

Magdalena Wegner 

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

*magweg@amu.edu.pl*

## **La problemàtica de “les relacions vida-imatge, cinema-cultura i escriptura literària-escriptura cinematogràfica” en l’obra de Jaume Fuster**

### **Resum**

El desenvolupament de la tradició catalana de la narrativa negra i policíaca va ser interromput diverses vegades per les condicions sociopolítiques desfavorables del règim franquista. No obstant això, el final de la dictadura va permetre una incursió completa als gèneres populars i un dels escriptors més destacables d’aquest període és Jaume Fuster. Gràcies al seu projecte literari, va ser capaç d’introduir certs elements narratius derivats dels sistemes dominants per a la normalització de la llengua i cultura catalanes, referint-se al mateix temps a la tradició del gènere en altres manifestacions artístiques com el cinema. Aquest article presenta una anàlisi de *Tarda, sessió contínua, 3.45* (1976) en què s’estudia tres tipus de relacions indicades pel mateix autor. En conseqüència, resulta que l’aspecte intertextual de la novel·la va facilitar el procés de la consolidació del gènere negre i policíac als Països Catalans.

**Paraules clau:** Jaume Fuster, literatura catalana contemporània, ficció policíaca, cinema

## Abstract

### The Issues of “the Relationships Life–Image, Cinema–Culture, Literary Writing–Cinematographic Writing” in the Work of Jaume Fuster

The development of Catalan crime fiction was interrupted several times due to some unfavourable socio-political conditions of the Franco dictatorship regime. However, the end of the dictatorship allowed complete immersion into popular literary genres and one of the most notable authors of this period is Jaume Fuster. Thanks to his literary project, he introduced certain narrative elements derived from the dominant systems to normalise the Catalan language and culture and, at the same time, he referred to the genre tradition in other artistic manifestations such as cinema. This article presents an analysis of *Tarda, sessió contínua*, 3.45 (1976) where one can find three types of relationships indicated by the same author. As a consequence, it turns out that the intertextual aspect of the novel facilitated the process of consolidating crime fiction in Catalonia.

**Keywords:** contemporary Catalan literature, Jaume Fuster, crime fiction, cinema

## 1. A manera d'introducció

A banda de les diferents definicions i teories sobre el sorgiment de la narrativa policíaca, és de cabdal importància llegir-la i analitzar-la com una font capaç de descriure les preocupacions actuals de les respectives societats ja que, al mateix temps, funciona també com una crònica d'avanços tecnològics de l'època concreta. Així doncs, el desenvolupament d'aquest gènere literari està íntimament lligat als diversos fenòmens que, fins a cert punt, condicionen les modificacions dintre de l'eix narratiu i en fonamenten l'èxit. L'exemple d'aquesta afirmació és, sens dubte, el naixement de la novel·la detectivesca<sup>1</sup> i negra<sup>2</sup> als

---

<sup>1</sup> Es considera que el primer relat policíac va ser *Els assassinats de la Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) d'Edgar Allan Poe. El protagonista – el detectiu amateur C. Auguste Dupin – es va convertir en un paradigma del detectiu infal·lible que feia servir el raciocini i un considerable intel·lecte per a resoldre diversos trencaclosques. La configuració d'aquest personatge va inspirar escriptors com Arthur Conan Doyle o Agatha Christie per crear els seus detectius, és a dir, Sherlock Holmes i Hercules Poirot.

<sup>2</sup> La novel·la negra va sorgir als Estats Units durant les dècades dels anys 20 i 30 del segle XX com a una resposta immediata a la sèrie de desgràcies emergides a causa del crac del 1929 i l'època denominada com la Gran Depressió. La

sistemes literaris anglosaxons. En ambdós casos s’haurien de destacar la industrialització (l’ús de màquines impressores millors o l’aparició de l’automòbil), el creixement de la delinqüència urbana (la màfia o la corrupció) i l’expansió dels mitjans de difusió (la premsa o el cinema), entre d’altres.

Aquestes circumstàncies feien que alguns esquemes argumentals, espais o temes tractats es reproduïssin i, poc a poc, es convertissin en una base rellevant del repertori compartit pels lectors d’un grup generacional concret. El fet de publicar els relats per entregues amb un personatge serial permetia als autors entaular un diàleg constant amb el públic i també amb els altres creadors, teixint així una xarxa intertextual d’interdependències. El procediment va resultar indispensable per dur a terme un complicat procés de fidelització de lectors, no només capaços d’acomplir determinats requisits programats pels escriptors a l’hora de configurar el perfil d’un consumidor pretès d’aquestes obres, sinó també disposats a seguir els seus admirats protagonistes en altres produccions artístiques en què va desenvolupar-se el gènere negre i policíac.

