

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 13.03.2024. Acceptat: 15.05.2024

Per a citar aquest article: Gregori Soldevila, Carme. 2024. "Transformacions iròniques de la intriga en dos contes de Pere Calders i Jesús Moncada". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIX: 111-122.

doi: 10.7203/qdfed.29.28440



## Transformacions iròniques de la intriga en dos contes de Pere Calders i Jesús Moncada\*

Ironic transformations of intrigue in two stories by Pere Calders and Jesús Moncada

CARME GREGORI SOLDEVILA  
Universitat de València  
cgregori@uv.es

**Resum:** El relat policíac d'enigma basa l'eficàcia de la seua fórmula en la construcció d'una intriga a força de combinar incertesa i anticipació. La combinació entre previsibilitat i variació genera uns estereotips de gènere que el lector identifica fàcilment i en els quals fonamenta la seua lectura. "Mosques a millor vida", de Pere Calders, i "L'assassinat de Roger Ackroyd", de Jesús Moncada, adopten un ús distanciat dels tòpics codificats del relat policíac d'enigma, amb un filtre irònic que en denuncia els mecanismes i la banalitat: mitjançant el recurs hipertextual del pastix, en el cas de Calders, i l'ús de la intertextualitat, en el conte de Moncada, els dos contes desplacen l'atenció de la història a la dimensió metaficcional.

**Paraules clau:** relat policíac d'enigma; hipertextualitat; intertextualitat; Pere Calders; Jesús Moncada.

**Abstract:** The mystery detective story bases its formula's effectiveness on the construction of an intrigue based on combining uncertainty and anticipation. The combination of predictability and variation generates genre stereotypes that the reader easily identifies and on which they base their reading. "Mosques a millor vida", by Pere Calders, and "L'assassinat de Roger Ackroyd", by Jesús Moncada, adopt a widely separated use of the coded clichés of the mystery detective story, with an ironic filter that reveals the mechanisms and the banality: through the hypertextual resource of pastiche, in Calders' case, and the use of intertextuality, in Moncada's story, the two stories shift attention from story to the metafictional dimension.

**Keywords:** mystery detective story; hypertextuality; intertextuality; Pere Calders; Jesús Moncada.

---

\* El present treball s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte "Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)".

## 1. Relat d'intriga, transtextualitat i estereotips

El relat d'intriga, com ara, el relat policíac, elabora la tensió en la qual basa la seua sintaxi narrativa característica en una seqüència que combina una primera indeterminació amb una promesa de resolució que s'acomplirà al final. El pacte de lectura que permet llegir des d'aquesta certesa es proposa al lector a través de l'adscripció arxitektual de l'obra a un gènere que tinga la intriga com a mecanisme identificador o bé mitjançant alguna marca en el peritext que la identifica com a relat d'intriga (Baroni, 2007: 227). Als procediments esmentats per Baroni, podem afegir l'establiment d'una relació hipertextual o intertextual. Com ha remarcat Saint-Gelais (1997: 793), tot apellant a la plusvàlua de sentit que aporta el destinatari, assenyalada per Umberto Eco, un relat policíac “est moins un objet qu'un dispositif dont le fonctionnement passe par l'intervention active d'une lecture”.

La intriga es construeix en bona mesura a partir de la relació que s'estableix entre les expectatives que genera la memòria del lector –un repertori de textos similars coneguts– i el joc entre reproducció d'allò conegut i novetat del relat concret, que oscilla entre la confirmació i el trencament de les expectatives. D'aquesta manera, la interpretació se situa sota el signe de la incertesa (Baroni, 2007: 240), un dels dos components que conformen la tensió narrativa. L'altre element fonamental per a la construcció de la tensió narrativa és l'anticipació, en la configuració de la qual també tenen un paper clau la hipertextualitat i la intertextualitat (Baroni, 2007: 238)<sup>1</sup>, que són la manifestació per excel·lència de la memòria literària, dues maneres diferents “d'imposar la biblioteca” (Samoyault, 2001: 21). Per a Marc Lits (1994: 122), el relat d'intriga és potser el relat hipertextual per excel·lència, en la mesura que el mecanisme del palimpsest “traverse le récit d'énigme, plus encore peut-être que toute autre littérature”. Emprem els conceptes “intertextualitat” i “hipertextualitat” en el sentit genetià, és a dir, en el primer cas, fem referència a una relació de copresència entre dos o més textos, la més canònica de les quals és la citació; mentre que hipertextualitat designa una relació de transformació que uneix un text B o hipertext a un text anterior A o hipotext (Genette, 1982: 8-12).

