònoma de Barcelona (i no pas a la Universitat de York) el dia 6 de març més pròxim al moment en què s'ha penjat el missatge, i a les 12 del migdia (i no pas de la nit). I si hem pogut prendre aquest conjunt de decisions interpretatives és perquè, moguts pel principi de presumpció de coherència, hem fet "apostes positives" sobre el text (lser diria que n'hem escrit les "parts no escrites"). Fem constar també que les branques de la psicologia i la pedagogia preocupades pels processos implicats en la comprensió dels textos escrits s'afegeixen a aquest punt de vista amb la postulació d'allò que se n'ha dit *models interactius de la lectura*, que representen una solució de compromís entre els models *bottom up* (de baix a dalt) —segons els quals el processament de la informació del text és ascendent, i que estan vinculats amb el paradigma psicològic conductista— i els models *top down* (de dalt a baix) —segons els quals el processament de la informació és descendent, i que estan vinculats amb el paradigma psicològic cognitivista—. Així doncs, des d'aquestes branques es constata que allò que el lector *veu* en el text és indèstriable d'allò que ell mateix hi *aporta* a partir dels seus coneixements, de les seves expectatives i del seu sistema de valors (cf. Solé 1987).

M'agradaria acabar amb una idea de Van Dijk (1978) —un dels màxims exponents de la lingüística del text— certament original, i que difícilment se li hauria pogut acudir a ningú des dels estudis pròpiament literaris. La idea en qüestió és, de fet, una associació: entre el caràcter de *captatio benevolentiae* del que Van Dijk en diu

"textos acompañants" (els paratextos de Genette) i les fórmules de cortesia i deferència amb què els parlants mirem de procurar-nos l'acceptació de la nostra acció lingüística per part de l'oient. Una acceptació que, no cal dir-ho, el "vertader text" (sempre que els que l'han precedit s'hagin guanyat) haurà de mirar de mantenir.

## 7. Bibliografiacitada

### A

- Adam, J.M. (1985) Quels types de textes? *Le Français dans le Monde* 192, 39-43.
- Adams, H. (1987) Titles, titling, and entitlement to. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 7-21.
- Adorno, T. (1962) Titres. Pour paraphraser Lessing. *Notes sur la littérature*. París: Flammarion, 239-248 [1984].
- Alcoba, S. + Pérez-Tornero, J.M. (1985) Titling and journalistic utterance. Dins H.G. Coquet (ed.) *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam: Benjamins, 397-408.
- Alcoba, S. (1991) Titulación enunciativa y coherencia. *Comunicación y Sociedad* IV, 1/2, 33-55.
- Alonso, V. (1995) La funció dels títols en els *Contes breus* de Pere Calders. Dins A. Schönberger + T.D. Stegmann (ed.) *Actes del desè col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 265-275.
- Aragon, L. (1969) *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Ginebra: Skira.
- Aristòtil. *Categories*. Text revisat, introducció i traducció de Josep Batalla. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1999.
- Aritzeta, M. (1996) *Diccionari de termes literaris*. Barcelona: Edicions 62.
- Artigas, R. (ed.) (1995). *El significat textual*. Barcelona: Direcció General de Política Lingüística.

### B

- 
- Bachelard, G. (1942) *L'eau et les rêves*. París: Corti.
- Bakhtin, M. (1963) *La poétique de Dostoïevski*. París: Seuil [1970].
- Ballart, P. (1992) De la ironia com a figuració literària. *Els Marges* 47, 7-29.
- Ballart, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ballart, P. (1997) Retòrica. Sobre els usos figuratius de la llengua. Dins J. Abellan + P. Ballart + E. Sullà (ed.) *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle, 69-87.
- Ballart, P. (1998) *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ballart, P. (1999) Entre estética y semiótica: unas notas sobre el marco. Dins D. Villanueva + A. Monegal + E. Bou (coord.) *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Universitat Pompeu Fabra + Universidade de Santiago de Compostela + Castalia, 51-65.
- Barriuso, J. (1993) entrevista a John Barth. *El País*, 6 de novembre de 1993, suplement *Babelia*, 2-3.
- Barth, J. (1984) The title of this book. Dins *The Friday Book. Essays and other nonfiction*. Nova York: Putnam, ix-xii.
- Barthes, R. (1964) *Éléments de sémiologie*. *Communications* 4, 91-135.
- Barthes, R. (1970) *S/Z*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1973) Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. Dins C. Chabrol (ed.) *Sémiotique narrative et textuelle*. París: Larousse, 29-54.
- Bauret, G. (1977) La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau. *Littérature* 27, 25-34.
- Beaugrande, R.A. + Dressler, W. (1981) *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel [1997].