Ara bé, els models literaris i cinematogràfics es poden fer servir per implementar un tipus de text encara inexistent al sistema literari concret. Un dels exemples d’aquest fenomen és el sistema català que, pel seu caràcter minoritzat, quasi sempre va haver de referir-se a la poètica de la ficció policíaca d’altres sistemes dominants. Cal destacar al respecte alguns projectes ambiciosos com la col·lecció *La Cua de Palla*<sup>3</sup>, que amb les publicacions en forma de traduccions pretenia

---

gran diferència entre la novel·la detectivesca i negra és la seva dimensió crítica de la societat. El nou tipus de personatge principal era un detectiu privat i molt desil·lusionat amb la realitat plena d’una violència absurda i les injustícies del sistema.

<sup>3</sup> *La Cua de Palla* (1963-1970) va ser una col·lecció de novel·les policiaques d’Edicions 62 dirigida per Manuel de Pedrolo. Al llarg de la seva activitat al mercat català va publicar 71 títols que, en la gran majoria, eren traduccions de textos estrangers, molt sovint, emblemàtics per a la tradició d’aquest gènere. La filosofia de Pedrolo, massa avançada (la normalització lingüística amb la literatura popular), i les condicions polítiques i econòmiques adverses van impedir l’aplicació plena d’aquest projecte.

importar certs models del gènere. Així, començava el procés de la normalització de la cultura i llengua catalanes. No obstant això, en aquell moment no es podia parlar d'una tradició autòctona que disposés d'una base suficient i sòlida de lectors interessats per la literatura de gènere i, com destaca Martín Escribà, “la figura senyera de Jaume Fuster durant la dècada dels setanta va representar la necessària peça d'engranatge que va unir aquests primers escriptors amb tota la producció posterior” (2013: 9). De fet, la ficció policíaca de Fuster va establir una relació dialèctica entre el cinema nord-americà i la realitat coetània de l'Espanya de la postguerra en què va mostrar la importància de la formació generacional a través dels diferents productes de la cultura massiva difosos pels mitjans de comunicació. Tenint tot això en compte, l'objectiu d'aquest article és analitzar l'exponent més clar de la relació de l'escriptura de Fuster amb el cinema, és a dir, la novel·la *Tarda, sessió contínua*, 3.45 (1976) per plantejar la problemàtica de “les relacions vida-imatge, cinema-cultura i escriptura literària-escriptura cinematogràfica” en el procés de la consolidació d'aquesta modalitat al sistema literari català.

## **2. El paper del cinema a l'hora d'implementar el gènere negre i policíac en l'àmbit català**

La literatura i el cinema són dues formes narratives que, indubtablement, entaulen diversos tipus de relació, per bé que mantenint unes sintaxis autònomes amb trets peculiars que funcionen com a marques personalitzades de la seva expressió artística. Normalment, tendim a associar aquesta connexió amb l'adaptació d'una obra literària per tal de dur-la a la pantalla, procediment que existeix des dels inicis de la indústria cinematogràfica. No obstant això, no és l'única forma d'intersecció i caldria aquí també subratllar d'altres, com ara la manera en què el cinema afecta l'estètica de la literatura o com es produeix la intertextualitat entre aquestes manifestacions artístiques<sup>4</sup>. Sembla que

---

<sup>4</sup> El concepte d'intertextualitat proposat per Kristeva (1978: 190) consisteix en el fet que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro”. La seva idea va ser desenvolupada per Genette

el cinema presenta més possibilitats discursives que ultrapassen els límits de la paraula escrita i, per això, suposa una extensió de l'escritura, posant sobre la taula un vast ventall d'eines i tècniques que contribueixen a la modificació d'alguns models o gèneres postmoderns.

