

El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània

Un títol ha de confondre les idees, no les ha de regimentar

Umberto Eco, *Postil·la a El nom de la rosa*

1. INTRODUCCIÓ

“Malauradament, un títol ja es una clau interpretativa” es lamentava Umberto Eco en la *Postil·la a El nom de la rosa* (1992: 535). El judici del teòric italià feia referència a l’obligatorietat de posar títol a les novel·les quan, en la seua opinió, l’autor no hauria de furnir interpretacions de la pròpia obra; la inevitabilitat del títol se li apareixia com un obstacle per a preservar la desitjable neutralitat interpretativa que hauria de guardar el novel·lista. El que, a hores d’ara, ja no sembla suscitar cap mena de controvèrsia, acceptat per consens com una realitat indiscutible, és que el títol pertany, de ple dret, a la semàntica del text i que funciona com una informació catafòrica o sintetitzadora del missatge íntegre que anuncia i al qual remet (Marchese-Forraddellas 1991: 404-405). No tots els escriptors, però, estarien disposats a subscriure la valoració negativa que fa Eco de la càrrega de significació que el títol aporta necessàriament a l’obra que designa. En moltes ocasions, el títol de l’obra es converteix en un recurs fonamental en la construcció del sentit, utilitzat de forma deliberada i perfectament planificada per part de l’autor. Aquesta mena de valor estratègic del títol és particularment rellevant en les formes narratives breus (conte i *nouvelle*), l’escriptura de les quals es troba governada pel principi d’economia, cosa que determina una explotació màxima de tots els recursos a l’abast, ja que la narració no pot avançar en extensió i ho ha de fer en intensitat, fent valdre de manera molt productiva, com a instruments, els implícits i la creació/trencament d’expectatives. Grojnowski ha explicat de forma molt encertada la peculiar dinàmica que s’estableix entre el títol i el text en aquestes modalitats narratives:

La particularité du titre de nouvelle est de précéder une lecture qui le reprend en compte dès qu’elle est terminée. «Paratexte» lorsqu’il figure sur la couverture d’un recueil (*La Maison Tellier*), le titre est pleinement «textuel» du fait que sa signification ne cesse de se renouveler. C’est dans la dynamique d’une perception différenciée du titre (de la position initiale à la signification finale), que nous interrogerons quelques nouvelles (1993: 131).

En aquests casos, el lector ha de considerar el títol abans, durant i després de la lectura del text, apreciament i valorant els canvis de sentit i de to que s'hi puguin produir, pronunciant-se sobre el significat canviant del títol i/o sobre el sentit que aquest significat atorga al text que designa i encapçala:

La lecture des nouvelles modifie, bouleverse ou élucide le sens des titres, en incitant à discerner les jeux de références. Elle provoque une activité d'interprétation qui ajoute au sens premier du titre un ou plusieurs sens seconds, différents, inattendus, plus profonds ou symboliques (Grojnowski 1993: 134).

Monzó, a *El conte* (1999: 479-480), ha fet una contribució ficcional, marcadament irònica, al debat obert en teoria literària sobre l'estatus i les funcions del títol en la narrativa breu. El text de Monzó, que narra la història d'un escriptor que acaba per destruir un "conte gairebé perfecte" perquè "no hi ha cap títol prou perfecte per a aquell conte tan perfecte que cap títol no li és prou bo, cosa que impedeix que sigui perfecte del tot" (1999: 480), posa al descobert el valor semanticopragnàtic que pot assolir el títol en la comunicació literària, com a instrucció de lectura o com a element estructurant del text; una instància, en qualsevol cas, decisiva.

2. LES FUNCIONS DEL TÍTOL I LA METAFICCIO.

A partir de la reformulació dels treballs precedents de Charles Grivel (1973) i, sobretot, de Leo Hoek (1981), Gérard Genette elabora una proposta pròpia sobre les funcions que aconpleixen els títols de les obres literàries, en la qual distingeix quatre funcions diferents, de rellevància desigual: la funció de designació o identificació, la funció descriptiva, la funció connotativa i la funció seductora. Únicament la primera seria obligatòria, motiu pel qual esdevé la funció més important, mentre que la resta serien facultatives i, en relació a l'última, assenyalada pels estudiosos anteriors, Genette la considera "d'efficacité douteuse" (1987: 89).

La funció de designació identifica el text: el títol és el nom de l'obra. Aquesta funció, com ha fet notar Genette, és impossible de separar de les altres perquè la designació mai no pot resultar neutra, aïllada del significat: "sous la pression

sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens" (1987: 88).

La funció descriptiva descriu el text a través d'una de les seues característiques, bé siga temàtica, i en aquest cas el títol fa referència a la matèria de què tracta el llibre, bé siga remàtica, i llavors el títol indica la classe de text o qualsevol altra condició del text com a objecte. En aquest sentit, Genette distingeix entre títols temàtics, títols remàtics i títols mixts. Els temàtics, al seu torn, poden ser: literals, quan designen directament el tema o objecte central de l'obra; metonímics o sinecdòquics, quan fan referència a un element marginal de l'obra; metafòrics, quan es tracta de títols d'ordre simbòlic; i irònics, quan funcionen per antífrasi o per no pertinència temàtica. Com bé ha advertit Genette, la relació temàtica que el títol estableix amb el text pot ser ambigua i quedar oberta a la interpretació del lector. Els títols remàtics, per la seua banda, poden ser: genèrics o paragenèrics, però també poden designar l'obra per altres trets formals (com ara, «manuscrit» o «pàgines») o pot ser el resultat de la rematització, per recurrència, d'un títol inicialment temàtic. Per últim, els títols mixts són aquells que combinen una designació del gènere amb una designació del tema o d'algun altre element pertanyent al contingut de l'obra.

La funció connotativa fa referència a una altra mena d'efectes semàntics, de tipus connotatiu, que tenen a veure amb la càrrega de sentit afegida a l'estricta denotació del títol. Genette prefereix parlar, en aquest cas, de «valor connotatiu» més que de funció, tenint en compte que l'efecte no sempre és intencional per part de l'autor. Aquesta funció va lligada a la funció descriptiva i resulta igualment inevitable perquè el títol, com qualsevol enunciat, arrossega uns efectes de sentit produïts per l'estil, el context, la tradició cultural, la situació comunicativa, etc.

Pel que fa a la funció seductora, Genette es mostra obertament escèptic respecte a una funció que considera tan evident com inaprehensible. Formulada per Furetière en una sentència que ha esdevingut clàssica: "Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre" (Genette 1987: 87), Genette tem que la seducció del títol no acabe esdevenint major que la seducció del llibre que designa, convertint-se en un obstacle per a la recepció del text.

Sobretot mitjançant l'exercici de la funció descriptiva, el títol es pot convertir en un recurs de primer ordre per a constituir el contracte metaficcional d'una obra. Qualsevol tipus de discordança o de desajustament entre el títol i el text o entre el títol i altres elements del paratext pot esdevenir un instrument molt productiu per a instaurar un pacte irònic que, de forma immediata, imposarà la construcció d'un horitzó

d'expectatives problemàtic que haurà d'apel·lar necessàriament a la cooperació activa del lector per a verificar, ratificar o rebutjar la hipòtesi inicial (Hamon 1996: 82). Si aquesta discrepància o contrast entre allò que sembla descriure el títol i el text objecte de la descripció se centra a posar al descobert la naturalesa lingüística i la condició ficcional de l'obra, en una clara maniobra d'autoreferencialitat o amb una evident manifestació d'autoconsciència, aleshores ens trobem davant de la modalitat de discurs irònic que en teoria literària es coneix amb el nom de metaficció.

Hi ha una altra mena de títols, com ara, *Ficció* (Pàmies 2006: 85-92), *El conte i La literatura* (Monzó 1999: 479-480, 555-558) o *La novel·la experimental* (Riera 1991: 91-106), que també criden l'atenció sobre diferents aspectes de la comunicació literària o sobre el caràcter ficcional del text, però es tracta de títols temàtics literals, que descriuen de manera directa el contingut dels contes que identifiquen. En aquests casos, el que són metafictionals són els textos, i els títols participen de la metafictionalitat com a elements del text, sense introduir-hi una dimensió metafictional per ells mateixos, a diferència del que s'esdevé amb els títols objecte del nostre estudi, que són temàtics, metafòrics o irònics, o remàtics de funcionament antifràstic, i és en la desviació o contrast que marquen respecte al text que designen on s'introdueix la càrrega metafictional.

La metaficció, tal com l'ha definida Linda Hutcheon, "is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself commentary on narrative and/or linguistic identity" (1985: 1). Es tracta, doncs, d'una narrativa autoconscient que converteix el procés d'escriptura o la reflexió literària en tema de l'escriptura i en la qual l'única «realitat» que existeix és la de la pròpia escriptura (Waugh 1993: 4). La denúncia de la pròpia ficcionalitat destrueix qualsevol rastre d'il·lusió de realitat que la inèrcia dels hàbits lectors pogués mantenir, substituint-la per una indagació sobre la problemàtica relació que la literatura estableix amb la realitat, una indagació que es planteja interrogants i reflexions sobre els procediments i els límits de l'aprehensió del real per part del text, sobre la naturalesa del llenguatge literari, els seus recursos i les circumstàncies que el determinen (Dotras 1994: 27-28).

En aquest treball, ens proposem analitzar de quina manera els títols poden convertir-se en potents recursos al servei del discurs metafictional. Ana Dotras ha resumit les principals característiques de la metaficció en cinc trets distintius (1994: 28-30): caràcter antirealista, amb obres que presenten com a problemàtica la relació entre la realitat empírica i la ficcional; autoconsciència, és a dir, consciència de la textualitat,

consciència dels agents de la comunicació literària (autor i lector), consciència del personatge i manipulació de diverses instàncies del relat, com el punt de vista i el temps; autoreferencialitat i autoreflexivitat crítica, amb la reflexió sobre el propi procés d'escriptura o sobre qualsevol aspecte general a l'entorn de la creació literària; la concepció d'un lector còmplice, en un acte de lectura creatiu i imaginatiu; i el caràcter lúdic de l'escriptura.

El corpus d'estudi se centrarà en un conjunt de contes, narracions i reculls de contes de la literatura catalana del segle XX. Per descomptat, l'anàlisi no té la menor pretensió d'exhaustivitat; els casos a estudi són, això sí, una mostra significativa de la varietat d'aplicacions metaficcional que poden realitzar els títols. Situats en el lloc de la màxima visibilitat i amb la «responsabilitat» d'exercir funcions tan crucials com la identificació i, generalment, la descripció del text que anuncien i encapçalen, els títols són un element gairebé indispensable en el procés de comunicació literària, fins al punt que hom ha pogut assegurar, amb una afirmació que no per hiperbòlica deixa de tenir la seua part de raó, que el títol representa “«ce qui rest», une fois qu'on a tout oublié” (Grojnowski 1993: 131). Si hem triat les formes narratives breus com a matèria de treball no és perquè el fenomen dels títols metaficcional no es done en altres modalitats narratives o en altres gèneres; tanmateix, sí que és cert, com assenyala Grojnowski, que les formes breus de la narrativa fan servir el títol amb una intencionalitat més marcada, amb una major rellevància de la interdependència entre títol i text; és fàcil sospitar, però, que aquest ús diguem-ne intensiu del títol és comú a tots els formats literaris breus.