- Beaumarchais, J.P. + Couty, D. + Rey, A. (1987) Titre. Dins *Dictionnaire des littératures de langue française*. París: Bordas.
- Bellemin-Noël, J. (1972) Le texte et l'avant-texte. París: Larousse.
- Benveniste, É. (1958) Catégories de pensée et catégories de langue. Dins *Problèmes de linguistique générale*, 1. París: Gallimard, 63-74 [1966].
- Bergson, H. (1899) Le rire. Essai sur la signification du comique. París: PUF [1972].
- Bernárdez, E. (1982) Introducción a la lingüística del texto. Madrid: Espasa-Calpe.
- Besa, J. (1995) Títol i lectura. Aplicació a un corpus de poemes de Josep Carner. Treball de recerca. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Besa, J. (1997a) Dos imágenes del Laberinto: Borges y Gabriel Ferrater. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6, 67-84.
- Besa, J. (1997b) Por una tipología de relaciones de sentido entre el título y el texto. *Proceedings of the 16<sup>th</sup> International Congress of Linguistics*. Oxford: Pergamon (en suport CD-ROM, paper 0319).
- Besa, J. (1998) Títols al·lusius: *Sobtadament* i *La finestra*, de Josep Carner. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 4: 1, 21-34.
- Besa, J. (1999) La poesia és el tema del poema: dos poemes d'*Absència*, de Josep Carner. *Llengua & Literatura* 10, 301-316.
- Besa, J. (2001) *Teoria dels cossos: dispositio* alfabètica i rizoma. Dins D. Oller + J. Subirana (ed.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 159-172.
- Biasi, P.M. (1990) Les points stratégiques du texte. *Le Grand Atlas des littératures*. París: Encyclopaedia Universalis, 26-27.
- Bokobza, S.F. (1984) Déictique, énonciatrice et poétique: les fonctions du titre. *French Literature Series* 11, 33-46.
- Booth, W.C. (1961) *A rhetoric of fiction*. Chicago UP: Chicago.

- 
- Bosredon, B. (1986) De l'image au titre. *Recherches anglaises et américaines* 19, 49-61.
- Bousoño, C. (1952) Teoría de la expresión poética, 2 vol. Madrid: Gredos [1985].
- Brecht, B. (1939-40) Quatre converses sobre teatre (La compra del llautó). Barcelona: Edicions 62 [1986].
- Brecht, B. (1948) Pequeño órgano para el teatro. Dins *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 105-141 [1982].
- Breton, A. (1924) Manifeste du surréalisme. Dins *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 13-60.
- Brown, G. + Yule, G. (1983) *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bühler, K. (1934) Teoría del lenguaje. Madrid: Alianza [1985, 2ª. ed.].
- Bunge, M. (1969) La investigación científica. Su estrategia y su filosofía. Barcelona: Ariel [1983].
- Butor, M. (1969) Les mots dans la peinture. París: Flammarion.

## C

- Cabré, M.T. (1992) La terminologia. La teoria, els mètodes, les aplicacions. Barcelona: Empúries.
- Cabré, M.T. (1995) Les relacions parafràstiques. Dins R. Artigas (ed.) 1995, 73-81.
- Cappello, G. (1992) Retorica del titolo. Dins M.A. Cortelazzo (ed.) 11-26.
- Caradec, F. (1956) Avant de relire *L'automne à Pékin*. Postaci a Boris Vian (1956) *L'automnè à Pékin*. París: Minuit, 2ª. ed., 297-313.
- Carbó, F. (1990) Títols i poesia. *Lletra de canvi* 25, 10-14.