<sup>1</sup> María Isabel López Martínez (2007: 84), en canvi, afirma que la intertextualitat, en el sentit restringit de Genette, no s'adequa netament a la repetició del tòpic, mentre que considera “el proceder del tópico más cercano a lo que G. Genette llama hipertextualidad”. Nosaltres, tot i compartir parcialment la reflexió de López Martínez, pensem que el bagatge literari del lector pot activar-se mitjançant la intertextualitat i funcionar com a determinant en la detecció de tòpics i, per tant, en el procés d'interpretació.

El relat policíac, com a model per antonomàsia del relat d'intriga, basa la seua interpretació en una doble lectura: la que es desprén dels esdeveniments narrats, en l'àmbit diegètic, i, en paral·lel, a nivell transtextual, la que deriva de les marques aritextuals, intertextuals o hipertextuals<sup>2</sup>. En el cas de les paròdies o dels pastitxs, la relació hipertextual funciona igualment per l'explotació del recurs de capgirar o trastocar les expectatives generades per un model però amb un objectiu de caràcter lúdic.

La repetició intertextual o hipertextual ha tingut un paper fonamental en el gènere policíac des dels seus inicis (François, 2009: 1-2). En la mesura que la literatura policíaca ha generat un conjunt d'estereotips que la identifiquen, aquests han constituït els models que guien la interpretació dels textos concrets per part dels lectors. Com ha assenyalat Ruth Amossy (1991: 21-22), l'estereotip és una construcció de lectura que el lector ha de desxifrar a partir de relacionar-lo, entre altres, amb escenaris, personatges o esdeveniments pertanyents a la literatura, és a dir, a partir d'establir-hi una relació hipertextual o intertextual. El principi generador del relat policíac es fonamenta en la combinació previsibilitat/variació, de la qual naix un sistema convencional que funciona amb uns codis que el lector identifica amb facilitat i n'aprecia el joc entre repetició i novetat (Amossy & Herschberg, 1997: 81).

En alguns autors l'ús de l'estereotip s'adopta des de la presa de distància, com un "discurs altre" amb relació al qual el text subratlla que no participa en la banalitat pròpia del motiu codificat. La distància es pot establir des de qualsevol dels règims axiològics, però amb mecanismes i objectius diferenciats. En el règim lúdic propi de la paròdia i del pastitx, que és el que ens interessa particularment per als objectius de la nostra anàlisi, l'estereotip no és objecte de judicis positius o negatius, sinó que el seu ús manipulats obeeix a una finalitat de diversió, amb una marcada dimensió metalingüística (Dufays, 2010: 239-240).

## 2. L'assassí és el majordom: "Mosques a millor vida", de Pere Calders

En *L'honor a la deriva*<sup>3</sup> (1994), Pere Calders publicava "Mosques a millor vida", un conte breu que resumia de forma irònica, en a penes una pàgina, un dels

<sup>2</sup> Saint-Gelais (1997: 800) parla d'una "lecture déchirée" que es produeix simultàniament entre dos plans heterogenis i perpendiculars.