Segons Sánchez Soler (2011: 103), “no existe otro género narrativo en el que la influencia mutua entre cine y literatura sea tan clara como en las novelas y películas del género negro policial”. Ara bé, caldria ressaltar que l'evolució d'aquest gènere va estar condicionada per la situació sociopolítica del corresponent sistema literari. En conseqüència, a l'hora d'analitzar les relacions entre aquestes dues expressions artístiques, tot i que s'ajustin a una mateixa estètica, és important recalcar la peculiaritat d'un sistema concret. En el cas dels Estats Units, on la narrativa negra va sorgir independentment del seu equivalent cinematogràfic, parlem de la construcció del paradigma d'aquest gènere que, més endavant, implementarien i consolidarien altres sistemes, els quals feien servir diferents mètodes per substituir la manca de la tradició autòctona. Un dels procediments accessibles serien les traduccions de les obres emblemàtiques, tal com explica Even Zohar (1990: 47)<sup>5</sup>:

[t]hrough the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other

---

(1989) que, a part d'ampliar aquesta noció, també va crear categories noves com la paratextualitat o la hipertextualitat per diferenciar els tipus de relació que es podien establir. Fins aquest moment es tractava d'una xarxa d'interrelacions dins un àmbit concret; per tant, caldria també destacar l'aportació de Hutcheon (2000), atès que va posar de manifest el caràcter interdisciplinari de la intertextualitat, és a dir, pot detectar-se entre diferents models d'expressió artística (la pintura o el cinema). Un altre concepte que complementa aquesta aproximació és la interdiscursivitat de Segre (1985).

<sup>5</sup> Per entendre millor el paper de traduccions de novel·les policiaques i negres a Catalunya i la seva següent circulació resulta interessant l'estudi de King (2017), on també esmenta la base teòrica dels polisistemes d'Even-Zohar.

features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques.

Sembla que no és l'única opció que va permetre transmetre certs models literaris, perquè el cinema també va facilitar aquest procés d'importació i consolidació. La temàtica del cine negre englobava la mateixa línia que la narrativa, és a dir, proporcionava una crítica pessimista de la societat postmoderna traumatitzada pels crims, la delinqüència organitzada i la corrupció de les institucions més importants, per tant, optava per la representació mimètica de la realitat. Precisament per aquest motiu, no es va poder escriure immediatament novel·la negra en castellà ni en català, atès que aquella visió crítica del sistema institucional no encaixava en el marc de la política cultural de la dictadura franquista. D'aquesta manera, la narrativa negra va començar a publicar-se en principi dels anys 70 i justament a la mort de Franco, tant com diu Buschmann (1994: 245):

La historia de novela policiaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este género, asentada en suelo propio, que se ocupada de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país.

El panorama del cinema d'aquella època presentava obres que encaixaven amb les regles de la dictadura i eren majoritàriament de caràcter patriòtic, marcial i costumista (Moreno Ramírez, 2008: 479). Malgrat l'autarquia econòmica i l'aïllament d'Espanya de la resta dels països europeus, van arribar-hi algunes pel·lícules nord-americanes del gènere negre que van aconseguir escapar dels inconvenients que suposava la seva projecció. Com destaca Benet (2014: 12), “entre 1946 y 1947 se estrenaron en Madrid y Barcelona películas significativas del cine negro como *Laura* (Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944) o *Pervertidad* (*Scarlett Street*, Fritz Lang, 1945)”. A començaments dels anys 50, justament després de l'arribada d'alguns títols paradigmàtics del gènere negre i policíac als repertoris cinematogràfics, van estrenar-se

*Brigada criminal* d'Ignacio F. Iquino (1950) i *Apartado de correos 1001* de Julio Salvador (1950) que, com destaca Sánchez Soler (2011: 111-112), van constituir un primer intent (molt seriós) d'adaptació dels codis propis del gènere a l'Estat espanyol i van definir la corrent majoritària del cinema negre sota el règim franquista. A partir de la dècada dels 60, va iniciar-se un període de canvis d'índole política i cultural que van renovar les manifestacions artístiques. Aquesta realitat per fi va deixar espai per reflectir la realitat urbana i social del moment tant en el cinema com en la literatura: d'una banda, el creixement econòmic o les aportacions del sector turístic i, de l'altra, el fenomen de la delinqüència juvenil o la dependència de l'exterior.