A tall d'exemple, exposarem tres casos de títols literaris amb un considerable rendiment metaficcional fora de l'àmbit de la narrativa breu. *Falses memòries de Salvador Orlan*, de Llorenç Villalonga, constitueix una magnífica mostra de títol metaficcional ambigu. Com ha explicat Simbor (1999: 98-111), el títol villalonguà, combinat amb els dos prefacs auctorials autèntics assumptius de l'obra, en terminologia genettiana, presenta un pacte de lectura equívoc, entre l'autobiografia i la ficció. La problemàtica identificació entre Salvador Orlan i Llorenç Villalonga, assumida només parcialment per l'autor al prefaci, juntament amb la paradoxa que afegeix l'adjectiu «falses» al terme «memòries» i el desvergonyiment amb què l'escriptor exhibeix la manca de veridicitat de la seua obra, estableixen una ambigüitat que afecta l'estatus – ficcional o referencial– de l'obra i obliga el lector a prendre part en la fixació dels

termes del contracte de lectura, alhora que ha de reflexionar sobre la imprecisió i les confusions entre literatura i realitat, tal com prescriu el pacte metaficcional.

El volum d'aforismes *Consells, proverbis i insolències*, de Joan Fuster, també s'imposa al lector amb una clara intenció metaficcional. Els dos primers mots de la sèrie que conforma el títol remetent a modalitats subgenèriques de llarga tradició que no generen, en principi, conflictes d'interpretació; però aquests dos conceptes –i els valors d'autoritat i de veritat que porten aparellats– resulten irreparablement qüestionats quan se'ls suma el tercer mot del títol: «insolències», percebut com a incongruent i, per tant, com una provocació que obliga a revisar en un sentit irònic el significat del títol. A més, la càrrega d'autoritat associada al nom i a la forma del «consell» en què sembla emparar-se el recull fusterià queda en suspens, neutralitzada pel contingut d'alguns dels aforismes que assenyalen precisament el descrèdit i la inutilitat d'aquestes modalitats de transmissió de la saviesa, com ara: “El «consell» és un gènere literari en decadència: no intentis cultivar-lo” (Fuster 2002: 291). El lector es veu abocat a la necessitat de resoldre la contradicció entre, d'una banda, la instrucció de lectura del títol i l'estructura imperativa dels aforismes que semblen corroborar-la i, de l'altra, la desautorització del «consell» feta per l'escriptor¹.

Novel·la és el títol d'un breu poema de Vicent Andrés Estellés, inclòs a *L'incert presagi*²:

La nit pujava
lentament per l'escala;
i l'escoltàvem,
amb pànic, en silenci,
per veure on s'aturava (1974: 20).

Inevitablement, el lector, condicionat pel títol, contempla l'escena poètica des de la clau interpretativa «novel·la» i tracta de fixar de quina manera pot conciliar la contradicció de termes, en principi, entre el gènere assenyalat pel títol i la forma poètica; així, l'itinerari que s'imposa en primera instància és el que deriva de la perspectiva metaficcional.

¹ Ens hem ocupat del funcionament irònic dels títols i subtítols i de la dimensió metadiscursiva dels reculls d'aforismes fusterians en un altre estudi (Gregori 2011), al qual remetem el lector interessat.

² He d'agrair a Ferran Carbó la notícia de l'existència d'aquest poema d'Estellés.

Hem centrat l'anàlisi dels títols objecte del nostre estudi en quatre procediments que generen, des dels títols, la consciència metaficcional de les obres: el qüestionament del gènere al qual cal adscriure el text; posar en evidència les dinàmiques que governen la relació entre fragment i totalitat; cridar l'atenció sobre les característiques tècniques o materials del text; i inserir el text dins d'un debat literari extern que en determina la interpretació. Cal advertir, però, que els quatre procediments no es donen sempre de manera aïllada; en alguns casos, els trobarem estretament lligats en el funcionament metaficcional dels títols: posar en qüestió el gènere a què pertany una obra, per exemple, pot ser una manera positiva de participar en els debats teòrics coetanis; com avaluar la dinàmica que s'estableix entre fragment i totalitat pot resultar una forma efectiva de qüestionar determinades diferències de gènere.

Un altre mecanisme que té un elevat rendiment metaficcional és el dels títols que operen com a marcadors paròdics: la fixació d'una relació hipertextual de règim lúdic és una forma de manifestar la condició de literatura de segon grau de l'obra, és a dir, de literatura que té el seu referent en la mateixa literatura. La paròdia s'ha de considerar una pràctica metaficcional, de filiació netament irònica, perquè es tracta d'una literatura autoconscient que posa de relleu l'artifici literari, el seu caràcter de construcció lingüística i ficcional (Hutcheon 1985: 50-51). En la literatura de Quim Monzó, per exemple, en trobem diversos exemples: *La bella dorment* (1999: 457-458), *Pigmalió* (1999: 369-370), *La venedora de mistos* (2001: 263-269), entre altres³. En tots aquests casos, el títol, en la seua condició d'impuls inicial del text, invoca un hipotext que passa a funcionar, de forma immediata, com a model de referència, generant així unes expectatives que el text paròdic anirà destruint mitjançant les diverses transformacions semàntiques i/o pragmàtiques a què sotmeta l'obra objecte de la paròdia. La tensió que es crea entre l'hipotext que funciona com a norma implícita, però constantment subvertida, i la reelaboració paròdica duta a terme per l'hipertext, a més de donar rellevància a la naturalesa de ficció literària, apel·la necessàriament al lector com a cooperador necessari en la creació del sentit de l'obra. El lector ha de ser capaç de reconèixer-hi els implícits que les al·lusions a l'hipotext introdueixen en l'hipertext i dotar-los, en cada cas, del significat que li permeta interpretar globalment la transformació paròdica.

³ Ens hem ocupat de l'anàlisi del paratext com a contracte hipertextual en els contes de Quim Monzó en un altre treball (Gregori 2008: 61-66), al qual remetem aquells lectors que desitgen completar la informació sobre el tema.

L'anàlisi dels títols paròdics com a procediment metaficcional exigiria, però, un estudi de caràcter monogràfic, extens i detallat, per la varietat de la casuística i per la conveniència de tractar el tema en relació a la resta de recursos paròdics de les obres, propòsit que escapa als objectius del present treball. Ens limitarem, doncs, a assenyalar-ne la pertinència i subratllar-ne la importància a l'hora d'inventariar els mecanismes metafictionals dels títols de les obres literàries.

3. QÜESTIONAR EL GÈNERE DE L'OBRA

Quan Magritte, en *La trahison des images*, –un quadre que ha esdevingut una de les icones de la pintura del segle XX–, pinta una pipa acompanyada d'un text que, a sota del dibuix, adverteix: “Ceci n'est pas une pipe”, està plantejant-li a l'espectador una paradoxa que aquest només podrà resoldre per la via de distingir entre realitat i representació, tot acceptant la dimissió d'una il·lusió mimètica que basava la seua eficàcia, en gran mesura, en la convenció d'ignorar l'heterogeneïtat insalvable entre l'objecte real i la còpia feta sobre un llenç amb un pinzell i uns pigments. L'avís de Magritte recorda que la pipa del quadre no és de fusta, no es pot agafar i, per descomptat, no serveix per a fumar; és una representació artificial, convencional i arbitrària d'una idea de pipa, ni tan sols necessàriament d'una pipa concreta. El tema del quadre, per tant, ha deixat de ser la còpia de la realitat, denunciada com a impossible, per a tematitzar, precisament, la conflictiva relació entre realitat i representació.

Això no és un conte, títol d'un relat de Carme Riera (1991: 163-169) representa una proposició equivalent a la del quadre de Magritte, encara que el procediment és, en aparença, de signe contrari: el quadre de Magritte nega la «realitat» de l'obra, mentre que el títol de Riera desmenteix la «ficció» del relat, però en ambdós casos s'està posant de relleu una convenció que funciona, precisament, perquè queda implícita. Negar que el text siga un conte, en l'espai d'identificació d'un relat de ficció, inclòs en un recull que tota la informació paratextual reconeix com a narrativa breu, genera una contradicció entre títol i text que té com a conseqüència enfocar l'atenció del lector sobre el pacte literari, sobre la condició d'artefacte del text i sobre la naturalesa de la ficció. La negació, contra el que cabria esperar de la seua interpretació literal, actua com un subratllat de l'estatus ficcional de l'obra, precisament perquè la il·lusió de realitat s'ha de sostenir sobre una convenció tàcita i, per tant, qualsevol menció, siga en positiu, siga en negatiu, té com a resultat la destrucció de l'efecte realista.

Andrea Hurtado, l'escriptora protagonista del relat rierià, denuncia l'existència d'un projecte per a dissenyar una gran «màquina contadora», programada amb tots els contes possibles, capaç de generar nous contes “gràcies al savi maneig de la intertextualitat” (1991: 168), una amenaça per als narradors que Hurtado presenta com a real. La clau metaficcional del conte de Riera, en la qual juga un paper essencial el títol, fa patent una línia d'interpretació de caràcter autoconscient: la referència a la intertextualitat en la frase que acabem de citar, juntament amb la constatació per part del personatge que “tot ja ha estat escrit molts de pics per altres autors en altres llengües” (1991: 168), cerquen el reconeixement d'un lector còmplice que ha d'entendre com a reflexió literària irònica la faula de la màquina contadora. Com a elements afegits, Andrea Hurtado, en la descripció dels dos contes que escriu, fa servir alguns dels tòpics propis de la metaficcionalitat, com ara el doble, tema que ací Riera tracta de forma paròdica, en sintonia amb el pacte del conte, però que, per a alguns teòrics, encarnaria millor que cap altre la naturalesa de la literatura⁴:

Una narració sobre el tema del doble, un tòpic tan vell com suat, que jo pretenia variar un punt, ja que el meu conte no se centrava en un desdoblament, sinó en un *destriplament*: una dona es triplicava, al llarg, ample i alt, en tres éssers distints que tornaven, a la fi, a reunir-se després d'una trinitat d'aventures, en una sola deessa vertadera (1991: 165)

O el motiu de la revolta dels objectes entrebancant el procés material d'escriptura: “una faula sobre al creació literària i les limitacions materials que, de vegades, l'envolten: bolígrafs que s'assequen, plomes que vessen tinta, màquines d'escriure que s'insubordinen, ordinadors que es declaren en vaga” (1991: 165).

Vicenç Pagès va fer servir un títol idèntic al del conte de Riera en un dels relats del recull *El poeta i altres contes* (2005: 171-180). Es tracta igualment d'un text amb una considerable càrrega metaliterària, amb imitacions lúdiques d'alguns dels formats més estereotipats i més convencionals del discurs crític sobre literatura, i amb unes figures d'escriptors i unes escenes d'actes literaris tractades amb ironia. L'efecte irònic de la negació ficcional també l'hem d'entendre com un marcador metaficcional que, contra l'afirmació de l'enunciat, afirma la ficció del text. El narrador fa la mateixa asseveració en tres ocasions, sense contar el títol: la primera vegada, per a qualificar la història de crònica, però sense donar-ne més detalls; la segona, per a afirmar que el que

⁴ Jacques Roland i Roland Stragliati, per exemple, afirmen que “en parlant des doubles, la littérature au fond ne parle que d'elle-même” (1977: 31).

conta és “més important” que un conte, és “la crònica fidel del meu aprenentatge literari” (2005: 178); i en la frase final, en què torna a negar que siga un conte, alhora que en reitera la importància, després d’haver-se empassat literalment un escriptor de literatura fantàstica al qual feia una fel·lació, mètode que utilitzava en el seu aprenentatge literari, seguint una aplicació particular del sistema de transmissió de coneixements dels filòsofs grecs, en el qual “el deixeble ho libava, s’embevia –per dir-ho com en Joan-Esteve– del que sabia el mestre” (2005: 173). Arribats al final, el títol *Això no és conte* remet clarament a les protestes amb què la literatura de gènere fantàstic acostumava a reclamar-se com a veritat; esdevingudes un tòpic, però, aquesta mena de reivindicacions provoquen a hores d’ara l’efecte contrari, el d’un subratllat de la condició ficcional del text.