<sup>3</sup> En realitat, s'havia publicat prèviament en *El barret fort i altres inèdits* (1987), una edició no venal, numerada i il·lustrada per Manolo Valdés.

estereotips més característics del relat policíac: la reunió final de tots els personatges en què el detectiu revela l'autor del crim. Aquest és, en efecte, un dels estereotips del gènere que han esdevingut gairebé obligatoris, un dels moments canònics indispensables en el retrat robot del relat d'enigma, segons Marc Lits (1994: 129-130): "il est difficile d'imaginer une enquête sans interrogatoire des témoins ou sans rassemblement final de tous les protagonistes à qui on révèle la solution de l'énigme".

El relat policíac d'enigma es pot definir com "le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique principal est un crime" (Sadoul, 1980: 10) i presenta un esquema tan senzill com característic: un crim misteriós (enigma)-investigació a carrec d'un detectiu/policia/periodista (elaboració i verificació d'una hipòtesi o hipòtesis)- resolució de l'enigma (Lits, 1994: 85). En el conte de Calders, per contra, la investigació ha desaparegut per complet i del crim només sabem que ha estat assassinat el senyor Bellví en casa de la senyora Batea, sense més detalls. "Mosques a millor vida" només ens lliura la tercera part de l'esquema, la resolució d'un enigma que, paradoxalment, no s'ha generat i, en conseqüència, no ha pogut crear la tensió narrativa destinada a desembocar en un final alliberador. El desvetllament de l'enigma no va precedit de la preparació habitual, del procés que elabora la indeterminació i l'anticipació amb què es construeix la tensió narrativa en el gènere.

Si l'estructura pròpia del relat policíac ha de començar amb un crim, amb la presència inicial d'un cadàver (Lits, 1994: 151), el conte de Calders es limita a indicar que "s'havia comès un crim" (Calders, 1992: 260), del tot indeterminat en un primer moment, per a concretar només mínimament en "l'assassinat del senyor Bellví", segons la confessió del xofer. El detonant de la investigació, per tant, hi queda indefinit; no sabem res de les circumstàncies en què s'ha produït ni de la personalitat de la víctima, més enllà del nom. Així, doncs, l'enigma sobre el qual s'ha de sostenir el relat policíac desapareix per complet i, amb ell, desapareixen igualment la incertesa i el suspens que aquest provoca. Si "l'énigme est la fin ultime du récit" i "le suspens en serait le chemin naturel" (Lits, 1994: 177), Calders contravé la llei bàsica del gènere per a situar el seu conte en el terreny del pastitx, entés com la relació hipertextual d'imitació en règim lúdic (Genette, 1982: 33-37).

A més d'un crim misteriós, la novella policíaca d'enigma exigeix un investigador: un detectiu o una figura que en faça les funcions. Caracteritzat per una capacitat intel·lectual extraordinària, el seu mètode de treball no es basa en l'acció, és estrictament racional i deductiu: "Il observe, écoute, fait parler,

recueille indices et témoignages, expose savamment sa méthode et est doté d'un grand savoir, soit sur les hommes, soit sur les choses et les faits" (Reuter, 1997: 48). En el relat caldersià, l'encarregat del cas és l'inspector Aristot, però la seua autoritat intel·lectual no queda demostrada per la perspicàcia amb què sap interpretar els indicis ni per una intel·ligència superior que li permet arribar al fons del misteri. La deducció de la identitat de l'assassí no descansa en les proves sinó en les regles del gènere, amb una manifestació explícita d'autoconsciència:

La cosa, com sempre, és diàfana: la culpable és la persona que ha semblat més innocent durant tota la investigació, o sigui la senyoreta Clara. En canvi, el xofer, que ha estat víctima de totes les sospites, amb totes les proves en contra i uns motius que se'ns apareixien poderosos, està net de tota culpa (Calders, 1992: 260).

L'observació, la recollida de proves i testimonis, els interrogatoris i la interpretació dels indicis que han de conduir a la resolució final han desaparegut, substituïts per la conclusió que es pot extraure del funcionament habitual del gènere, tal com subratlla el "com sempre" que introdueix l'inspector mateix com a fonament de la seua explicació.