Carrasco Muñoz, I. (1984) Los títulos en el texto poético. *Estudios Filológicos* 19, 69-80.

Casadei, E. (1980) Contributi per una teoria del titolo. Le novelle di Federico Tozzi. *Lingua e Stile* 1 (anno XV), 3-25.

Castellà, J.M. (1992) De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic. Barcelona: Empúries.

Cohen, J. (1966) Structure du langage poétique. París: Flammarion.

Compagnon, A. (1979) La seconde main ou le travail de la citation. París: Seuil.

Cortelazzo, M.A. (ed.) (1992) Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario. Pàdua: Programma.

Corti, M. (1972) I generi letterari in prospettiva semiologica. *Strumenti Critici* 17, 1-18.

Coseriu, E. (1956) Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar. Dins *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 282-323 [1989, 3ª ed., 3ª reimpr.].

Couégnas, D. (1992) Introduction à la paralittérature. París: Seuil.

Courtés, J. (1991) Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation. París: Hachette.

## D

Dardel, P. (1988) Le titre: essai de systématisation. Dins R. Landheer (ed.) *Aspects de linguistique française. Hommage à Q.I.M. Mok*. Amsterdam: Rodopi, 77-89.

Davies, E.E. (1987) The role of the title in poetic discourse. *Studia Anglica Posnaniensia: an international review of english studies* 20, 217-225.

Del Lungo, A. (1993) Pour une poétique de l'incipit. *Poétique* 94, 131-152.

- Derrida, J. (1970) La double séance. Dans *La dissémination*. Paris: Seuil, 215-348 [1972].
- Derrida, J. (1978) La vérité en peinture. Paris. Flammarion.
- Derrida, J. (1979) Titre à préciser. Dans *Parages*. Paris: Galilée, 219-247 [1986].
- Derrida, J. (1991) Donner le temps 1. La fausse monnaie. Paris: Galilée.
- Devís, A. (1990) El pròleg: una relació de poder. *Lletra de canvi* 25, 24-28.
- Di Fazio, M. (1984) Il titolo e la fonzione paraletteraria. Torí: Eri.
- Dijk, T.A. van (1977) Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse. Londres: Longman.
- Dijk, T.A. van (1978) La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario. Barcelona: Paidós.
- Dressler, W. (1972) Introduzione alla linguistica del testo. Roma: Officina [1974].
- Duchet, C. (1971) Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. *Littérature* 1, 5-14.
- Duchet, C. (1973) *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque. *Littérature* 12, 49-73.
- Durand, G. (1969) Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris: Bordas.

## E

- Eco, U. (1979) Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen [1987, 2<sup>a</sup>. ed.].
- Eco, U. (1982) El signe de la poesia i el signe de la prosa. Dans *Dels miralls i altres assaigs*. Barcelona: Destino, 323-347 [1987].
- Eco, U. (1983) Postilla a *El nom de la rosa*. Barcelona: Destino, 533-566 [1985].



- Eco, U. (1986) *Intentio lectoris*. Apunts sobre la semiòtica de la recepció. Dins *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 29-63 [1991].
- Eco, U. (1990a) Introducció. Dins *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 15-28 [1991].
- Eco, U. (1990b) Aspectes de la semiosi hermètica. Dins *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 65-150 [1991].
- Eco, U. (1990c) El treball de la interpretació. Dins *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 151-305 [1991].
- Espinal, M.T. (1984) Anàlisi interpretativa d'*encara i ja*. *Estudis gramaticals 1*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 109-148.
- Etiemble, R. (1962) Sens et structure dans un essai de Montaigne. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises XIV*, 263-274.
- F**
- Ferraté, J. (1979) Pròleg a Josep Carner, *La primavera al poblet*. Barcelona: Edicions 62, 7-34.
- Ferrater, G. (1994) Wallace Stevens. Dins *Escritores en tres lenguas*. Edició a cura de J.M. Martos. Barcelona: Antàrtida/Empúries, 293-297.
- Ferrater Mora, J. (1983) Diccionario de filosofía de bolsillo, vol. I. Madrid: Alianza.
- Fisher, J. (1984) Entitling. *Critical Inquiry* 11, 286-298.
- Fontanier, P. (1821 i 1827) *Les figures du discours*. París: Flammarion [1977].
- Fournier, H. (1825) *Traité de la typographie*. París: Imprimerie de H. Fournier.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Friedrich, H. (1956) *Structures de la poésie moderne*. París: Denoël + Gonthier [1976].