Tanmateix, caldria tornar a la tradició literària del gènere negre a Catalunya per observar si, amb l'entrada del cinema negre nord-americà, se'n pot detectar algun tipus d'influència. Les obres de Rafael Tasis (1906-1966) i Manuel de Pedrolo (1918-1990) van convertir-se en la primera incursió a la narrativa policíaca en català de la postguerra. La trilogia policíaca de Tasis escrita durant el seu exili a París<sup>6</sup>, segons Martín Escribà (2015: 20), “reflecteix d'una manera fiable la seva visió urbana de la Barcelona nadiua, una ciutat que ell mateix definia com a idònia per al desenvolupament d'aquest tipus de narrativa”. Per un costat, les novel·les de Pedrolo<sup>7</sup> es desenvolupaven igualment a la Barcelona d'aquella època; tanmateix, l'escriptor lleidatà utilitzava el model de la novel·la *hardboiled* nord-americana amb el motiu de plantejar algunes injustícies socials i criticar-les. Els autors feien servir els models literaris importats dels altres sistemes literaris<sup>8</sup>, però va

---

<sup>6</sup> La trilogia protagonitzada pel comissari Vilagut i reporter Caldes consisteix en *La Biblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960). No obstant això, la primera i l'última entrega d'aquesta sèrie van ser escrites en unes poques setmanes a França l'any 1944.

<sup>7</sup> Alguns exemples de la seva obra policíaca són *Es vessa una sang fàcil* (1954), *L'inspector fa tard* (1960), dues novel·les publicades dins la col·lecció de La Cua de Palla com *Joc brut* (1965) i *Mosegar-se la cua* (1968) o, més endavant, *Algú que no hi havia de ser* (1974).

<sup>8</sup> Com que els dos escriptors també eren traductors, es poden observar diferents influències de les obres traduïdes. Rafael Tasis va portar al català tretze

resultar que aquest procediment no bastava per popularitzar el gènere als Països Catalans. El cinema no va exercir cap paper rellevant en les seves obres, atès que encara no formava part de la formació personal dels seus grups generacionals. Les pel·lícules nord-americanes o de producció local van introduir i consolidar diversos elements característics i tòpics que es van ancorar en la memòria dels espectadors joves, que anaven al cinema per veure els films de lladres i serenos, tot creant una certa mitologia a l'entorn de l'experiència de gaudir de múltiples projeccions audiovisuals al marge d'una Catalunya trista i fosca de la postguerra. En conseqüència, es va haver d'esperar uns anys més perquè aquest públic jovenet creixés i comencés a crear les seves narratives de gènere a partir del seu habitus<sup>9</sup>, establert pels productes de la cultura popular coetània, com el cinema, la música o els tebeos. Tot i que sigui una afirmació una mica irònica, és important el que subratlla Bennasar (2011: 12) dient que “Tasis i Pedrolo anaven errats i [...] només Jaume Fuster va aconseguir l'extensió i la creació d'una nova massa de lectors en català a partir de la seva publicació de *De mica en mica s'omple la pica* l'any 1972”, perquè és precisament la figura de Fuster aquella que consolidaria el gènere als Països Catalans, si ens referim a la importància de les manifestacions de la cultura massiva.

---

títols de Georges Simenon, creador del comissari Maigret. En el cas de Pedrolo, parlem d'algunes publicacions dins de la col·lecció de La Cua de Palla. Com afirmen Canal i Artigas i Martín Escribà (2011: 36), la seva novel·la titulada *Joc brut* (1965) mostra diverses semblances amb la novel·la de James M. Cain *The Postman Always Rings Twice* (1934) que havia traduït anteriorment també a la col·lecció sota el títol *El carter sempre truca dues vegades* (1964).

<sup>9</sup> És un dels conceptes més importants de Pierre Bourdieu (1995). Per habitus o, més aviat, les disposicions entenem alguns esquemes de diferents activitats de la nostra vida associats a la classe social concreta. El conjunt d'aquestes normes fa palès que les persones del mateix grup social normalment comparteixen maneres semblants d'entendre el món.