Els relats policíacs d'enigma, com ja hem assenyalat, desemboquen en un discurs explicatiu final que posa en clar totes les circumstàncies del cas i, amb la veritat dels fets, restableix l'ordre prèviament amenaçat pel crim sense resoldre. L'explicació, en el conte de Calders, perd la condició de "final" perquè no parteix d'un "principi"; tampoc no restaura cap ordre perquè en cap moment s'ha deixat sentir la desestabilització originada pel crim. El gènere prescriu que el protagonisme de l'escena final siga per al discurs argumentatiu i didàctic del detectiu, combinat amb la tensió que es crea entre l'interès del misteri que s'ha anat mantenint al llarg del relat i l'interès de la solució que ara hi posa fi (Reuter, 1997: 50). La tensió, com ja sabem, és eliminada per Calders i el triomf de la intel·ligència de l'investigador hi és sotmés al tractament irònic propi del pastitx. L'inspector Aristot, entestat a mantenir intacte el desenvolupament normatiu del gènere, ignora la confessió de l'assassí: "Li asseguro que vostè, amb el seu posat de mosca morta, no m'ha enganyat ni per un instant" (Calders, 1992: 260). Amb aquesta actitud, el narrador deixa que es desacredite i perda tota autoritat als ulls del lector, que interpreta la lectura del cas per part de l'inspector com una rigidesa exempta d'intel·ligència.

Pel que fa al culpable, la prescripció genèrica estableix que no ha de tenir cap tret distintiu, ja que es tracta, precisament, que pugua ser-ho qualsevol, que

el culpable es confonga fàcilment dins del conjunt de sospitosos; els únics sospitosos que podem tenir la certesa que no seran finalment els responsables del crim són els que hi apareixen com a massa evidents<sup>4</sup> (Lits, 1994: 109). Aquest és l'argument que sosté la solució de l'enigma en l'exposició de l'inspector Aristot: el pastitx funciona d'acord amb les regles del gènere i, per tant, el descobriment de l'assassí no necessita basar-se en la interpretació dels indicis o la recollida de proves sinó en el coneixement d'una tradició textual que determina que el culpable mai no és aquell sobre qui recauen totes les sospites.

Amb la confessió d'assassinat del xofer, Calders trenca un altre estereotip consagrat del gènere, denunciat ja per S. S. Van Dine en les famoses "Twenty rules for writing detective stories" (1928): el personal domèstic mai no ha de ser triat com a culpable; l'assassí ha de ser un personatge digne d'atenció, cosa que, en aquella època, significava que havia de pertànyer a les classes socials benestants. Són els candidats ideals precisament perquè semblen allunyats de tota sospita<sup>5</sup>. La norma volia posar fi a l'abús dels autors del gènere que buscaven una solució fàcil fent de la figura discreta, gairebé desapercebuda, del personal de servei l'assassí de conveniència. Encara que n'hi va haver casos anteriors, sembla que va ser *The Door* (1930), de Mary Roberts Rinehart l'obra que va fixar el tòpic del majordom culpable, fins al punt de convertir-lo en objecte predilecte de paròdies i de tractaments estereotipats (Pedersen, 2010). De fet, en el conte de Calders, contra l'opinió de l'inspector i contra el funcionament canònic del gènere, l'assassí confés és precisament aquell sobre qui havien caigut totes les sospites, qui tenia les proves en contra i una motivació clara per al crim. El pastitx capgira irònicament les prescripcions del relat d'enigma.

El conte de Calders pren distància dels estereotips del relat policíac per a denunciar-ne la banalitat, la reiteració codificada mitjançant procediments de transformació dels estereotips d'*inventio* i de *dispositio* assenyalats per Dufays (2010: 248-252), seguint Bouché (1974). D'una banda, Calders hi fa servir aquells que n'alteren el contingut, en concret, la supressió, la minimització, la inversió i l'esquematzació. Com ja hem analitzat, Calders redueix la història

<sup>4</sup> Nicodème & Biville (1998: 199) en fan una explicació senzilla: "Pour l'auteur de romans policiers, le jeu consiste à présenter plusieurs suspects au lecteur ... et à donner au vrai coupable toutes les apparences de l'innocence".