Fuchs, C. (1982) *La paraphrase*. París: PUF.

## G

García Sánchez, J. (1989) Amanecerá en tus párpados... *El País*, 21 de febrer de 1989, 10.

Genette, G. (1979) *Introduction à l'architexte*. París: Seuil.

Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.

Genette, G. (1987) *Seuils*. París: Seuil.

Glaser, E. (1994-95) Entrances and exits: three key positions in the poem. *North-Dakota Quarterly* 4, vol. 62, 34-59.

Goldenstein, J.P. (1990) Lire les titres. Dins *Entrées en littérature*. París: Hachette, 67-84.

Gómez Pallarès, J. (1995) Per una poètica de l'oxímoron: inicis i finals o el concepte d'unitat en poesia llatina. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Goyet, F. (1987) *Imitatio* ou intertextualité? (Riffaterre revisited). *Poétique* 71, 313-320.

Greimas, A.J. (1966) *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. París: PUF [1986].

Greimas, A.J. (1979) Des accidents dans les sciences dites humaines. Dins *Du sens II. Essais sémiotiques*. París: Seuil, 171-212 [1983].

Greimas, A.J. (1983) Le savoir et le croire: un seul univers cognitif. Dins *Du sens II. Essais sémiotiques*. París: Seuil, 115-133.

Greimas, A.J. + Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I. París: Hachette.

- Grésillon, A. (1994) *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes.* Paris: PUF.
- Grice, H.P. (1967) *Logic and conversation.* Ms. no publicat de les William James Lectures (Harvard University). Dins P. Cole + J.L. Morgan (ed.) *Syntax and semantics 3: Speech acts.* Nova York: Academic Press, 41-58 [1975].
- Griffin, R. (1967) Title, structure and theme of Montaigne's "Des coches". *Modern Language Notes* LXXXII, 285-290.
- Grivel, C. (1973) Puissance du titre + Sémiologie du titre + Règles de la titraison romanesque. Dins *Production de l'intérêt romanesque.* La Haia + Paris: Mouton, 166-181.
- Grosse, E.U. (1976) *Text und Kommunikation. Eine linguistische Einführung in die Funktionen der Texte.* Stuttgart.
- Groupe  $\mu$  (1970) *Rhétorique générale.* Paris: Larousse.
- Groupe  $\mu$  (1970) Titres de films. *Communications* 16, 94-102.
- Gueunier, N. (1991) Une forme brève: la parémie d'origine évangélique et son usage dans les titres littéraires en français. Dins *Formes littéraires brèves.* Wrocław: Université de Wrocław, 261-277.

## H

- Hamon, Ph. (1975) Clausules. *Poétique* 24, 495-526.
- Hamon, Ph. (1977) Texte littéraire et métalangage. *Poétique* 31, 261-284.
- Hillis Miller, J. (1979) The critic as host. Dins H. Bloom et al., *Deconstruction and criticism.* Nova York: The Seabury Press, 217-253.
- Hjelmslev, L. (1943) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos [1974].
- Hoek, L.H. (1972) Description d'un archonte: préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman. Dins J. Ricardou + F. van Rossum-Guyon (ed.)

*Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. París: Union Générale d'Éditions, vol. I, 289-306. [Seguit d'una "Discussion" on intervenen diferents especialistes, 307-326]

Hoek, L.H. (1973) Pour une sémiotique du titre. *Documents de travail et pré-publications du Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica della Università di Urbino* 20-21, 11-48.

Hoek, L.H. (1981) La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. La Haia + París + Nova York: Mouton.

Hoek, L.H. (1985) Stylisation et symbolisation dans les titres des *Contes et nouvelles* de Guy de Maupassant. Dins L.H. Hoek (ed.) *La littérature et ses doubles*. Groningen: Université de Groningue, *CRIN* 13, 70-85.

Hollander, J. (1975) "Haddocks' Eyes": a note on the theory of titles. Dins *Vision and resonance. Two senses of poetic form*. Nova York: Oxford University Press, 212-226.

Huret, J. (1891) entrevista a Stéphane Mallarmé. Dins Mallarmé, *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 866-872 [1945].

## I

Isenberg, H. (1983) Cuestiones fundamentales de tipología textual. Dins E. Bernárdez (ed.) *Lingüística del texto*. Madrid: Arco/Libros, 95-129 [1987].

Iser, W. (1970) La estructura apelativa de los textos. Dins R. Warning (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 133-148 [1989].

Iser, W. (1972) El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico. Dins J.A. Mayoral (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 215-243 [1987].

Iser, W. (1976) El acto de leer. Teoría del efecto estético. Madrid: Taurus [1987].

## J

Jacobson, S. (1975) Factors influencing the placement of english adverbs in relation to auxiliaries. A study in variation. Estocolm: Almqvist & Wiksell International.

Jacques, G. (1987) Le discours intitulant. Dins M. Delcroix + F. Hallyn (ed.) *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. París + Lovaina: Duculot, 203-210.

Jakobson, R. (1956) El metalenguaje como problema lingüístico. Dins *Obras selectas* I. Madrid: Gredos, 369-376 [1988].

Jakobson, R. (1958) Lingüística i poètica. Dins *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 37-78 [1989].

## K

Kantorowicz, C. (1986) Éloquence des titres. Ph. D., New York University.

Kayser, W. (1948) Interpretación y anàlisis de la obra literaria. Madrid: Gredos [1981, 4ª ed.].

Kleiber, G. (1990) La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical. París: PUF.

Koch, W.A. (ed.) (1994) Title. Dins *Simple forms. An encyclopaedia of simple text-types in lore and literature*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 276-280.

Kripke, S.A. (1972) Naming and necessity. Dins D. Davidson + G. Harman (ed.) *Semantics of natural language*. Dordrecht: Reidel, 253-355.

## L

Lafont, R., ed. (1984) Anthropologie de l'écriture. París: Centre Georges Pompidou + Centre de Création Industrielle.

Lakoff, G. (1987) Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind. Chicago: The University of Chicago Press.

- Laroche, H. (1995) En marge des *Amours jaunes*: le péritexte. *Poétique* 104, 411-428.
- Lausberg, H. (1960) Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, 3 vol. Madrid: Gredos [1990].
- Lausberg, H. (1963) Elementos de retórica literaria. Madrid: Gredos [1975].
- Lavinio, C. (1989) Tipologie testuali e testi letterari. *Lend* 1, XVIII, 44-62.
- Lavinio, C. (1992) La formazione del titolo nel passaggio del racconto dall'oralità alla scrittura. Dins M.A. Cortelazzo (ed.) 57-69.
- Lázaro Carreter, F. (1987) El poema lírico como signo. Dins M.A. Garrido Gallardo (ed.) *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 79-97.
- Lecerf, Y. (1974) Des poèmes cachés dans des poèmes. *Poétique* 18, 137-159.
- Lecointre, S. + Le Galliot, J. (1979) Texte et paratexte: essai sur la préface du roman classique. Dins S. Chatman + U. Eco + J.M. Klinkenberg (ed.) *A semiotic landscape*. La Haia + París + Nova York: Mouton, 666-670.
- Leech, G. + Svartvik, J. (1975) *A communicative grammar of english*. Londres: Longman.
- Lejeune, Ph. (1975) *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lessing, G.E. (1767-69) *Dramatúrgia d'Hamburg*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona + Edicions 62 [1987].
- Levenston, E.A. (1976) The contextualization of lyric poetry. *Journal of Literary Semantics* V/2, 62-77.
- Levenston, E.A. (1978) The significance of the title in lyric poetry. *The Hebrew University Studies in Literature* 6, 1, 63-87.
- Levin, H. (1977) The title as a literary genre. *The Modern Language Review* LXXII, 4, xxiii-xxxvi.
- Levinson, J. (1985) Titles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, 29-39.