### 3. La transgressió i la intertextualitat de *Tarda*, *sessió contínua*, 3.45

Al llarg de la seva polifacètica carrera professional, Jaume Fuster (1945-1998) va dur a terme diverses tasques influïdes o relacionades amb la cultura popular de l'època. Aquest vincle va establir-se ja de ben jove, quan llegia novel·les de gènere i tebeos i veia pel·lícules de lladres i serenos al cine del barri del Raval. El mateix Fuster ho afirmava en *Qui sóc i per què escric* (1993), un text rellevant a l'hora de reproduir la formació autodidacta i les influències detectables en tota l'obra posterior publicat dins d'un suplement de la revista *Crònica d'Ensenyament* amb motiu d'atorgament del títol de l'Escriptor del Mes. Abans de convertir-se en un dels escriptors catalans més rellevants de la segona meitat del segle XX, va incorporar-se a l'àmbit teatral amb el grup el Camaleó, cosa que li va permetre entaular uns contactes fructífers amb altres autors joves<sup>10</sup>. En canvi, des dels començaments dels anys 70 va inaugurar la trajectòria narrativa marcada per la seva fascinació per les imatges en moviment amb *Abans del foc* (1971), que encara no formava part de la incursió a la narrativa policíaca. La novel·la feia una clara referència al món audiovisual, perquè narrava en forma de *collage* la història d'Anna, Oriol i Jordi i construïa les imatges dels fons de la Barcelona dels anys 60 a través de les seves impressions emocionals. El desordre cronològic creat per Fuster sembla un laberint narratiu que podria explicar-se com un reflex versemblant de la complicada realitat dels protagonistes per reproduir uns sentiments similars als lectors, o bé com una imitació dels relats filmics on destaquen imatges dinàmiques i emocionants en forma d'escenes plenes d'acció, monòlegs interiors i canvis sobtats d'eix narratiu. D'altra banda, tenim *De mica en mica s'omple la*

---

<sup>10</sup> Després de l'etapa de represa del teatre en català, és a dir, amb la progressiva obertura del règim dictatorial de Franco, el teatre català va traçar un camí cap a la seva recuperació i, per tant, finalment es va poder parlar d'iniciatives com les del Grup d'Estudis Teatral d'Horta o El Camaleó, creat pels germans Teixidor i els germans Lucchetti.

*pica*<sup>11</sup> (1972), aparentment la novel·la més reconeguda de Fuster, que va marcar un moment especial en la cronologia de la tradició de la narrativa policíaca a Catalunya i, a més, va col·locar-lo en una de les posicions centrals al sistema literari català. Es tracta, doncs, d'una obra de tall cinematogràfic que combina perfectament les característiques del gènere difoses tant en la literatura com en el cinema. Al llarg de la primera part titulada *Plantejament: dos morts i un viatge* Fuster va aplicar la tècnica del *flashback*, per això, la narració dels esdeveniments passats va alternant amb la narració del present, cosa que ressalta la condició psicològica del progonista, Enric Vidal que, amb uns dies de diferència, troba dos cadàvers, inclòs el de la seva germana. Una altra característica cinematogràfica és l'estil ràpid i àgil de narrar, atès que algunes escenes, com les persecucions de cotxes, les lluites entre diversos personatges o una ambientació fosca ple de fum i alcohol al club Billy's, s'assemblaven als procediments fílmics.

L'any 1976 va publicar-se la tercera novel·la de Fuster, titulada *Tarda, sessió contínua*, 3.45 que, segons Resina (1997: 231), és "la primera de las novelas policíacas escritas en España que considera formalmente la influencia de los medios de masas en el redescubrimiento del género". A més, Martín Escribà (2020: 71) coincideix en aquesta afirmació, però reconeix també que el procediment emprat per Fuster va tornar a aparèixer en obres d'altres autors de l'època<sup>12</sup>. Com va

---

<sup>11</sup> Com que *De mica en mica s'omple la pica* es va convertir en un dels *best-sellers* catalans, no havia d'estranyar gaire que l'autor volgués dur-la a la pantalla. No obstant això, com destaca Martín Escribà (2018: 117), l'adaptació cinematogràfica d'aquesta novel·la és "un exemple paradigmàtic de resultat no gaire reeixit" i algunes ressenyes assenyalaven la visible baixa qualitat de la pel·lícula a causa dels pocs recursos econòmics o mancances argumentals, entre d'altres.

<sup>12</sup> Alguns exemples d'aquesta tendència serien les novel·les de Terenci Moix titulades *El dia que va morir Marilyn* (1968) i *Món mascle* (1970). El seu interès pel cinema de Hollywood es podria veure també posteriorment en la sèrie *Mis inmortales del cine* (1996, 1998, 2001, 2003) en què va dedicar cada entrega a una dècada diferent, començant des dels anys 30 del segle XX. L'altre exponent d'aquest corrent seria *Self-services* (1977) escrita a quatre mans entre Quim Monzó i Biel Mesquida. Els seus relats semblen guions de cinema i el text està ple