A banda de la negació, una altra modalitat de qüestionament de l’adscripció genèrica del text és la que consisteix a plantejar-ne el grau d’adequació al que podríem considerar la matriu ideal del format textual propi del gènere, com passa amb tres dels relats inclosos a *Ariadna al laberint grotesc*, de Salvador Espriu: *Quasi-conte alemany d’Ulrika Thöus*, *Quasi-conte anglès d’Athalia Spinster* i *Quasi-conte francès de Samsó, retrobat*. En l’edició original d’ *Ariadna al laberint grotesc*, de 1935, només apareixia el primer d’aquests textos, titulat simplement com a *Quasi-conte alemany*; en la reedició de 1950, es va completar l’enunciat del títol tal com el coneixem en l’actualitat i es va afegir *Quasi-conte anglès d’Athalia Spinster*, juntament amb un *Samsó, retrobat* que encara no constava com a quasi-conte; finalment, en l’edició de 1975, aquesta darrera narració pren el nom definitiu de *Quasi-conte francès de Samsó, retrobat*⁵. Com ja va advertir Benet i Jornet, amb aquesta darrera maniobra, Espriu completava “el paral·lelisme de tres títols per remarcar la relació entre els seus continguts i evidenciar la presència d’un tríptic [...], que ironitza sobre les tres grans cultures europees” (1976: 116).

Tots tres títols són mixts, amb un terme inicial de caràcter remàtic que fa una indicació genèrica o paragenèrica seguit d’una designació temàtica, en aquests exemples, de tipus literal perquè descriu de manera directa el contingut dels textos. Les etiquetes nacionals que fan servir aquests títols enllacen amb una acreditada tradició de denominacions geogràfiques, com ara les *Cròniques italianes*, d’Stendhal o les *Nouvelles orientales*, de Marguerite Yourcenar (Aubrit 1997: 168-169), i no resulten en

⁵La primera edició d’ *Ariadna al laberint grotesc*, de 1935, va ser publicada per Quaderns literaris; l’edició de 1950 la va publicar l’Editorial Aymà i la de 1975, Edicions 62.

absolut problemàtiques. Però la denominació remàtica «quasi-conte» –la funció de la qual, recordem-ho, és descriure què és el text–, sí que incorpora una perplexitat que, irremeiablement, es projecta sobre el text i en condiciona la lectura. El terme «quasi-conte» sembla situar el text en algun punt intermedi d'una gradació que aniria del «no-conte» al «conte». Si què és un conte –i, per contrast, què no ho és– remet a una categoria de textos definida, amb un conjunt de trets distintius més o menys consensuats, què és un «quasi-conte» és un interrogant obert, sense referències precises. El lector no pot deixar de preguntar-se quina mena d'insuficiència impedeix a aquests textos assolir la completesa del «conte» i, en fer-ho, inevitablement, ha de centrar l'atenció en les característiques tècniques i formals de les narracions i avaluar-les en relació amb els conceptes teòrics que serveixen per a agrupar els textos en categories genèriques. És a dir, la denominació remàtica gira l'atenció del relat cap a ell mateix i obliga a considerar-lo, tal com prescriu la metaficció, com un objecte lingüístic.

La reflexivitat autocrítica d'aquests títols pot entendre's com el punt de partida d'una proposta de sentit dels relats de caràcter simbòlic. Així, per exemple, en opinió de Rosa M. Delor, la tríada marcada amb l'etiqueta «quasi-conte» funciona com una paràbola que, en el sentit segon, tracta diferents aspectes a l'entorn de la cultura literària catalana del seu temps:

«Quasi-conte alemany d'Ulrika Thöus» és la quasi-història alemanya de la crítica literària catalana estintolada en criteris genètics: escriptors ferrenys que amaguen una ànima femenina, com ara la reapareguda Víctor Català de *Contrallums*; «Quasi-conte anglès d'Athalia Spinster» és la quasi-imitació catalana de l'estètica pre-rafaelita anglesa; «Quasi-conte francès de Samsó, retrobat» és la quasi-història de la poesia catalana d'inspiració en el postsimbolisme francès (1993: 273).

Llorenç Villalonga va adoptar la categoria espriuana del «quasi-conte» en el subtítol de dos dels seus relats: *La dama de l'harem (Quasi pastiche volterià)*, publicat a *El lledoner de la clasta* (1958) i *Odéon-Saint Michel (Quasi conte rosa)*, del recull *De fora Mallorca* (1966). En nota a peu de pàgina, Villalonga confessa haver manllevat a Espriu l'etiqueta, alhora que formula un comentari que posa en clar la distància irònica de la proposició respecte a les categories temàtiques de referència:

Aquest subtítol és plagiat de Salvador Espriu: «Quasi conte alemany». Espriu, però, no arribarà a discórrer mai avorridament, a l'alemanya. Així, jo confii que *malgré tout* el meu conte no arribi a esser

massa cosa [sic: rosa]⁶ i que, per damunt de les tristeses de la pura banalitat, s'hi vegi un poc de noblesa, una mica d'esperit (1966: 609).

L'autoreferència introduïda pel subtítol i pel comentari que l'explica s'ha d'interpretar, doncs, com un factor de relativització, de precaució crítica davant el desajustament entre el nom (el títol) i la cosa (el text). Si, d'entrada, ja hi queda clar que el relat no llisca a l'interior del referent que fa servir amb la suavitat amb què ho faria una mà dins un guant de la seua mida, el lector ha de posar tot l'itinerari de lectura sota sospita, contemplant els possibles sentits desviats o, fins i tot, antifràstics que puga amagar.

Una tercera modalitat de qüestionar l'estatus genèric d'un text, a banda de la negació i d'avaluar el grau d'acompliment de les condicions del gènere, consisteix a proclamar radicalment que es tracta d'una altra cosa, instaurant un contrast absolut entre la descripció que fa el títol i allò que, de fet, sembla ser el text. Un exemple perfecte en són les *Novel·les de butxaca* de Josep M. Fonalleras: en principi, aquest va ser el nom de la secció en què l'autor va publicar un conte setmanal al Suplement «Cultura» de l'*Avui* l'any 1991; posteriorment, la mateixa denominació ha funcionat com a intertítol que, a l'interior del recull de narrativa breu *Llarga vista*, aplega una part dels textos apareguts a l'*Avui*, juntament amb altres contes curts de procedència diversa. La descripció com a «novel·la» entra en col·lisió amb les altres informacions del paratext – que identifiquen clarament com a narrativa breu el volum –, alhora que contrasta vivament amb l'extensió dels textos –d'entre una i dues pàgines. El «llibre de butxaca» designa una mena de format editorial⁷ –d'enquadernació rústica i de baix preu– i no una modalitat literària d'obres; l'aplicació que en fa Fonalleras, per tant, ha de tenir un caràcter metafòric o irònic, la comprensió del qual ha de determinar forçosament la perspectiva de lectura dels textos. El *Diccionari* de l'IEC defineix la locució «de

⁶ Pensem que el terme «cosa» és una errata; el text té molt més sentit i preserva de manera més estricta el paral·lelisme amb l'exemple d'Espriu, tal com el presenta Villalonga, si hi llegim «rosa», mot que vincula el comentari al subtítol que l'autor mira d'explicar.

⁷ Un informe del Ministerio de Cultura espanyol sobre *El Libro de Bolsillo en España* el defineix en els termes següents: “si hay algunas características definitorias del libro de bolsillo, son su reducido tamaño - que oscila entre los 11 por 17,8 centímetros y los 12,4 por 19 centímetros-, su precio económico y su voluntad nómada las más sobresalientes. A éstas se añaden otras, como la ligereza de su encuadernación - generalmente con tapa de materiales blandos-, el encolado, la escasez de lujos en su edición, su presencia en puntos de venta a los que no suelen llegar otro tipo de ediciones o la comodidad de transporte, cualidades que lo alejan del concepto de libro-objeto. Es, además, un libro multitemático, en el que tienen cabida tanto grandes clásicos de la literatura universal como títulos contemporáneos, con tiradas medias superiores a las de la edición tradicional de cara a su distribución masiva; y, finalmente, es un formato que permite alargar la vida del libro, al admitir segundas explotaciones de un título” (2010).

butxaca» com “de petites dimensions, fet per a ésser dut a la butxaca”, significat que s’adequaria perfectament a l’extensió dels textos d’en Fonalleras; més encara, el sentit d’haver-se d’ajustar a un espai limitat també concorda amb les condicions de les col·laboracions al diari o radiofòniques d’en Fonalleras⁸, també ajustades a un espai o un temps predeterminats. Queda, però, per resoldre el motiu de la tria del mot «novel·la» –terme destinat per a identificar narracions d’una certa extensió–, en comptes d’altres possibilitats, més ajustades a la mesura o més neutres, com ara, contes, narracions, relats, etc. Indubtablement, aquesta pot ser una manera de subratllar una característica important d’aquests textos: la seua condició de narració d’una història però despullada de tot l’accessori, essencialitzada. La matèria narrativa dels contes de Fonalleras, convenientment desplegada, sens dubte prestaria per a fer-ne novel·les: la història de les germanes Gortari, que acaben suïcidant-se quan es troben a la misèria, després de fracassar la subhasta dels papers i objectes del Dr. Biosca, un parent llunyà del qual s’han ocupat en vida i la memòria del qual han procurat mantenir mentre els ha estat possible; la intriga que revela la carta de Soren Svenson, tant la que fa referència a la precària situació dels estudiants d’Oslo a Montpeller com la de les circumstàncies en què es va crear la Fundació que els ha becat; o la vida de la protagonista de *Sempre serà un record*, la seua joventut, els projectes, el matrimoni i els fills fins arribar a la viduïtat i la vellesa. Per descomptat que amb això no volem donar a entendre cap mena de jerarquia qualitativa de gèneres, amb una novel·la més completa o superior i un conte més limitat; ens estem referint únicament al tractament propi de la intriga argumental i al funcionament per extensió/per intensitat que caracteritza respectivament novel·la i conte.

En contrast amb la simple narració curta, el conte, en realitat, pot ser entès sempre d’aquesta manera: una narració governada pel principi d’economia discursiva, la brevetat de la qual és el resultat d’una manera de contar i no un simple paràmetre extern (Dessons 1998; Aubrit 1997). A l’amplitud i desenvolupament per extensió de la novel·la, la narrativa breu oposa la intensitat, l’estructura i l’ús de l’el·lipsi; Demetrio Estébanez ho resumeix en les paraules següents: “el cuento y la novela corta suponen una técnica de condensación y concentración sobre la acción básica del relato, ciñéndose a los elementos necesarios del conflicto para captar vivamente la atención del lector hasta el desenlace final” (1996: 747). Vist des d’aquesta òptica, l’intertítol de

⁸ Una part de les «novel·les de butxaca» publicades a *Llarga vista* són versions revisades dels contes escrits per al programa *Catalunya Matí* de Catalunya Ràdio l’any 2000.

Fonalleras se'ns apareix amb una clara significació d'ordre simbòlic, d'un considerable rendiment metaficcional –i, per tant, irònic–, ja que imposa al lector la necessitat d'esbrinar les fronteres, però també els espais comunitaris, entre conte i novel·la, reflexió que inevitablement ha de desembocar en algun moment en la consideració de la naturalesa de la ficció i de les regles que la governen.