<sup>5</sup> Exactament, la regla 11 de Van Dine (1928: 130) diu: "Servants must not be chosen by the author as the culprit. This is begging a noble question. It is a too easy solution. The culprit must be deducedly whorth-while person -one wouldn't ordinarily come under suspicion".

a la resolució de l'enigma, amb l'eliminació del crim i de la investigació, de manera que suprimeix parts essencials del model objecte de transformació irònica. D'una altra, elements com la importància de les proves i de l'argumentació que sosté el discurs explicatiu de l'inspector són minimitzats al màxim: l'existència de proves s'esmenta, però no s'explica i el discurs d'Aristot limita els arguments provatoris de la seua acusació a les normes del gènere, com ja hem vist. La inversió suposa un canvi de registre, de noble o elevat a ridícul o viceversa. La figura de l'investigador, revestida de grandesa en les obres de referència del gènere, queda rebaixada i ridiculitzada en "Mosques a millor vida", amb un inspector incapaç d'anar més enllà de les normes del gènere, encara que aquesta rigidesa li impedisca de descobrir el vertader assassí, ni tan sols comptant-hi amb una confessió inculpatòria. L'esquematzació consisteix en l'eliminació de determinats elements del model de referència que donen al text paròdic o al pastitx un aspecte atrofiat. En el conte de Calders, prescindir de l'atmosfera pròpia de l'enigma, dels detalls de la investigació que han portat al descobriment del culpable o del retrat dels personatges imposa un premeditat caràcter esquemàtic al relat. La voluntat de l'autor és parar esment en els mecanismes estereotipats del relat d'enigma i, per aquest motiu, buidar de contingut la història i reduir-la a l'esquelet són procediments que juguen a favor del seu objectiu. Tampoc no podem oblidar que el conte, com a gènere, es regeix pel principi d'economia i que tots els procediments que contribueixen a estilitzar la història i a narrar de manera allusiva, comptant amb una informació implícita compartida pels lectors, afavoreixen el relat breu. Pel que fa als procediments de transformació del discurs, és a dir, que afecten els modes de discurs estereotipats, Calders introdueix una ruptura de to respecte als textos que conformen el relat policíac d'enigma. Com ja va advertir Pere Ballart (1994: 333):

el uso de la lítote es recurrente en los relatos de Pere Calders, donde los protagonistas afectan una despreocupación que nada tiene que ver con las graves situaciones en las que suelen estar inmersos.

En efecte, la manera de parlar del xofer no es correspon amb la de l'assassí que confessa la seua culpabilitat a la policia: "I ara! Com és possible que siguin tan distrets? Al senyor Bellví el vaig assassinar jo, i ben bé que s'ho mereixia" (Calders, 1992: 260). La impropietat del to que fa servir, clarament inadequat, provoca un efecte de distància lúdica que es contraposa a la gravetat distintiva del model.