Lluch, G. (1998) El lector model en la narrativa per a infants i joves. Bellaterra + Castelló de la Plana + València: Universitat Autònoma de Barcelona + Universitat Jaume I + Universitat de València.

Loffler, A.M. (1972) L'emphase dans les titres de journaux. Aspect lexical. *Cahiers de Lexicologie* XXI, 2, 87-134.

Longacre, R.E. + Levinsohn, S. (1978) Field analysis of discourse. Dins W. Dressler (ed.) *Current trends in textlinguistics*. Berlín: Mouton de Gruyter, 103-122.

López del Castillo, Ll. (2001) Literatura i jocs de llengua en el currículum escolar. *Articles de didàctica de la llengua i la literatura* 24, 39-47.

Lotman, I. (1970) Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo [1982].

## M

Macià, X. + Perpinyà, N. (1986) La poesia de Gabriel Ferrater. Barcelona: Edicions 62.

Mailhot, L. (1985) Le métatexte camusien: titres, dédicaces, épigraphes, préfaces. Dins R. Gay-Crosier + J. Lévi-Valensi (ed.) *Albert Camus: oeuvre fermée, oeuvre ouverte?* París: Gallimard, 285-308.

Maillard, M. (1972) Anaphores et cataphores. *Communications* 19, 93-104.

Maingueneau, D. + Salvador, V. (1995) Elements de lingüística per al discurs literari. València: Tàndem.

Mallarmé, S. (1897) Le Mystère dans les lettres. Dins *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 382-387 [1945].

Maragall, J. (1905) La obra y el título. Dins *Obres completes*, vol. II. Barcelona: Selecta, 231-233 [1961].

Marchese, A. + Forradellas, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

- Marí, I. (1991) La determinació. *Com ensenyar català als adults*, Suplement 8 (A l'entorn de la gramàtica textual), 55-58.
- Maurer, K. (1977) Formas del leer. Dins J.A. Mayoral (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 245-280 [1987].
- Mihaila, R. (1985) Titlul, metatext si intertext. *Studii si cercetari lingvistice XXXVI*, 1, 73-81.
- Mitterand, H. (1979) Les titres des romans de Guy des Cars. Dins C. Duchet (ed.) *Sociocritique*. París: Nathan, 89-97.
- Molino, J. et al. (1974) Sur les titres des romans de Jean Bruce. *Langages* 35, 87-116.
- Moncelet, C. (1972) Essai sur le titre en littérature et dans les arts. Le Cendre: BOF.
- Monzó, Q. (1992) El conte. Dins *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema, 167-169.
- Morier, H. (1961) Dictionnaire de poétique et de rhétorique. París: PUF [1989].
- Mukarovsky, J. (1936) El arte como hecho semiológico. Dins J. Mukarovsky (1977) 35-43.
- Mukarovsky, J. (1946) Sobre el estructuralismo. Dins J. Mukarovsky (1977) 157-170.
- Mukarovsky, J. (1977) Escritos de estética y semiótica del arte. Edició crítica de J. Llovet. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mulvihill, J.F. (1994) Titling the poem. Ph. D., University of Iowa.

## N

- Nord, C. (1989) Der Titel — ein Mittel zum Text. Überlegungen zu Status und Funktionen des Titels. Dins N. Reiter (ed.) *Sprechen und Hören*. Tübingen: Max Niemeyer, 519-528.