Ponç Puigdevall ja va cridar l'atenció sobre l'especial rellevància que cobren els títols en el funcionament de la condensació i de l'el·lipsi que són distintius de la poètica de Josep M. Fonalleras:

La narrativa de Josep Maria Fonalleras [...] es fonamenta en els silencis eloqüents que provenen de les tenses històries amagades que bateguen rere la façana visible, una estratègia de camuflatge que és ja detectable en el punt de partida dels títols, que actuen a la manera de pista desorientativa: mentre el lector s'esforça per aclarir el lligam entre el que s'anuncia i el text, la trama secreta s'escola sigilosament (2002: 27).

Un cas diferent és el que representa *Contes russos*, de Francesc Serés. Una primera hipòtesi situaria el títol entre els mixts que fixen en el segon terme una adscripció geogràfica o cultural, que tant pot ser autèntica com purament indicativa d'un estil o d'una temàtica més o menys estereotipada. Aquesta mena de títols, com ja hem fet constar en parlar dels «quasi-contes» espriuans, ha bastit una tradició consistent al llarg dels segles i no resulta problemàtica en ella mateixa. En el recull de Serés, però, la cosa no resulta tan senzilla; un paratext complex, format per dos prefacis i per cinc notes biobibliogràfiques, ens incita a contemplar amb una certa malícia el títol del llibre i a preguntar-nos en quin sentit cal entendre el gentilici. Els dos prefacis, un signat per la traductora Anastàssia Maxímovna i l'altre per Francesc Serés, proposen el volum com una antologia de contes d'autors russos traduïda al català; la presentació dels cinc autors aplegats, encapçalant els contes seleccionats, informa sobre els fets més rellevants de les respectives biografies personals i literàries i apunta els trets més significatius de l'obra. En aquest sentit, l'element temàtic del títol *Contes russos* designaria de forma literal el contingut del volum. Però ja hem dit que no era tan senzill. En el prefaci que signa –auctorial autèntic, en terminologia genettiana–, Serés accepta la seua participació en la selecció d'autors i contes i en la traducció dels textos; per tant, el prefaci és denegatiu pel que fa a l'assumpció de la responsabilitat dels textos que conformen el recull i que el prefaci encapçala. Al lector, però, no se li pot escapar, per

la resta d'indicis paratextuals i extratextuals, que tant la hipotètica traductora Maxímovna com els suposats autors russos són criatures de ficció inventades per l'escriptor i que l'autoria de l'obra correspon íntegrament a Serés. Schoentjes ha assenyalat el possible ús irònic de la funció confessional del prefaci, amb un autor que “peut se dérober à l'infini, jusque dans les lieux com la préface qui sont traditionnellement considérés comme ceux de la sincérité” (2001: 180). Però només un lector molt ingenu o totalment despistat ignoraria que l'autoria del text és aquella que ve consagrada per l'autoritat de la coberta i del copyright. En l'exemple que ens ocupa, tots dos espais reconeixen únicament Serés com a autor de l'obra, mentre que Maxímovna fa la seua primera aparició a la portadella i no consta als crèdits del llibre. El recurs entra de ple dins els mecanismes propis de la metaficció; es tracta de desdibuixar i alterar la imatge de l'autor en l'espai que li correspon, el que els usos consuetudinaris han convertit en habitual; com ha assenyalat Maurice Couturier:

L'objectif recherché par l'auteur [en la metaficció] est toujours le même: afficher haut et fort que l'origine du texte que nous lisons est problématique et promouvoir, par la même occasion, la figure d'un auteur en fuite qui conserve malgré tout ses droits commerciaux et moraux sur l'ensemble (1995: 77).

A partir de la constatació del joc irònic autorial, algunes de les reflexions contingudes en els prefacis projecten un nou sentit sobre el títol del recull. Així, quan Serés afirma que els contes aplegats:

Per a mi, formen part d'una ficció sobre una ficció. Tot el que s'esdevé en els seus relats acaba configurant la història d'un territori i d'un país que podria ser imaginari. Fins i tot en la realitat, ¿no podria ser susceptible de ser pensada com una enorme fàbula, la història de Rússia del darrer segle i mig? (2010. 17).

O quan assenjala que és “com si aquesta ficció [Rússia] només es pogués entendre des de la ficció” (2010: 17), està, entre altres coses, argumentant la idea de Rússia com a metàfora de la literatura i exposant a la consideració del lector les sempre problemàtiques relacions entre la ficció i la realitat o la mateixa comprensió i representació de la realitat com a ficció. Per això mateix, pot assegurar que Saidí, el seu poble, quan n'ha escrit tot el que n'havia d'escriure, “esdevé una Rússia llunyana” (2010: 16). Un altre recurs metaficcional perceptible en els prefacis és el comentari, posat en boca de la traductora, sobre la condició hipertextual dels contes, els quals

permeten ser llegits en molts aspectes com a reelaboració d'altres textos, un comentari que té de fons l'esplèndid marc metafòric de la foneria metal·lúrgica, centre de l'àrea industrial que constituïa el món de la infantesa de Maxímovna: "Els contes formen part, també, d'aquest cicle que fon les històries velles i els arguments per tornar-los a conformar, sòlids una altra vegada"⁹ (2010: 9). Instaurat el pacte metaficcional a través de la sospita sobre la filiació dels textos i la consegüent distància irònica amb l'artefacte literari, la combativa proclama amb què Serés reivindica l'arrelament i l'entitat clàssica dels contes, lluny de les evanescències, la gratuïtat i la despersonalització de l'època postmoderna i al marge de qualsevol deriva metaficcional, pren un decisiu caràcter irònic –metaficcional, per descomptat:

Els contes parlen de Rússia des de Rússia, lluny dels corrents que intenten fer desaparèixer el lloc en el no-lloc o diluir el jo i el nosaltres en les societats líquides. Són contes físics, concrets, els personatges no tenen ni les angoixes existencials franceses, ni la ironia servil, ni el postmodernisme ubic que dilueix formes i identitats... Els contes que hem escollit parteixen d'una realitat que no té res a veure amb les distàncies que imposa la metaliteratura ni cap dels artefactes que han anat fent la viu-viu a aquesta banda del Mur i del segle passat. Argument, personatges que interactuen i pensen, i escenari, com en els contes de Maupassant, Txèkhov o Salinger (2010: 17-18).

El títol del recull, *Contes russos*, ha perdut tota possibilitat de semblar literal per a esdevenir, no ja tan sols metafòric, sinó directament irònic.

Altres exemples de títols que funcionen com a clàusules d'un contracte metaficcional, a base de qüestionar el gènere al qual cal adscriure el text que descriuen són: *La gran novel·la sobre Barcelona* (Pàmies 1997), *Capítol de novel·la* (Monzó 1976: 79-94), *Notes per a una autobiografia. Fragment del pròleg d'una novel·la* (Trabal 2003: 21-26), *Fragment exclòs d'una novel·la* (Pedrolo 1997: 42-44) i *Pròleg al ballet del diable* (Espriu 1980: 93-95), però en aquests casos, a més de posar en dubte què és el text, els títols plantegen una reflexió a l'entorn de la dialèctica que regeix les relacions entre fragment i totalitat, una mena de reflexió que també es revela com un potent mecanisme metaficcional. Els analitzarem en l'apartat següent.

4. LES DINÀMIQUES ENTRE EL FRAGMENT I LA TOTALITAT

⁹ El mateix Serés ha confessat en diverses declaracions públiques que els seus *Contes russos* es basen o reelaboren, entre altres, obres de Kafka, Salinger, Gogol o Jane Austen i que es va posar a escriure'ls amb una voluntat primària de fer exercicis d'estil.

Fragments, una de les *Novel·les de butxaca* de Josep M. Fonalleras, ens ofereix una esplèndida reivindicació de l'escriptura/lectura fragmentària i, alhora, una reflexió que ens servirà com a punt inicial de l'anàlisi sobre la dialèctica que l'escriptura que es reclama com a fragmentària permet establir amb una totalitat real o inexistent. El conte de Fonalleras narra la història de la lectura parcel·lada i desordenada de la novel·la de Martín sota una dictadura; una trentena d'amics de l'autor tenen cadascun un capítol de l'obra i se'l van passant segons un complex sistema de distribució dissenyat per l'escriptor:

Per cada un dels lectors la novel·la era diferent, hi accedia des d'esclatxes que només ell coneixia. La continuïtat de l'anècdota no era tan important com el cabal d'informació que el lector era capaç de retenir per reconstruir, al final, la novel·la sencera. Cada capítol era un tresor únic, un univers on la prosa desfilava i on només eres capaç de distingir els ecos dels tímbers de les altres proses, dels altres capítols. El fragment era un déu. Cada peça del mosaic era més important que el mosaic sencer (Fonalleras 2003: 283).

Aquesta prescripció de lectura s'adequa a la perfecció a la poètica de l'autor: la valoració de la mirada i del llenguatge desplaça l'habitual centralitat d'un argument que queda en un segon terme. La forma de llegir la novel·la de Martín a *Fragments* podria aplicar-se, per exemple, a la lectura de *Sis homes*, una obra de Fonalleras que se situa a mitjan camí entre el conjunt de narracions o fragments autònoms i el llibre lligat pel fil conductor i unitari del narrador que relata, més que les històries dels altres cinc homes, la seua pròpia com a sisé home que els observa i els escolta.

La connexió entre els fragments i la totalitat que els incorpora, però sense diluir-los ni fer-los perdre la condició de "tresor únic", queda reforçada a *Fragments* per la circularitat que introdueix un final –«Aleshores, Òscar va acabar de llegir»–, que reproduceix les paraules primeres de la novel·la de Martín, unes paraules que, al seu torn, coincideixen amb la frase inicial del conte de Fonalleras que l'ha convertida en matèria narrativa. Aquesta coincidència estableix una identitat possible entre el conte i el capítol inicial de la novel·la, amb la consegüent ambigüïtat entre la part coneguda i, en principi, autosuficient, i un tot –la novel·la de Martín– del qual només sabem allò que ens ha explicat el conte de Fonalleras. L'atenció del lector, inevitablement, es gira cap a les ratlles difuses o mig esborrades que han deixat de marcar una frontera, de la qual encara conserva la memòria, però que ara es veu obligat a reconsiderar-ne la utilitat i el sentit.