### 3. Perdre el món de vista amb una novella de detectius: “L’assassinat del Roger Ackroyd”, de Jesús Moncada

En *El Cafè de la Granota* (1985), Jesús Moncada va incloure el conte “L’assassinat del Roger Ackroyd”, de títol idèntic a una de les més famoses novel·les d’Agatha Christie. La celebritat de la novella de l’autora britànica prové sobretot del fet de contravenir l’ortodòxia del gènere, amb el consegüent trencament d’expectatives del lector, acostumat a interpretar els relats d’enigma a partir de convencions codificades (François, 2009: 3). Christie amaga l’assassí sota la màscara del narrador i el lector confiat només hi veu el vehicle de la narració de la història, un testimoni dels esdeveniments. La proposta és tan original que Genette (1972: 212) la fa servir d’exemple per a explicar el funcionament de la paralipsi o omissió d’una informació rellevant per part del narrador, d’acord amb la focalització adoptada. En la novella, el narrador extrahomodiegètic filtra la informació com a personatge, en una focalització interna fixa, però censura com a narrador els records del crim que no pot ignorar ni com a narrador ni com a personatge. Aquesta “trampa” no ha impedit, però, que *L’assassinat de Roger Ackroyd* s’haja convertit en una de les obres més reconegudes de l’escriptora i en un dels casos més sorprenents del seu detectiu, Hercule Poirot.

La tria, per part de Moncada, d’un títol homònim al de la novella de l’escriptora anglesa engega una sèrie de connexions que en condicionen la lectura i l’anàlisi. La màxima visibilitat i la responsabilitat d’exercir funcions tan rellevants com la d’identificació i, generalment, de descripció del text que encapçalen, fan dels títols un element crucial en el procés de comunicació literària. En primer lloc, la pregunta que cal plantejar és si el títol del conte imposa un estatut hipertextual, és a dir, si el text de Moncada transforma el de Christie, si n’és l’hipertext. La primera impressió és que no, perquè no hi ha cap coincidència en l’àmbit de la història: ni els personatges, ni els esdeveniments, ni els escenaris coincideixen, però aquesta disparitat no és prou motiu per a descartar la vinculació hipertextual entre ambdues obres perquè cal recordar, per exemple, que *l’Ulisses* de Joyce té com a hipotext *l’Odissea*, sense compartir-hi, aparentment, ni accions ni personatges ni univers diegètic, amb el títol com a principal clau hipertextual. La segona opció és considerar el títol des d’una perspectiva intertextual, com una citació. També en aquest cas, obliga el lector a fer una comparació amb l’obra invocada pel títol-citació i a integrar-ne el resultat en la interpretació. Com va advertir Karrer (1991: 123), el títol intertextual –i l’hipertextual, podríem afegir-hi– sobrecodifica el text que identifica,



hi atorga una segona capa de significació. Textualment, la novella de Christie és present també en el conte de Moncada en forma de referència a través, novament, del títol, del nom de l'autora, del dels personatges i en forma de relat metadiegètic que en resumeix bona part de la història.

El conte de Moncada narra –en forma de confessió al jutge de pau del narrador extradiegètic autodiegètic, Damià– com es van desenvolupar els esdeveniments que van acabar amb el tret d'escopeta que el narrador va disparar contra Teodor de Peris, sense ferir-lo. El “crim” va passar a plena llum del dia, davant de nombrosos testimonis, i no suscita cap enigma. Damià, gran amant de les novel·les policíiques, està molt engrescat amb la lectura de *L'assassinat de Roger Ackroyd*, d'Agatha Christie; hi ha diverses interrupcions que li'n destorben la lectura, però ell torna a submergir-s'hi, encaterinat per la intriga, fins que, abans d'arribar al desenllaç, Teodor li revela la identitat de l'assassí, frustrant-li el plaer de l'explicació final del seu admirat detectiu Poirot. Aquesta és la causa que motiva l'escopetada, un atac incruent que no toca el destinatari i només deixa ferida en l'anca una pobra somera que passava per la plaça. En veure la sang de l'animal, Damià es desmaia.