subratllar el mateix Fuster en una entrevista, “a mi, personalment, em va sortir un llibre, *Tarda, sessió contínua*, 3.45, que pretenia ser simplement un joc-homenatge al cinema, però es va convertir en una reflexió sobre les relacions vida-imatge, cinema-cultura, escriptura literària-escriptura cinematogràfica...” (Guillamon, 1985: 4). Aquesta característica global de la novel·la va transformar-ne la lectura clau i els estudiosos van decidir enfocar les anàlisis en la descripció dels elements referencials a la literatura i al cinema, que conjuntament van crear aquest homenatge al gènere negre i policíac. Segurament, és un dels components extremadament importants d’aquesta novel·la que legalitza la seva transgressió dins de la narrativa catalana contemporània; tanmateix, caldria també aclarir la problemàtica de les relacions esmentades per l’autor català que va plasmar al llarg de *Tarda, sessió contínua*, 3.45.

La novel·la es va publicar dins la col·lecció d’El Balancí d’Edicions 62 i era també coneguda com *Collita de sang*<sup>13</sup>. La trama comença amb una escena emblemàtica: Jaume, un escriptor de vint-i-vuit anys, s’atura davant de l’edifici del cinema en què solia veure de petit les pel·lícules de lladres i serenos i que ara mateix està a punt de ser enderrocat. Aquesta imatge fa que li tornin diversos records relacionats amb aquest lloc on experimentava unes sessions plenes d’aventures dels seus personatges estimats, als quals li agradava ajudar en les seves perquisicions. La història d’un Jaume adult constitueix la primera línia temporal, que molt sovint coincideix amb la segona, que té lloc en aquest cinema dels anys 50. A través d’aquest desplaçament en el temps, els lectors poden acompanyar un Jaume de vuit anys que veu una pel·lícula de Humphrey Bogart titulada *Collita de sang*, revivint aquella experiència de ser el seu company fidel.

---

d’altres referències cinematogràfiques a actors com Marlon Brando i Humphrey Bogart.

<sup>13</sup> Els dos títols van aparèixer a la portada de la primera versió publicada. El mateix any Fuster va rebre el Premi Ciutat de Palma-Gabriel Maura per la novel·la i en el document que recull totes les obres premiades des de l’any 1958 es pot veure que Fuster va guanyar-lo amb *Collita de sang*.

A banda de tractar de la ficció policíaca, una de les característiques de la pel·lícula és, sens dubte, la ubicació en un marc temporal i espacial reconegut pels lectors. Aquesta particularitat també es pot observar en *Tarda, sessió contínua*, 3.45, ja que coneixent la problemàtica de la postguerra o havent-la experimentat resulta més fàcil no solament entendre les distintes referències, sinó també relacionar-se personalment amb el text. El reflex de l'època es veu en la part precedent al desenvolupament de l'acció, és a dir, en el NO-DO on es parla, per exemple, sobre com Franco inaugurava la Fira Internacional de Mostres de Barcelona. L'objectiu d'aquesta projecció obligatòria era presentar una imatge positiva i complaent de l'Espanya franquista, que no podia contrastar amb d'altres a causa de la censura de la resta dels mitjans de difusió massiva. Ara bé, com que es tracta d'un espectador bastant jove, sembla que Jaume no posa gaire atenció a les notícies projectades a la pantalla. Les imatges propagandístiques resulten avorrides per al nen i el Jaume adult es dirigeix al seu alter ego menor explicant els esdeveniments històrics a través de vivències més pròpies, com ara la preparació de la maleta abans de les vacances a la Cerdanya<sup>14</sup>. Per una banda, aquest procediment pot semblar una mica paròdic perquè en alguns casos confronta les imatges solemnes, que formen part de l'adoctrinament franquista, amb els records privats, però, al mateix temps, transmeten força informació sobre la realitat coetània del moment i de la mentalitat d'aquest grup generacional, del qual el narrador de la novel·la n'és exemple, com també el mateix escriptor. El desdoblament del personatge permet emetre opinions emocionalment distants quant a l'existència i el pas a l'edat adulta en un país submergit en la foscor d'un règim dictatorial. A més, les obres esmentades al llarg d'aquest monòleg coincideixen amb els títols catalogats en el text *Qui sóc i per què escric*, que Fuster reconeixia com la seva base formativa: la projecció ficcional del Jaume nen posseeix la col·lecció sencera de *Red Dixon*, cinc novel·les de Rafael Sabatini, coneix molt bé l'obra de Karl May i fa referència a *El Coyote*, un personatge de ficció creat per Josep Mallorquí a imitació d'*El Zorro*.