Capítol de novel·la és una narració de l'etapa literària inicial de Quim Monzó, d'escriptura textualista, que va ser publicada al número 1 de la revista *Tecstual*. Vallcorba ha revelat posteriorment que el text monzonià “no era altra cosa que un fragment del senyor Marcial Lafuente Estefanía, traduït al català i al qual s’havien eliminat els punts i les comes” (1994: 73). Monzó ja n’hi donava una pista bastant clara quan donava les gràcies al cèlebre autor de novel·les de l'oest al final del seu relat: “Thanks to Marcial Lafuente Estefanía” (1976: 94). *Capítol de novel·la* és un títol remàtic que descriu una classe de textos que, per definició, formen part d’una altra classe de textos que els inclou: com és lògic, la novel·la engloba els diversos capítols en què pot trobar-se dividida. Els capítols poden anar encapçalats per un títol –intertítol de la novel·la–, que pot reduir-se a una simple xifra que numere i ordene la successió de capítols, però que resultaria estrany que adoptés la formulació proposada per Monzó perquè l’aclariment “de novel·la” resultaria redundant a l’interior d’una novel·la; aquesta és, per tant, una denominació apta per a identificar la classe de textos o per a designar-ne un aïllat del seu context, més que no pas per a individualitzar-lo en el seu espai natural o habitual. La hipòtesi de partida amb què interpretem el títol monzonià és precisament que se’ns ofereix independitzat de la novel·la de la qual proclama formar part, marc textual més ampli del qual, tanmateix, no sols se’ns priva la textualitat, sinó que fins i tot se’ns n’oculta la referència. El «capítol de novel·la» és, doncs, un capítol orfe que el lector no té més remei que interpretar com el que en realitat és: una proposta de sentit autònoma i autosuficient en ella mateixa. En aquesta interpretació, cobrarà una especial rellevància precisament el fet mateix d’erigir en marca identificativa la condició de «capítol de novel·la», és a dir, de part d’una totalitat que, no per desconeguda, deixa de ser manifestada. El títol del text de Monzó assenjala què és de forma directa perquè, com recordava Vallcorba, Monzó l’havia manllevat d’una novel·la de Marcial Lafuente Estefanía, i s’havia limitat a transformar lingüística i formalment l’original; però això el lector de la revista *Tecstual* no ho sap, com a molt ho pot intuir pel comentari final de l’autor, de manera que ha de trobar-li un significat de caràcter simbòlic a la mena de pacte que sembla proposar-li Monzó amb aquell títol. El lector que conega la procedència del text i en puga assegurar la literalitat del títol igualment es veurà abocat a plantejar-ne la comprensió com a part d’una operació de caràcter irònic. El títol, en definitiva, resta ben lluny de quedar com una designació neutra o purament remàtica. L’ambigüitat que es produeix a partir del contrast entre, d’una banda, el caràcter i el sentit independents del text de Monzó i, de l’altra, la

confessió de la identitat original proclamada pel títol és netament irònica i inclina decisivament la interpretació cap a una lectura metaficcional.

Un cas semblant, encara que amb particularitats pròpies, és el que trobem en un dels contes de *Caus a cada cantonada*, de Manuel de Pedrolo, titulat *Fragment exclòs d'una novel·la* (1997: 42-44). El conte es troba dins d'una secció del volum que agrupa una dotzena de textos sota l'intertítol *Simbiosi plural (Els contes)*, referent que entra en contradicció amb la noció de «fragment de novel·la» a l'hora d'atribuir la pertinència genèrica del text. D'altra banda, la hipòtesi d'una denominació sobreposada, d'origen editorial i no autorial, amb la finalitat de fornir el text d'una identificació purament funcional, queda neutralitzada per la nota que encapçala el volum de la sèrie *Contes i narracions* de Pedrolo on apareix:

L'autor, personalment, va indicar els contes de *Caus a cada cantonada* per ser inclosos en el volum corresponent d'aquesta col·lecció: en preparar la present edició, hem respectat estrictament la voluntat de l'autor en aquesta tria.

D'altra banda, «fragment de novel·la» obliga a considerar el text des del tipus de relació que mantenen la part i el tot, el «fragment» i la «novel·la». La indeterminació d'«una novel·la», sumada a l'absència de qualsevol altra dada que ens pugui indicar la identitat de la novel·la de què es tracta posa de manifest que l'autor no té cap interès a fornir les informacions que puguin conduir a l'avaluació de la dialèctica fragment-totalitat amb un referent concret i conegut. Així, doncs, el text posa en evidència la seua condició de «fragment», però de filiació desconeguda o ignorada, irrellevant, en definitiva. L'adjectiu triat per a descriure la mena de relació entre el «fragment» i la «novel·la» també indica d'alguna manera una idea de negació: «exclòs» vol dir «tret d'algun lloc» però també pot assenyalar un matís de refús o de prohibició. L'historial de Pedrolo amb la censura, amb una enorme quantitat d'obres prohibides i d'altres amputades de forma més o menys sagnant, podria convertir-se en argument per a avalar una hipòtesi sobre l'origen del text en aquesta línia, sobretot si tenim present que el text narra una escena de contingut sexual amb indicacions bastant explícites en alguns moments: el joc d'una parella amb un ocell ensinistrat a menjar-se les molletes de magdalena dels pits de la dona, que acaba fent la mateixa operació en el penis de l'home. En qualsevol cas, la informació proveïda pel títol fa referència a una circumstància que, en principi, és extratextual, una condició del text sobrevinguda i

externa que només informa sobre el mecanisme que ha donat lloc a la separació del text. Des del punt de vista del funcionament metaficcional del títol, però, el que importa no és tant verificar el motiu que justifica el títol elegit sinó explicar per què l'autor ha triat aquesta informació per a descriure el seu text i quin efecte té aquest títol en la lectura. El lector, convocat pel títol, no pot deixar de reflexionar sobre les circumstàncies i condicions de la creació i difusió literària, amb incorporacions i exclusions arbitràries, voluntàries o involuntàries, reflexió que condueix més a pensar en els mecanismes i condicionaments de la comunicació i del circuit literaris que a submergir-se en la il·lusió realista de la història narrada.

D'altra banda, el fragment o part pot aparèixer separat del conjunt amb el qual formava una unitat sense que, en aquestes ocasions, els casos siguin susceptibles d'una interpretació en clau metaficcional; és el que ocorre, per exemple, en les antologies. Encara que és força inhabitual incloure parts d'una novel·la en un volum recopil·latori, precisament per la manera en què la fragmentació repercuteix en el sentit, i el més freqüent és que les antologies de textos narratius apleguen contes i narracions breus, se'n poden trobar casos, com ara, la recent antologia de Lolita Bosch, *Veus de la nova narrativa catalana* (2010), que aplega, indistintament i remetent només al títol de l'obra a la qual pertanyen, sense fer cap esment del gènere original, narracions breus completes i capítols de novel·les. Entre aquests darrers, alguns conserven el títol que ja tenien en la novel·la original, com ara, *Diccionari de llengua catalana*, de la novel·la *L'últim patriarca*, de Najat El Hachmi, però d'altres hi apareixen amb la denominació remàtica seguida del número d'ordre, com *Capítol I* o *Capítol XII*, fragments de les novel·les *El misteri de l'amor*, de Joan Miquel Oliver, i *L'habitació grisa*, de Mònica Batet, respectivament. L'aïllament del fragment és, en relació a la totalitat d'origen i en relació a la intencionalitat de l'autor, involuntària i sobrevinguda, i s'ha d'entendre com una intervenció editorial, la de l'antòloga. El lector accepta el contracte de lectura que l'antologia li ofereix en tant que selecció de textos i n'assumeix les limitacions: sap que els fragments i les peces se li presenten a tall de mostrari representatiu i significatiu, amb l'objectiu d'incitar-lo a completar, posteriorment, la lectura en la seua totalitat o, com a mínim, deixar oberta aquesta possibilitat. Més clara encara resulta aquesta voluntat de publicació incitadora al consum del text íntegre, a partir de l'exhibició d'un fragment, en una altra pràctica editorial que s'ha estès en els darrers temps i que consisteix a oferir l'accés a la lectura del primer capítol de l'obra, normalment en un PDF a través de la pàgina web de l'editorial mateixa o d'alguna altra plataforma virtual,

però també mitjançant un quadern imprès, com fa, per exemple, l'Editorial Bromera amb alguns dels seus llibres. Aquests casos tampoc no constitueixen, és clar, cap mena de pacte metaficcional, com tampoc no ho fa una altra mena de presentació dels capítols solts d'una obra, com seria la publicació en forma de fulletó, per fascicles; en aquesta modalitat, el principal impediment per a consumir la unitat de l'obra i completar-ne la totalitat és únicament d'ordre temporal, però les expectatives del lector no es veuen assaltades en cap altre sentit.

Un altre títol que presenta de forma conjunta el qüestionament del gènere del text i la dialèctica entre fragment i totalitat és *Pròleg al ballet del diable*, una de les narracions contingudes a *Ariadna al laberint grotesc*, de Salvador Espriu. En aquest text, un narrador relata a un altre personatge, Melània, la manera com va conèixer el dimoni: Gutruda, una dona enamorada del narrador, el va invocar i tots dos el van acompanyar de camí cap a un ball que donava el diable i en el qual presentava un ballet. Quan Melània li demana que avanci el relat i la introdueca en el ball, el narrador li respon: "Això , més endavant. El que conto és només el pròleg" (1980: 95) i acaba la narració.

Aquest títol explota de forma molt efectiva la polisèmia del terme «pròleg», atorgant una productiva ambivalència a títol i text. En un sentit literari, «pròleg» designa un tipus de prefaci, un element del paratext; en un sentit figurat, «pròleg» fa referència als fets preliminars d'un esdeveniment; però «pròleg» també té una accepció teatral com a escena breu que precedeix l'inici del veritable espectacle. En el text d'Espriu, els tres significats es barregen: es pot entendre com un prefaci a una obra que narraria, al seu torn, el ballet del diable; com el relat dels fets preliminars d'un esdeveniment no relatat però sí anunciat, que seria el ballet del diable; i com l'escena que precediria l'inici del ballet del diable. Per tant, el pròleg al ballet del diable pot ser la matèria del relat que el narrador fa a Melània, és a dir, el contingut del text, de manera que es tractaria d'un títol temàtic literal; però també pot ser el format del text, possibilitat que ens inclinaria a considerar el títol com a remàtic. En qualsevol cas, però sobretot en el segon supòsit, hi destaca, d'una banda, la dialèctica establerta entre la part denominada «pròleg» i l'obra a la qual acompanya i, de l'altra, l'heterogeneïtat entre una i l'altra, entre narració i ballet.

Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la, de Francesc Trabal (2003: 21-26) i *La gran novel·la sobre Barcelona*, conte de Sergi Pàmies inclòs al recull homònim (1997: 109-139), són dos altres exemples en què els títols plantegen

ahora un qüestionament del gènere al qual convé adscriure el text i una indagació sobre la dinàmica que governa la relació entre, en aquests casos, conte i novel·la o, de manera més general, entre fragment i totalitat, però ho fan conjuntament amb un tercer mecanisme d'efecte metaficcional: inserir el text dins d'un debat viu dins el circuit literari coetani, motiu pel qual els analitzarem en el següent apartat.

5. EL TÍTOL PREN LA PARAULA EN EL DEBAT LITERARI

Els escriptors poden participar en els debats literaris del seu temps de diverses maneres; poden fer-ho directament, deixant sentir la seua opinió mitjançant un discurs argumentatiu exposat en les diverses plataformes que el circuit literari posa al seu abast: articles, entrevistes, manifestos, etc., però també poden convertir el text literari en una presa de posició. Aquesta segona opció instaura automàticament una dimensió metaficcional en l'obra literària perquè fa que l'atenció se centre en algun tema de reflexió que trascendeix la història narrada –quan es tracta de gèneres narratius–, ahora que posa de manifest l'artifici literari i la naturalesa convencional del text. Aquesta dimensió metaficcional, com és obvi, no esgota les lectures possibles del text; quan el debat literari al qual fa referència una obra s'ha perdut dins els replecs de la història literària, l'obra manté la seua vigència de sentit al marge d'aquest context, encara que hom haja perdut per complet la memòria de la discussió o del tema de controvèrsia que, originalment, es feia present al lector coetani, si més no al que comptava amb els antecedents adequats. Tot i això, aquest significat metaficcional s'hi manté latent i una de les tasques de la història literària és refer-lo i recuperar-lo.

Francesc Trabal va publicar, entre 1924 i 1928, al *Diari de Sabadell*, una sèrie de narracions sota la denominació *Notes per a una biografia*¹⁰, la major part a la secció *D'un dia a l'altre*, però algunes també a la secció *De cara a la paret*. Una altra narració de la sèrie, que ocuparà de forma preferent la nostra atenció, *Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la*, amb un títol en què destaca l'expressivitat del subtítol, va ser publicada a *La Revista* en la mateixa època, l'any 1927¹¹.