El tema del conte ha deixat de ser el crim que suscita un enigma que cal resoldre a través de la investigació d'un detectiu per a centrar-se en la lectura dels relats d'enigma i els mecanismes de construcció de la intriga, amb un enfocament clarament metaficcional. Si, com ja hem avançat, el relat policíic és un dispositiu que funciona mitjançant la lectura activa (Saint-Gelais, 1997: 793), Moncada posa el focus en aquest procés, en la perspectiva del lector i la seua lectura addictiva. El devot del gènere policíic practica una forma de lectura apassionada perquè aquesta mena de relat connecta amb una necessitat primitiva d'escoltar històries i desvelar secrets: “Un autre cliché concerne le lecteur de roman policier, dont l'addiction serait liée à un besoin compulsif de mystère, d'énigme à résoudre” (François, 2009: 6). Damià declara la fallera pel gènere policíic des del primer moment: “Les novel·les de detectius m'agraden amb deliri, amb bogeria” (Moncada, 1988: 89); per a ell, són un mitjà d'evasió absorbent i captivador:

amb una novella de detectius –però de les bones, eh? on els policies i els assassins són com Déu mana– perdo el món de vista, m'esteranyino el cervell i m'ho poso tot a l'esquena: els maldecaps de la feina, la nafra de l'estómac, i fins i tot la dona, que cada dia que passa es torna més rondinaire (Moncada, 1988: 89).

El seu testimoni deixa també constància de l'efecte de la intriga sobre el lector:

Vaig treure una cadira a la porta de casa i m'hi vaig escarxofar, disposat a empassar-me la novella sense respirar.

Encetar el tercer capítol i quedar-m'hi enganxat com una mosca a la bresca va ser el mateix (Moncada 1988: 90).

L'assumpte es posa més i més interessant [...], jo ensalivo, m'hi xalo, i me'n vaig del món... (Moncada, 1988: 95).

Jo, cada vegada m'engrescava més amb les investigacions de l'Hèrcules Poirot (Moncada, 1988: 95).

Ara, em semblava que el culpable era un; adés, m'ho pareixia l'altre. Vaig arribar al punt -fixa't!- de malpensar de la germana del metge. Pobra dona! (Moncada, 1988: 95-96).

Si, en el relat policíac, el procés de lectura està guiat per l'objectiu principal de descobrir la solució de l'enigma (Sain-Gelais, 1997: 793), és comprensible que el personatge deteste les interrupcions que el retarden innecessàriament i interfereixen la connexió amb la història:

Ara, no hi ha cosa que m'empenyi tant com les interrupcions mentre lleigeixo: no puc fer-hi res, em destaroten; aleshores, me'n pujo a les més altes i soc capaç de fer qualsevol cafrada (Moncada, 1988: 89).

I, sobretot, entenem que, en la clau irònica que domina el conte, la frustració del desenllaç per part de Teodor provoques la reacció ofuscada del protagonista:

Tot va passar quan més enlluernat estava. Algú em tocà la mà amb la qual sostenia el llibre: l'ensurt fou tan bèstia que gairebé vaig anar d'esquena.

—Damià. Ei, Damià...!

Vaig aixecar el cap. El Teodor de Peris em fitava; a les fesomies se li pintava aquell gest mofeta i cruel que posava la pell de gallina als més pinxos de la vila.

—Què vols, Teodor?

—L'assassí és el doctor Sheppard (Moncada, 1988: 96).

Més enllà de la manca de coincidència en l'àmbit de la història, el conte de Moncada tampoc no presenta cap tret que permeti sostenir la relació hipertextual amb la novella d'Agatha Christie: el crim és un pseudocrim, un punt ridícul, perquè l'única víctima és la pobra somera; no hi ha intriga perquè els fets han passat a plena llum del dia, amb testimonis, i Damià se'n confessa

autor des de l'inici. Si, en el relat policíac, la dilació de l'enigma és necessària per a fer durar la intriga perquè un enigma ràpidament resolt impediria el desenvolupament de la història, en el text moncadà, en canvi, en sintonia amb el caràcter metaficcional, els mecanismes que mantenen el suspens i retarden el desenllaç afecten el procés de lectura de Damià: les interrupcions imposades per l'actuació dels altres personatges creen en el protagonista una sensació d'incòmoda discontinuïtat, alhora que n'incentiven la dèria per arribar al desenllaç. La clau del conte de Moncada, doncs, no és hipertextual sinó metaficcional perquè el centre d'interés es desplaça de la història a la comunicació literària, a l'acte narratiu que un narrador adreça al seu narratari. Els manlleus intertextuals, amb el títol al capdavant, converteixen la novella d'Agatha Christie en un objecte en relació amb el qual es posiciona el personatge-lector, com a representació irònica del model de lector dissenyat pel gènere.