---

<sup>14</sup> De petit, Fuster estiejava a Cerdanya, d'on era originària la seva mare.

Un altre aspecte que descriu el cinema dels anys 50 a l'Estat espanyol és el doblatge. Segons Danan (1991: 612-613), el tipus de traducció audiovisual triada pel règim dictatorial s'escau perfectament als objectius dels textos de l'època, ja que el doblatge pot col·locar la llengua nacional sobre l'original de l'obra, emfatitzant la importància política i cultural de l'anomenada “llengua del imperio”. La qüestió apareix en alguns moments en què el Jaume adult explica al Jaume petit que Humphrey Bogart “[t]é la veu aspra, una mica engolada. Si la versió fos anglesa -que no ho és, Jaume -li notaries aquell accent papissot” (2009: 24) o quan li aclareix “que la versió castellana assuauja els cantells de les rèpliques que la veu del doblatge de Bogart no correspon a la seva veu” (2009: 31-32). El tema de la situació lingüística es presenta també des d'una altra perspectiva, és a dir, la repressió de la llengua catalana pel règim franquista. Les imatges de *Collita de sang* fan que el Jaume jove rememori uns quants moments en què va sofrir càstigs per parlar el seu idioma, com per exemple aquí: “Ha estat el mateix Wayne qui t'ha colpejat i la seva mà t'ha fet un mal similar al mal que et va fer el professor Pérez, l'any passat, quan et va pegar perquè havies gosat parlar en català” (2009: 168). Per aquest fet, la novel·la subratlla el desig de Franco de construir un estat nou amb una única llengua oficial, però també és versemblant per als lectors perquè retrata bé el moment històric concret. No és l'única situació en què aquest personatge transfereix les escenes filmiques a les seves experiències personals. No obstant això, el missatge resultant d'aquestes transferències té en comú una idea global: el film és una creació ideal i la vida ja no. Uns dels exemples d'això és quan els personatges de la pel·lícula van sofrir ferides en un incendi i van haver d'anar al hospital. El Jaume contrasta la imatge de l'hospital cinematogràfic on treballen “infermeres eficients, metges preocupats” amb la vivència real que no encaixa amb la projecció filmica, perquè va ser “l'Hospital Clínic, brut i fastigosos. [...] la sensació que el tiet és mort. [...] l'olor a malaltia i medicaments” (2009: 47).

La segona categoria de la relació que Fuster va establir en aquesta novel·la és entre la cultura i el cinema. Aquí s'hauria de parlar sobre dos tipus de vincles: la intertextualitat lúdica de *Tarda, sessió contínua*,

3.45 i el paper del món audiovisual en el procés de la formació generacional. Fuster no solament fa diverses referències als actors i directors reals al llarg d'aquesta obra, sinó que també en converteix alguns en els seus personatges. Humphrey Bogart, Lauren Bacall o Mary Astor són només uns exemples de la creació d'aquest homenatge al gènere negre en general. Com afirmava Fuster en les dedicatòries en *De mica en mica s'omple la pica*, considerava Dashiell Hammett com el millor autor d'aquesta mena, i aquest reconeixement es veu també en alguns noms propis i topònims, com per exemple Poisonville<sup>15</sup>. Aritzeta (2014: 168) destaca que

[a]quests homenatges, que de vegades es concreten en el préstec d'un nom o la paròdia d'un títol, lliguen la literatura catalana amb les altres literatures i aporten al lector català la familiaritat d'uns personatges, uns autors i unes obres que són patrimoni del món.

Tanmateix, també caldria posar de manifest un altre paper que exercien els personatges d'aquesta novel·la, que és la reproducció d'alguns tòpics importants a l'hora de consolidar el gènere negre i policíac. Es tracta d'un detectiu perdiguer que Bogart encarnava perfectament. A *Tarda, sessió contínua*, 3.45 es repeteixen les descripcions, que reflecteixen la seva essència, és a dir, l'abús de l'alcohol o la incapacitat de comprometre's en les relacions sentimentals, utilitzant constantment la mateixa excusa de "en parlarem", entre d'altres. La configuració del personatge de Humphrey Bogart sembla ajustar-se al perfil de detectiu dissenyat per Dashiell Hammett, l'autor de *Red Harvest* (1929, *Collita roja*, 1968), que intentava reescriure Fuster. Sánchez Soler (2011: 25) afirma que l'obra d'Hammett és l'exponent més representatiu d'un estil nou de literatura en què els lectors s'adonen dels pensaments a partir del moviment dels personatges, no a través de les seves paraules. Jaume Fuster, molt familiaritzat amb les novel·les negres nord-americanes, utilitza aquests trets de l'hipotext,