**O**

- Oliva, S. (1988) Introducció a la mètrica. Barcelona: Quaderns Crema.
- Oliva, S. (1992) La mètrica i el ritme de la prosa. Barcelona: Quaderns Crema.
- Oller, D. (1985) Gabriel Ferrater: l'inefable el va temptar. *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 32-34 [1986].
- Oller, D. (1985) Narcís Comadira: les raons formals. *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 38-41 [1986].
- Oller, D. (1990) Virtuts textuais. Una tipologia de la paraula poètica. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Oller, D. (1995) El significat de la forma: tres poemes de Josep Carner. Dins J. Subirana (ed.) *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa, 151-168.
- Oller, D. (2001) La poètica de Gabriel Ferrater: accions i intencions. Dins D. Oller + J. Subirana (ed.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 73-99.
- Ortega y Gasset, J. (1921) Meditació del marco. Dins *Notas*. Madrid: Anaya, 111-120 [1970].

**P**

- Parisi, D. + Devescopi, A. + Castelfranchi, C. (1979) Che cos'è un titolo? Dins D. Parisi (ed.) *Per un'educazione linguistica razionale*. Bolonya: Il Mulino, 95-123.
- Pavis, P. (1980) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós [1990].
- Payrató, Ll. (1995). Variació i llengua oral. Dins *Jornades sobre llengua i ensenyament*, 4 vol. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, vol. IV, 19-50.

- Peirce, Ch.S. (1902) *El hombre, un signo* (El pragmatismo de Peirce). Barcelona: Crítica [1988].
- Perelman, Ch. + Olbrechts-Tyteca, L. (1958) *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Brussel.les: Éditions de l'Université de Bruxelles [1988].
- Pérez Bowie, J.A. (1992) Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica). Dins D. Drougherty + M. F. Vilches de Frutos (ed.) *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC + Fundación Federico García Lorca + Tabacalera, 31-43.
- Perpinyà, N. (1991) *Teoria dels cossos*, de Gabriel Ferrater. Barcelona: Empúries.
- Perpinyà, N. (1992) Les lectures de Joan Ferraté. *Els Marges* 47, 90-105.
- Petöfi, J.S. (1973) Notes on the semantic interpretation of verbal works of art. Dins J. Rey-Debove (ed.) *Recherches sur les systèmes signifiants*. La Haia: Mouton, 307-327.
- Piquer, A. (1990) Des de la literatura, amb estima. *Lletra de canvi* 25, 15-18.
- Porcel, B. (1972) Josep Carner, l'alta permanència. Dins P. Calders, *Josep Carner*. Argentona: L'Aixernador edicions, 107-129 [1991].
- R**
- Raible, W. (1980) ¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual. Dins M.A. Garrido (ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 303-339 [1988].
- Revert, X. (1990) Del disseny com a pretext. *Lletra de canvi* 25, 29-31.
- Rey-Debove, J. (1978) *Le métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*. París: Le Robert.
- Rey-Debove, J. (1979) Essai de typologie sémiotique des titres d'oeuvres. Dins S. Chatman + U. Eco + J.M. Klinkenberg (ed.) *A semiotic landscape*. La Haia + París + Nova York: Mouton, 698-701.
- Ricardou, J. (1978) *Nouveaux problèmes du roman*. París: Seuil.

Rimmon-Kenan, S. (1985) Qu'est-ce qu'un thème? *Poétique* 64, 397-406.

## S

Sabry, R. (1987) Quand le texte parle de son paratexte. *Poétique* 69, 83-99.

Salvador, V. (1983) De la lexicologia a la semiòtica poètica: a l'entorn d'un poema de Josep Carner. Dins N. Garolera (ed.) *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans* IV. Barcelona: Curial, 61-73 [1985].

Salvador, V. (1984) El gest poètic. Cap a una teoria del poema. València: Institut de Filologia Valenciana + Publicacions de l'Abadia de Montserrat [1986, 2<sup>a</sup> ed.].