El títol de la sèrie *Notes per a una biografia* que, amb la sola excepció del text publicat a *La Revista*, no acostuma a portar subtítols individualitzadors, de manera que confon sota l'etiqueta un conjunt de textos diversos, planteja un problema d'adscripció

¹⁰ Aquests textos han estat recopilats per Miquel Bach en una edició actual (Trabal 1985).

¹¹ Aquesta narració ha estat recollida a Trabal (2003: 21-26).

genèrica i un desajustament entre la indicació que assenyala i les característiques del text assenyalat. Com ha observat amb encert Josep M. Balaguer:

Al contrari del que es podria esperar d'un títol així, en què sembla insinuar-se un procés fragmentari d'aproximació a una biografia, no tenen el fil conductor d'un individu, els seus protagonistes són diversos, de manera que els elements comuns s'han de buscar en una altra banda. També les «Notes» freqüentment incompleixen una altra norma que podríem esperar de la biografia, no hi trobem un narrador-biògraf que ens exposa episodis de l'existència d'un personatge, sinó que, en la línia de *L'any que ve*, més aviat el que tenim són uns personatges que monologuen o dialoguen, sovint també sense acotacions (1998: 151).

Per tant, les «Notes» només poden considerar-se com a apunts parcials d'una totalitat que seria la biografia de forma problemàtica; una biografia que, d'altra banda, a partir dels únics materials que en coneixem, se'ns hi revela com a inviable o com a contradictòria. Si, com ha assenyalat Balaguer, la biografia no constitueix de fet el fil conductor de la sèrie i el denominador comú cal buscar-lo en una altra banda, podem entendre que l'objectiu que unifica les diferents *Notes per a una biografia* fa referència a les limitacions i convencions que regeixen l'aprehensió de la realitat –la vida– i la seua conversió en narració –la biografia–; en aquest sentit, cal considerar que l'objectiu preferent dels textos és de caràcter metaliterari: “reflexionar sobre diferents ordres de qüestions relacionades amb el llenguatge” (Balaguer 1998: 151).

A més, Balaguer ha indicat que tant Trabal com la resta dels membres del Grup de Sabadell fan ús de les formes de narrativa breu com a instruments de reflexió sobre la novel·la com a gènere, les seues modalitats possibles i els seus problemes, i ho fan pel joc dialèctic que la forma breu permet entre fragment i totalitat (1998: 150). Una aplicació especialment rellevant d'aquest ús la trobem precisament en *Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la*. D'entrada, ja hi crida poderosament l'atenció la quantitat de termes genèrics i paragenèrics que s'acumulen i es contradiuen en l'enunciat del títol: notes, biografia, fragment, pròleg i novel·la.

En aquesta narració, un narrador-personatge ens conta en primera persona un seguit de trobades casuals amb Constance i la manera com va canviant la seua percepció de la dona; en la darrera d'aquestes trobades, el narrador, per un instant, és a punt d'enamorar-se'n, però s'hi sobreposa, cosa que ella li agraeix perquè va haver de renunciar a la seua vida com a concertista, precisament per les passions i els embadaliments que despertava pertot arreu, i ara ha trobat un recer, com una platja

verge, tocant a la ràdio. No podem deixar de preguntar-nos, com ha advertit Balaguer, de qui és la biografia, perquè hauria de ser de Constance, que és el personatge descrit i contat, però en realitat és el narrador qui se'ns està revelant indirectament a través de la manera com narra. La narració de *Trabal* exposa a la consideració del lector, donant-li una formulació narrativa i no argumentativa, “el mateix que està apareixent per totes bandes en la literatura d’entreguerres: el problema de la relació subjecte-objecte en el procés de construcció del primer “ (Balaguer 1998: 156-157).

D’altra banda, la narració, publicada –recordem-ho– en una revista com a text que cal esperar autònom i autosuficient, es proclama, tanmateix, «fragment del pròleg d’una novel·la», advertint d’aquesta manera d’una dependència i d’una insuficiència, si més no suposades; a més, com ha advertit Balaguer, la relació entre el fragment i la totalitat, entre el «pròleg» com a element auxiliar o parcial i la «novel·la» com a gènere, es produeix a través del títol:

així apareix la noció d’incompletesa i discontinuïtat, com si es tractés de la peça d’un llibre, però que en aquest cas no existeix i això ens obliga a considerar-la en aquest sentit. El text acaba de prendre tot el seu sentit quan el relacionem amb un concepte, amb una noció de la novel·la, amb una manera d’interpretar-la i de percebre-la en la societat contemporània i una de les coses que li dóna sentit és que precisament en el text hi ha les dades per les quals aquesta novel·la no pot existir (1998: 159).

A banda dels arguments exposats per Balaguer per a explicar per què, en la narració de *Trabal*, s’arriba a la conclusió que la novel·la no pot existir, arguments que es revelen d’una idoneïtat incontestable però que, pel seu nivell de detall, excedeixen l’espai que ara els podem dedicar, ens agradaria comentar una altra de les línies d’anàlisi del text que ens condueix a la mateixa conclusió: la biografia-novel·la no pot existir perquè Constance “ha renunciat a la seva vida”, una vida que és clarament novel·lesca, feta d’aventures i d’enamoraments, per a trobar “un recer que és com una platja verge”, que és com dir que no té res escrit, que no és novel·lesca, doncs. En el “pròleg”, el narrador ens conta, com és propi d’aquestes instàncies prefacials, la seua relació amb la biografia-novel·la de Constance –amb la particularitat, però, que en aquest cas es tracta d’una biografia-novel·la fallida–, alhora que hi construeix la seua pròpia imatge.

La idea d’avortament narratiu la recuperem en altres narracions de la sèrie; així, per exemple, l’anècdota que el senyor Falsilla tracta d’explicar al senyor Cartipàs queda

tallada després d'una interrupció perquè el narrador ja no sap “què li explicava”, encara que la cosa no sembla revestir gravetat perquè, com sentència el seu interlocutor, “més val això que trencar-se una cama” (1985: 43-44); o la interrupció que impedeix de forma recurrent la continuïtat narrativa pot acabar sent definitiva quan el destinatari mor atropellat per un tramvia (1985: 109-110); o, encara, la impossibilitat de la narració pot ser, diguem-ne, estructural i no circumstancial perquè, si l'home no li diu res a la dona no és perquè sembla que ja no sàpiga què dir-li, com l'acusa ella, sinó perquè com reconeix íntimament ell “rarament sap què dir-li” (1985: 120).

En la perifèria de la sèrie de *Notes per a una biografia*, com a mecanismes d'intensificació i desautomatització irònica d'aplicació sobre el conjunt, ens trobem amb un parell de variacions sobre el títol general: *Notes per a una o dues biografies* (1985: 97-99) i *Notes per a una necrologia* (1985: 197). En el primer, la presència de dos personatges no justifica la variació del títol de la sèrie, perquè com ja hem assenyalat, la resta de narracions contenen molts exemples de diàlegs o anècdotes referides a més d'un personatge; en el segon, la variació es presenta com un negatiu literal (mort/vida), justificat aparentment per l'atenció del relat centrada en l'organització d'un seguici fúnebre, però que actua com un subratllat de les convencions que sostenen els subgèneres (necrologia/biografia) i, per consegüent, funciona com una pantalla metaficcional.

El conte *La gran novel·la sobre Barcelona*, de Sergi Pàmies, i el recull homònim que l'inclou són també un magnífic exemple de títol metaficcional que permet, alhora, analitzar els tres grans mecanismes o procediments que hem comentat fins al moment: el qüestionament del gènere al qual pertany el text, l'especial dialèctica entre el fragment i la totalitat i la inserció del text dins un debat literari viu en el context d'aparició de l'obra. El conflicte sobre la pertinença genèrica no s'estableix únicament per la contradicció entre la marca de referència del títol i el tipus d'obra constatada per la lectura, sinó que ja apareix abans, a nivell paratextual, en l'antinòmia instaurada entre el títol i el text de la contracoberta, el qual comença de la manera següent: “Que *La gran novel·la sobre Barcelona* sigui un llibre de contes confirma que no podem refiar-nos de les aparences”. Quan el lector observa que un dels contes inclosos en el recull porta el mateix títol veu renovar-se i, per tant, duplicar-se la paradoxa: *La gran novel·la sobre Barcelona*, a més d'un recull de contes, és un conte, però no una novel·la. Ens trobem amb un clar exemple de títol temàtic irònic, que funciona per antífrasi. El lector es veu abocat a resoldre la perplexitat que li provoca un títol literalment no pertinent buscant

el valor simbòlic que explique l'aparent contrasentit. Amb aquesta finalitat, haurà de bastir una hipòtesi interpretativa a partir del conjunt d'experiències i coneixements literaris i culturals amb què compta, ja que la ironia juga amb la complicitat dels sabers compartits i funciona com un llenguatge per a iniciats. Reprendrem la resolució de la paradoxa generada per la incompatibilitat dels gèneres invocats en parlar de la manera en què l'obra de Pàmies participa en una de les polèmiques literàries més intenses, extenses i inútils del seu temps: la de la necessitat de comptar amb «una gran novel·la sobre Barcelona» en català, amb l'oposició entre la literatura rural i la literatura urbana com a teló de fons i, en definitiva, amb la discussió sobre el grau de modernitat amb què la societat literària del moment percebia la pròpia imatge com a fons de la qüestió.

Tanmateix, el títol del conte –no el del recull– es podria entendre, en un primer nivell de lectura, com un títol temàtic literal que fa referència al manuscrit abandonat al seient de darrere d'un taxi que narra diferents escenes i descriu ambients i personatges amb una forta càrrega evocadora de la ciutat. El manuscrit és llegit per l'empleat de l'oficina d'objectes perduts, per la seua dona i pel taxista, lectures a les quals el lector del conte de Pàmies té accés perquè les hi troba reproduïdes. Tot i això, el conte no s'està de problematitzar les magnituds de l'aprehensió de la ciutat, com una resposta negativa interna a la «gran novel·la» declarada pel títol. En efecte, l'ambició de totalitat que hauria de caracteritzar una novel·la amb aquestes pretensions es fa present a l'inici del conte, amb una visió aèria de Barcelona, única perspectiva que, literalment, permet d'abastar-la íntegrament. Tot seguit, però, el narrador adverteix de la inconsistència de la imatge obtinguda, “la immensa quadrícula” que no permet percebre'n cap detall:

A vista d'avió, la ciutat és una extensió de formes geomètriques ben compenetrades. Si s'enfoca una mica, es percep el moviment de cotxes, furgonetes, autobusos i camions. El conjunt transpira una quietud que no s'adiu amb la realitat i que permet als passatgers que la sobrevolen fer-se'n una idea equivocada (1997: 109).

La reflexió sobre el gènere també la trobem a nivell del recull, com posa de manifest la mateixa tria del títol; com ha advertit Guillaumon, amb aquesta obra, “Pàmies construeix un text fragmentari que exposa una tesi sobre la ciutat i també sobre la novel·la” (2000: 100). D'altra banda, el fet que, en el conte, «la gran novel·la sobre Barcelona» siga un llibre –i tampoc no ens pot passar per alt que Pàmies fa servir d'una manera força original el tòpic literari del manuscrit trobat– ens indica que estem molt

lluny de l'ambició realista de les novel·les que es pretenien miralls per a reflectir el món; «la gran novel·la sobre Barcelona» de Pàmies, per contra, el que fa és reflectir-se ella mateixa, amb una maniobra de caràcter netament metaficcional. L'autoreflexió no es limita a la presència del manuscrit trobat a l'interior de la diègesi sinó que lliga el conte amb el volum del mateix nom –un altre reflex, per tant– quan, al final, l'empleat de l'oficina d'objectes perduts decideix llegir el manuscrit des del començament; com s'ha anat fent al llarg del conte, s'hi reproduceix en forma de citació en estil directe allò que llegeix i ens trobem amb el mateix paràgraf que enceta el primer conte –*Nadala*– del recull *La gran novel·la sobre Barcelona*, amb una circularitat autosuficient que tanca «la gran novel·la sobre Barcelona» sobre ella mateixa, i podem entendre que ho fa al marge de qualsevol altra realitat exterior. Amb aquest procediment, mitjançant el qual el final del conte remet a l'inici del recull que l'inclou, l'obra posa entre els seus interessos de primer pla la relacions possibles entre fragment i totalitat, exposant-les a la consideració reflexiva del lector.