#### 4. Conclusions

El relat policíac d'enigma es basa en la construcció de la intriga. Els contes de Pere Calders i Jesús Moncada, en canvi, adopten un distanciament irònic dels tòpics consagrats pel gènere, en deconstrueixen les normes i en desactiven qualsevol rastre de suspens i de tensió, com és propi del pastitx i de la paròdia (Évrard, 1996: 159). La finalitat del tractament distanciat respecte als estereotips del gènere busca la connivència del lector per a convidar-lo a participar de la mateixa presa de distància i despertar-ne la consciència crítica; però també tracta d'activar operacions hipertextuals i intertextuals que obliguen el lector a tenir present la proposta en comparació amb un bagatge de lectures prèvies.

Les transformacions iròniques juguen amb els implícits compartits i, en aquest sentit, ofereixen uns recursos excel·lents per a contribuir al principi d'economia que governa la brevetat del conte. Calders pot prescindir de bona part de l'esquema del model perquè és conegut pel lector i incorporat a la lectura.

L'anàlisi dels textos de Calders i de Moncada ens ha permès constatar que, efectivament, en el règim lúdic, l'estereotip pren una dimensió metaficcional (Dufays, 2010: 240), sobreposada a una ficció que queda en un segon terme.

Calders adopta la relació d'imitació o transformació indirecta de règim lúdic, denominada pastitx per Genette; Moncada, al seu torn, es decanta per la intertextualitat. En ambdós casos, però, la reflexió sobre els mecanismes

literaris de la intriga, certificats per una tradició de gènere, se situa en el centre de la proposta. Ara, la intriga no es posa al servei del relat de la història sinó que s'hi dissectiona amb la intenció de comprendre la manera com llegim o com, en definitiva, entenem el món.

## Bibliografia

- Amossy, Ruth. 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. París: Nathan.
- Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne. 1997. *Stéréotypes et clichés*. París: Nathan.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. París: Éditions du Seuil.
- Bouché, Claude. 1974. *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*. París: Larousse.
- Calders, Pere. 1992. *L'honor a la deriva*. Dins *Obres completes*, V. Barcelona: Edicions 62.
- Dufays, Jean-Louis. 2010. *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Bruxelles: Peter Lang.
- Évrard, Franck. 1996. *Lire le roman policier*. París: Dunod.
- François, Marion. 2009. Le stéréotype dans le roman policier. *Cahiers de Narratologie* 17: 1-21. doi: 10.4000/narratologie/1095
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Karrer, Wolfgang. 1991. Titles and Mottoes as Intertextual Devices. Dins Plett, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlín: De Gruyter, 122-134.
- Lits, Marc. 1994. *Pour lire le roman policier*. Bruxelles: De Boeck-Duculot.
- López Martínez, María Isabel. 2007. *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros.
- Moncada, Jesús. 1988. *El Cafè de la Granota*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- Nicodème, Béatrice & Biville, Éric. 1998. *Dictionnaire du roman policier*. París: Hachette.
- Pedersen, Nate. 2010 (9 de desembre). Why do we think the butler did it? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/dec/09/why-we-think-the-butler-did-it>
- Reuter, Yves. 1997. *Le roman policier*. París: Nathan.
- Samoyault, Tiphaine. 2001. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. París: Nathan.
- Saint-Gelais, Richard. 1997. Rudiments de lecture policière. *Revue belge de philologie et d'histoire* 75-3: 789-804.
- Van Dine, S. S. 1928. Twenty rules for writing detective stories. *American Magazine* 106, 3-IX: 129-131.