Salvador, V. (1987) Gérard Genette, *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987. *Límits* 3, 113-116.

Salvador, V. (1988) Paraliterària. Dins *La frontera literària (Dotze discursos sobre el discurs)*. Barcelona: PPU, 201-228.

Salvador, V. (1990) El plaer del paratext. *Lletra de canvi* 25, 7-9.

Sandig, B. (1972) Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen. Dins E. Gülich + W. Raible (ed.) *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Wiesbaden: Athenaion, 113-124.

Sarfati-Arnauld, M. + Lillo, G. (1983) El cuento mexicano a través del título: apuntes sobre la ideología de los años 1940 hasta 1958. *Imprévue* 1, 7-46.

Saussure, F. de (1916) Cours de linguistique générale. Edició crítica de Tullio de Mauro. París: Payot [1972].

Savedoff, B.E. (1999) Frames. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57:3, 345-356.

Sawyer, R. (1991) Fictional titles: a classification. *University of Toronto Quarterly* 60, 3, 374-388.

- Sawyer, R. (1993) "What's your title?" — *The turn of the screw. Studies in Short Fiction* 30, 1, 53-61.
- Segre, C. (1985) Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica.
- Selden, R. (1985) La teoría literaria contemporánea. Barcelona: Ariel [1989, 2ª ed.].
- Simone, R. (1990) Fundamentos de lingüística. Barcelona: Ariel [1993].
- Smith, B.H. (1968) Poetic closure. A study of how poems end. Chicago: University of Chicago Press.
- Solé, I. (1987) L'ensenyament de la comprensió lectora. Barcelona: CEAC.
- Starobinski, J. (1971) Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. París: Gallimard.
- Sullà, E. (1994) I en el principi era... Sobre els principis de la narrativa. *Els Marges* 50, 115-120.

## T

- Tamba-Mecz, I. (1983) Théorie sémiotique, matérialisme historique, et titres romanesques. *Semiotica* 44—3/4, 383-394.
- Terry, A. (2001) Gabriel Ferrater: la moral i l'experiència. Dins D. Oller + J. Subirana (ed.) *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 101-125.
- Teruel, M.E. (1997) Retòrica, informació i metàfora. Anàlisi aplicada als mitjans de comunicació de massa. Bellaterra + Castelló de la Plana + València: Universitat Autònoma de Barcelona + Universitat Jaume I + Universitat de València.
- Todorov, T. (1978) Les genres du discours. París: Seuil.
- Tuson, J. (1995) Veles e vents o l'al·legoria com a metàfora textual. Dins R. Artigas (ed.) 1995, 95-100.

**U**

Usandizaga, H. (1990) El lector des de la perspectiva semiòtica. Dins A. Camps et al., *Text i ensenyament. Una aproximació interdisciplinària*. Barcelona: Barcanova, 119-141.

Uspenski, B. (1970) *A poetics of composition*. Berkeley: California UP [1973].

**V**

Vendler, H. (1984) *Wallace Stevens. Words chosen out of desire*. Knoxville: The University of Tennessee Press [1985, 2<sup>a</sup>. ed.].

Vigotski, L. (1934) *Pensament i llenguatge*. Vic: Eumo [1988].

Vouilloux, B. (1985) *La Venelle du Sourd. Sur la référence et l'allusion*: Gracq, Cézanne, Goya. *Poétique* 62, 197-214.

**W**

Weinrich, H. (1971) Sintaxis textual del artículo francés. Dins H. Weinrich (1976) 234-249.

Weinrich, H. (1976) *Lenguaje en textos*. Madrid: Gredos [1981].

Weinrich, H. (1976a) A modo de introducción: comunicación, instrucción, texto. Dins H. Weinrich (1976) 7-20.

Weinrich, H. (1976b) De la cotidianidad del metalenguaje. Dins H. Weinrich (1976) 110-139.

Weinrich, H. (1976c) Polémica en torno a las metáforas. Dins H. Weinrich (1976) 419-438.

Werlich, E. (1975) *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg: Quelle & Meyer.