Com ja havíem avançat, l'obra de Pàmies té la voluntat de participar en un dels debats més agitats, controvertits i sostinguts en els temps que van centrar en gran mesura l'atenció crítica de la societat literària catalana a partir dels darrers vuitanta i tot al llarg dels anys noranta, amb algun rebrot esporàdic encara ja entrats en el nou segle: la discussió a l'entorn de la suposada preeminència en les lletres catalanes de l'anomenada «literatura rural» i de la necessitat de produir una «literatura urbana» per a assolir la quota de modernitat que ens situés entre les literatures avançades del nostre entorn politicosocial. En paraules de Julià Guillamon:

El conte que dóna títol al llibre neix com a reacció davant una idea recurrent per a la crítica –herència del debat sobre l'impuls regenerador de la modernitat– que demanava una gran novel·la que tractés de Barcelona, a la manera del realisme balzaquià o dels grans relats panoràmics que havien reflectit les grans migracions dels anys vint i el naixement de la metròpoli (2000: 100).

A pesar que Guillamon fa referència només al conte en aquestes línies, no podem deixar de considerar que la identificació de «la gran novel·la sobre Barcelona» amb un recull de contes té una intenció metadiscursiva que equival a dir que ha passat l'època de les grans novel·les realistes, les d'ambició totalitzadora, i que, a hores d'ara, un recull de conte és un mitjà més apte per a reproduir la nostra concepció fragmentada

del real i donar compte del sentiment de precarietat que tot ho domina en un món que ha perdut la coherència (Aubrit 1997: 152).

La reivindicació per part de la crítica d'una novel·la urbana ve d'antic, com ha recordat Margarida Casacuberta: "ha estat reclamada insistentment des dels anys trenta per una crítica conscient de les mancances d'una tradició literària que no ha produït, durant el XIX, la novel·la realista que s'alimenta de la vida i dels costums en transformació de les grans ciutats de l'Europa moderna" (2009: 207).

Ara bé, com s'ha encarregat d'explicar en un article clarificador Víctor Martínez Gil, aquesta polèmica va presentar una visió distorsionada de la producció novel·lística catalana, amb una proposta de classificació absurda, sostinguda sobre la base errònia de considerar que "l'ambientació de les obres en predetermina el contingut i la forma" (Martínez Gil 1991: 64). A partir sobretot de l'existència d'una «novel·la sobre Barcelona» en castellà, escrita per autors com Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán o Juan Marsé, la crítica va percebre com una insuficiència la manca d'una mena d'obres equivalents en català, sense adonar-se que els autors que la mateixa crítica qualificava d'«escriptors urbans», com Quim Monzó o el mateix Sergi Pàmies, no tenien entre els seus interessos literaris la reproducció fidel d'una ciutat real:

Aquests autors es troben, de fet, al pol oposat. No volen retratar una ciutat concreta, sinó la ciutat (gegantina, amb unes relacions humanes impersonals) en abstracte. Plantegen la seva obra com una essencialització dels trets distintius de les grans ciutats perquè creuen que aquests trets distintius són la clau de volta de la vida i del pensament contemporanis (Martínez Gil 1991: 64).

La barreja de conceptes i la confusió de propostes, a pesar dels meritoris intents de clarificació d'alguns escriptors i d'alguns crítics, va deixar sentir els seus efectes fins a dates molt recents, amb alguna esporàdica reivindicació de la «gran novel·la sobre barcelona» que les lletres catalanes necessitarien per a assolir una desitjable normalitat, o amb alguna valoració crítica que emetia judici des de la convicció implícita d'aquesta suposada manca. Pàmies, un dels autors que, segons els paràmetres crítics dominants, representava la modernitat urbana de la literatura catalana irromp en el debat des del seu espai natural, el de la narrativa, mitjançant una proposta de ficció que exposa alt i clar el desenfocament de la polèmica i l'absurditat de reclamar, com a símptoma de normalitat i de progrés, una mena de novel·la que més aviat encaixa amb les característiques del *best-seller* de qualitat i que, per tant, cal avaluar en termes de

consum literari (Martínez Gil 1991: 65), més que no pas des les exigències estètiques i ideològiques que convé sol·licitar de la literatura que hom pretén que represente simbòlicament una societat i un temps.

Un altre aspecte que convé comentar en relació al títol del recull de contes i del conte de Pàmies és el que podríem anomenar la seua condició de títol frontissa, precisament en relació a la seua capacitat d'invocar el debat literari en el qual el text manifesta la voluntat de participar. Si la funció principal del títol és identificar i descriure el text que encapçala, en aquest títol, a més d'aquesta funció catafòrica que remet al text, en trobem alhora una altra d'anafòrica que envia en una altra direcció, fora del text, però a un referent –la discussió crítica, en aquest cas– que el lector percep a través de la crida del títol. Es tractaria, doncs, d'un títol, intercalat entre el text i el debat, obert en ambdues direccions¹².

El recull de contes de Rafa Claver Fos, *La gran novel·la de Formentera*, publicat amb l'heterònim d'Ausiàs Ferrer Rodman, és una transformació lúdica del títol de Pàmies –l'obra del qual reconeix i homenatja–, que participa, en part, del contracte metaficcional del model, però que també planteja el seu contracte irònic particular. En ambdós casos, es dóna una ironia de tipus antifràstic en identificar una gran novel·la amb un recull de contes. En l'obra de Pàmies, l'eficàcia del contrast irònic descansa en bona mesura en la desproporció de les magnituds: el gegantisme de «gran novel·la» i de «Barcelona», d'una banda, la brevetat dels contes, de l'altra. Si Claver aprofita l'oposició irònica de Pàmies entre gèneres narratius, fa en canvi una aplicació diferent de l'adequació entre el format textual i el referent: en el seu cas, res de més lògic, literalment parlant, que el fet que una illa tan petita com Formentera tinga com a «gran novel·la» un recull de textos breus. Les magnituds, en aquest cas, no resulten iròniques per contraposició sinó per tot el contrari, per l'estricta equivalència entre les proporcions físiques del territori i l'extensió del text que l'ha de representar. Quan a la contracoberta s'afirma que és “la novel·la total sobre Formentera perquè hi són tots els que compten”, enumerant a continuació una sèrie de personatges tipus característics de la Formentera actual, es pot entendre, amb una mena d'ironia que connecta amb el títol,

¹² José Enrique Martínez Fernández ha explicat d'aquesta manera el funcionament dels títols intertextuals de poema, és a dir, aquells que prenen el títol de la tradició literària (2001: 137); el seu comentari sobre les expectatives que aquesta mena de títols obren en el lector és aplicable, igualment, al cas que comentem: “desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana” (2001: 137).

que l'oferta del repertori complet és factible per les facilitats d'aprehensió que ofereix una illa de les dimensions de Formentera.

La descodificació irònica del títol de Claver s'inscriu, a més, dins una proposta paratextual igualment irònica que cal saber llegir en la clau pertinent; com és ben sabut, les expectatives que han d'orientar l'estratègia de lectura depenen d'una complexa suma d'experiències literàries i culturals (Ballart: 246) i la detecció de la ironia d'un text exigeix la complicitat d'uns coneixements compartits. Sense el reconeixement de la clau irònica per part del lector, el text passa automàticament a tenir un sentit literal no desitjat per l'ironista. En *La gran novel·la de Formentera*, el text de la contracoberta, situat sota una fotografia on apareix l'autor amb el cap envoltat d'ocells, emmarcada per un televisor –una altra marca del pacte irònic–, el presenta en els termes següents:

L'autor d'aquest llibre, Ausiàs Ferrer Rodman és l'únic descendent que resta en vida del primer repoblador de Formentera, Marc Ferrer. Això el converteix, des d'un punt de vista genealògic, en el formenterenc més autèntic que avui dia existeix al món. Paradoxalment, però, l'escriptor va néixer a Boston. Fill d'una senadora americana i d'un pagès del Cap de Barbaria, Ausiàs Ferrer Rodman s'ha format en dos universos distints però complementaris. A Harvard, va estudiar Economia Política; a Eivissa, va aprendre la pesca de la tonyina vermella. Des de l'any 2005 fins al 2007 va treballar a l'equip d'Al Gore contra el canvi climàtic i va viatjar arreu del món abanderant una croada de sensibilització ecològica. Tanmateix, arran d'una crisi existencial profunda, va decidir abandonar el món de la política i es va recloure a Formentera, on es va consagrar a escriure aquest llibre revelador, que ja és un clàssic de la literatura pitüusa

L'epopeia del personatge, amb dades biogràfiques clarament sospitoses de ficcionalitat, demanen una lectura irònica que, per extensió, ateny el text que presenta i embolcalla el paratext. El pseudònim és un altre senyal de la càrrega irònica global: la manca de coincidència entre el nom de l'autor escrit a la coberta i el que apareix com a propietari dels drets intel·lectuals de l'obra en els crèdits del llibre torna a indicar-nos la pista irònica. Tanmateix, una lectura que passe per alt aquests indicis atorgarà un significat del tot diferent a la proposta, lligat a la literalitat estrictament plana dels enunciats; així va ocórrer amb la crònica que donava notícia de l'aparició del llibre a *Ultima Hora Ibiza*, amb un titular que destacava “El «único descendiente» de Marc Ferrer escribe una novel·la sobre Formentera”¹³ i aportava tot el text de la contracoberta detallat en el cos de la notícia.

¹³ La notícia hi apareix a la secció de «Cultura i Espectacles» el dia 11-XII-2009, p. 36.

Literatura rural, de Quim Monzó (1999: 265-278), s'inscriu, igual com ho feia el recull de contes de Pàmies, en la discussió entre els avantatges i els defectes de les anomenades «literatura urbana» i «literatura rural»¹⁴, amb un títol que funciona, en aquest sentit, com un descriptor inequívoc. En el conte de Monzó, un noi de ciutat té problemes de comprensió lingüística amb els companys de jocs del poble on passa les vacances perquè desconeix el lèxic viu referit a estris, elements del paisatge, etc. que aquests fan servir. Quan la situació d'incomunicació es dona amb el noi autòcton atrapat en un pou i el foraster que podria ajudar a salvar-lo, aquest darrer, fastiguejat per totes les ocasions en què ha estat víctima de les burles per aquesta «incapacitat lingüística» i amb un innegable punt de revenja, l'abandona a una mort certa. La ironia monzoniana construeix la història a partir de l'insòlit encreuament de dos tòpics: el de la riquesa i varietat lèxica que aporta l'anomenada «literatura rural», segons el discurs crític dels seus partidaris, i el de la dissecció de les misèries de l'ànima humana que mostra el comportament instintiu, segons prescriu el tractament del tremendisme naturalista, associat a determinades pràctiques històriques del suposat gènere. El rendiment paròdic del conjunt és força elevat. La indicació metaficcional del títol prescriu una lectura que prioritza els aspectes autoreflexius del text, el qual es mostra com una reelaboració o imitació d'un subgènere literari, però alhora permet ser llegit com una resposta monzoniana al debat, amb el plus irònic de fer una aportació a la «literatura rural» l'autor que simbolitzava millor que cap altre la «literatura urbana».

6. EL FOCUS SOBRE LES CARACTERÍSTIQUES TÈCNIQUES O MATERIALS DEL TEXT

Un mecanisme metaficcional molt efectiu és el que consisteix a posar de relleu el suport físic de l'obra o les estratègies discursives del text, és a dir, la seua consistència material o formal, el vehicle que, en nom de la il·lusion mimètica, hauria de passar desapercebut perquè n'hauríem de fer abstracció d'acord amb les convencions implícites que regeixen la comunicació literària.

Un bon exemple n'és *L'últim llibre de Sergi Pàmies* (2000), de Sergi Pàmies, perquè posa en evidència que el títol, així com el nom de l'autor –que en aquest cas, a

¹⁴ Víctor Martínez Gil ja va advertir la vinculació que establien amb el debat aquest conte de Monzó i el recull de Pàmies: “Cal destacar el fet que el debat en si fins i tot ha incidit en la creació literària, com ho demostra el sagnant conte de Monzó *Literatura rural*, de *L'illa de Maians* (1985), o que *L'instint* (1992) d'un autor «urbà» com Sergi Pàmies passi al camp i que el mateix Pàmies hagi titulat un recull de contes *La gran novel·la sobre Barcelona* (1997)” (1999: 318).

més, s'hi troba integrat—, és un objecte de circulació o un tema de conversa, a diferència del text, que és un objecte de lectura (Genette 1987: 73): del títol, se'n parla o se'n pot parlar sense haver llegit el text. El títol de Pàmies en subratlla aquesta condició, fixant una fórmula que forma part del llenguatge sobre l'actualitat literària, una designació que acostuma a substituir el títol, per oblit o per voluntat d'economia expressiva, o que té la intenció de destacar-ne la novetat. A diferència del títol d'un llibre que, fora d'alguna excepció més aviat estranya, està destinat a romandre inalterat com a identificació del llibre mentre el llibre o la seua referència es mantinguen en circulació, cosa que, si més no intencionalment, equival a considerar-lo una identificació amb pretensions de definitiva, una identificació com «l'últim llibre de...» té, en principi, una caducitat prevista. En el títol de Pàmies, el desplaçament de context produeix una sensació de desencaix entre l'enunciat, d'una banda, i el lloc i les funcions que ocupa, de l'altra; com una discordança que el lector percep com a immediata, pel que fa al registre, i d'efecte retardat però segur, pel que fa a l'exactitud del sentit que expressa: en el moment de la publicació, ja no resultava massa arriscat aventurar que, al cap d'un temps, com així ha succeït, un nou llibre vindria a emparar-se naturalment de l'etiqueta, i un altre després, etc., encara que aquest mantindria inalterable la denominació a la coberta, però, justament per això, sense perdre mai la sensació d'artifici.

Si aquest títol de Pàmies fa referència a la dimensió material de l'obra –llibre–, entesa en relació a la situació temporal que ocupa dins el conjunt de l'obra de l'autor en el moment de prendre el nom –l'últim–, *Deu paràgrafs*, també de Pàmies (1997: 59-69), dedica l'espai privilegiat del títol a subratllar un paràmetre formal del text: el nombre de paràgrafs en què s'organitza, d'altra banda, una de les denominacions aparentment més neutres i asèptiques que pot identificar el text. En efecte, el conte està estructurat en deu paràgrafs, però el fet que l'autor haja triat un títol, a primera vista, tan anodí per a descriure la història fa planar sobre l'acte de lectura la sospita de possibles sentits ocults i posa en alerta l'atenció del lector. El conte narra la història d'una escriptora que ha començat a escriure un conte sobre “una dona que, mentre cus un botó, s'acaba cosint involuntàriament diferents parts del cos” (1997: 60) i que acabarà ella mateixa, com el seu personatge, clavant-se l'obridor de la botella de vi en la mà, sense adonar-se'n i sense sentir cap dolor. La suggestió de la trama, però, queda completament emmascarada per un títol que, en aquest sentit, funciona com una pantalla opaca. La raó del títol i, de retop, la dimensió metaficcional que obri, hem de cercar-la en la descripció i la reflexió al voltant del procés d'escriptura que el conte va fent a propòsit de la

història que va escrivint la protagonista; així, el títol ens adverteix que, a pesar de l'innegable atractiu de l'argument, el conte també ens està parlant d'una altra cosa, de la manera com naix i progressa una història que només és llenguatge i se sosté sobre la convenció lingüística: un nombre de paraules agrupades i dividides en deu paràgrafs.

La clau metaficcional que indica la condició d'artefacte lingüístic i ficcional del text és encara més explícita en *Petita mostra dels mecanismes autònoms ocults de generació narrativa*, títol d'un dels contes de *Caus a cada cantonada*, de Manuel de Pedrolo (1997: 38-41). El títol impedeix o, com a mínim, dificulta que el lector, com a resultat d'una lectura massa innocent o poc atenta del text, es quede en la superfície de la història narrada: la d'una monja que el revisor deixa, juntament amb la caixa de les provisions, en una aïllada estació, d'un poble deshabitat, envoltat de neu i a vuit-cents noranta-dos quilòmetres de l'indret habitat més proper, la qual acabarà sent contemplada com l'aliment futur del cap d'estació, única persona que hi viu, quan arriba la notícia de la supressió definitiva de l'estació. El títol adverteix el lector de la necessitat de fixar l'atenció en les estratègies narratives mitjançant les quals s'han estructurat, exposat i dosificat la informació per a obtenir, amb les paraules justes, l'efecte final desitjat i, amb aquest, el sentit del text. El títol pedrolí és una mostra d'autoconsciència de gènere, en el sentit de posar al descobert la importància del procediment narratiu en el conte. Aquest gènere ha estat considerat, amb justícia, un mecanisme narratiu de precisió, un relat fortament estructurat, governat pel principi d'economia segons el qual no hi pot haver res de sobrer. El relat breu incita a la relectura, a refer el circuit del text en un nou i diferent itinerari de lectura, a la descoberta de les astícies i els recursos del text que la primera vegada ens han passat desapercebuts i que només podem descobrir des de la perspectiva del final. En aquest sentit, el títol es pot convertir en un índex molt productiu a l'hora de fixar les línies de significat dominants en el text i de resseguir-les en una segona lectura, més conscient i més atenta als recursos tècnics emprats. El títol del conte de Pedrolo exhibeix aquesta característica del text, amb la corresponent prescripció d'una línia metaficcional de lectura, en detriment de qualsevol altre tret, amb la consegüent destrucció de qualsevol temptativa de lectura en clau realista.

Carme Gregori Soldevila
Universitat de València

Referències bibliogràfiques

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1974): *Les pedres de l'àmfora. Obra Completa 2*, València, Editorial L'Estel, Col·lecció 3 i 4.

AUBRIT, Jean-Pierre (1997): *Le conte et la nouvelle*, París, Armand Colin.

BALAGUER, Josep Maria (1998): "La brevetat com a estratègia de reflexió literària en el Grup de Sabadell", dins V.ALONSO-A.BERNAL-C.GREGORI: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 143-163.

BENET I JORNET, Josep M. (1976): "Visita al laberint grotesc de Salvador Espriu", dins *Els Marges*, 7, 115-121.

BOSCH, Lolita (2010): *Veus de la nova narrativa catalana*, Barcelona, Empúries.

CASACUBERTA, Margarida (2009): "Les narratives de Barcelona", *Cultura* (juliol), 206-223.

COUTURIER, Maurice (1995): *La figure de l'auteur*, París, Seuil.

DELOR, Rosa M. (1993): *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge 1929-1943*, Barcelona, Edicions 62.

DESSONS, Gérard (1998): "Brevetat i especificitat literària", dins V. ALONSO-A. BERNAL-C. GREGORI: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 129-141.

DOTRAS, Ana M. (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar.

ECO, Umberto (1992): "Postil·la" a *El nom de la rosa*, Barcelona, Edicions Destino, 535-566.

"El Libro de Bolsillo en España" (2010): http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/LIBRO_BOLSILLO_2009.pdf

ESPRIU, Salvador (1980): *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Edicions 62.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

FERRER RODMAN, Ausiàs (2009): *La gran novel·la de Formentera*, Editorial Bla, bla, bla, Formentera.

- FONALLERAS, Josep Maria (2003): *Llarga vista*, Barcelona, Empúries.
- (2005): *Sis homes*, Barcelona, Empúries.
- FUSTER, Joan (2002): *Obra Completa, Volum Primer: Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona, Edicions 62-Diputació de Barcelona-Universitat de València.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GOIMARD, Jacques-STRAGLIATI, Roland (1977): *La grande anthologie du fantastique. Histoires de doubles*, París, Presses Pocket.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme (2008): “Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià”, dins F. CARBÓ-C. GREGORI-G. LLUCH-R.X. ROSSELLÓ-V. SIMBOR: *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 53-91.
- (2011): *Anotacions al marge. Els aforismes de Joan Fuster*, València, Universitat de València.
- GRIVEL, Charles (1973): *Production de l'intérêt romanesque*, La Haia-París, Mouton.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993): *Lire la Nouvelle*, París, Dunod.
- GUILLAMON, Julià (2000): “La ciutat postmoderna. De la contracultura a la Barcelona postolímpica”, *Revista de Catalunya*, 150, 85-105.
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire*, París, Hachette.
- HOEK, Leo H. (1981): *La Marque du titre*, La Haia-París, Mouton.
- HUTCHEON, Linda (1985): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoxe*, Nova York-Londres, Methuen.
- MARCHESE, Angelo-FORRADELLAS, Joaquín (1991): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARTINEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTINEZ GIL, Víctor (1991): “De re urbana i De re rurali, un altre cop?”, *Els Marges*, 44 (setembre), 61-65.
- (1999): “El lloc de la literatura en la societat postmoderna”, dins B. de RIQUER (dir.): *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 314-323.
- MONZÓ, Quim (1976): “Capítol de novel·la”, dins *Tecstual*, 1, 79-94.
- (1999): *Vuitanta-sis contes*, Barcelona, Quaderns Crema.

- (2001): *El millor dels mons*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PAGÈS JORDÀ, Vicenç (2005): *El poeta i altres contes*, Barcelona, Proa.
- PÀMIES, Sergi (1997): *La gran novel·la sobre Barcelona*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2000): *L'últim llibre de Sergi Pàmies*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2006): *Si menges una llimona sense fer ganyotes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PEDROLO, Manuel de (1997): *Contes i narracions/5 (1985-1990)*, Barcelona, Edicions 62.
- PUIGDEVALL, Ponç (2002): “Un llargavista amagat”, dins *Caràcters*, 19/20, 27-28.
- RIERA, Carme (1991): *Contra l'amor en companyia i altres relats*, Barcelona, Edicions Destino.
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.
- SERÉS, Francesc (2010): *Contes russos*, Barcelona, Quaderns Crema.
- SIMBOR, Vicent (1999): *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- TRABAL, Francesc (1985): *De cara a la paret*, Sabadell, Ajuntament de Sabadell.
- (2003): *Contes, arguments i estirabots*, Sabadell, Fundació La Mirada.
- VALLCORBA, Jaume (1994): “Quim Monzó, textualista”, dins DDA: *Escriptura i combinatòria*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 73-75.
- VILLALONGA, Llorenç (1966): *Obres Completes*, Barcelona, 1966.
- WAUGH, Patricia (1993 [1ª ed. 1984]): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres-Nova York, Routledge.