---

<sup>15</sup> Com observa Aritzeta (2014: 172), uns altres homenatges en forma d'al·lusió són el personatge del polític Greenstreet i el lloc Chandlertown. No obstant això, també va establir les relacions amb un altre escriptor que admirava Fuster, és a dir, William Faulkner (es tracta de la ciutat de Jackson, a l'estat de Jefferson).

la font principal de significats codificats entorn al gènere concret, i l'implementa al seu hipertext, per la qual cosa estableix encara més relacions intertextuals. Així doncs, la filosofia de Humphrey Bogart s'explica amb les seves accions, cosa que contrasta amb la figura del Jaume, atès que sembla ser l'únic personatge que és capaç d'emetre opinions en forma de monòlegs interiors. D'aquesta manera, podem reconstruir la seva psique i entendre-la millor i, per això, el personatge principal és més proper als lectors, i s'hi poden identificar. Així, Bogart i el mite que es construeix a partir d'aquella representació sembla més inassolible.

Un altre tòpic, reproduït en la novel·la, és la imatge de la *femme fatale* o, més aviat, la manera de presentar les dones al cinema en general (Martín Escribà, 2018: 97). La primera escena on apareix Lauren Bacall és un dels diversos exemples de l'angle cinematogràfic als personatges femenins: “La càmera ha baixat i ens ha mostrat el rostre de la dona que ha parlat. Té els cabells rossos, n'hi penja un ble gairebé damunt de l'ull, i és molt bonica” (2009: 53). Aquesta imatge contrasta amb l'àmbit familiar dels anys 50, on els personatges femenins apareixen a la cuina fent les tasques atribuïdes tradicionalment a les dones. Per altra banda, el Jaume adult explica al seu alter ego menor que a partir d'aquestes pel·lícules va crear un tipus de mite fals de la dona que per al públic massa jovenet podria suposar una mena de perill. Aquestes representacions de papers assignats als personatges masculins i femenins en el gènere negre i policíac van fer que alguns espectadors es creessin expectatives inassolibles en el pla de les relacions sentimentals i, a més, transferissin certs comportaments nocius a la vida real per imitar els models representats en diferents films. Sabem que, més endavant, el Jaume adult es va comprometre amb l'Anna Cerdà, “el negatiu d'aquesta dona d'ara” (2009: 54) i al llarg de la novel·la el narrador deixa pistes pels lectors per reconstruir aquesta història d'amor.

Com ja hem subratllat, Fuster no només fa referència als actors més emblemàtics pel gènere negre i policíac, sinó que també destaca el seu coneixement del món cinematogràfic en general. En diversos

moments de l'obra menciona directors rellevants i compara els seus estils de filmar:

Ha estat just un pròleg, una introducció en l'ambient on es desenvolupa la seqüència. Molt característic de Hawks. Si el director fos Walsh aniria directament al gra, és a dir, hauria començat pels trucs a la porta. De primer són uns trucs lleugers, però insistents. Després es fan més forts. Finalment, esdevenen autoritaris i impacients (2009: 33).

A més, Fuster descriu als lectors el tema polèmic de la “llista negra de Hollywood”, que consistia en la creació d'una llista de guionistes, actors, directors i altres professionals de la indústria nord-americana de l'entreteniment acusats de tenir relacions amb els comunistes. Es va publicar l'any 1947 i va propiciar la pràctica infame d'excloure de l'activitat laboral cinematogràfica les persones esmentades, com ara Edward Dmytryk, John Howard Lawson o Dalton Trumbo. Per tant, sembla que la novel·la exerceix una funció que consisteix en construir un espai per expressar opinions sobre la relació entre l'art i la política, analitzant-la dins de l'eix narratiu. Aquest procediment també s'observa a *De mica en mica s'omple la pica*, on Fuster va afegir un recull de cites d'algunes persones que servien per argumentar l'escriptura de novel·la negra i policíaca en català. Tal tècnica podria vincular-se amb la dimensió didàctica del gènere, que se li atorgava des de l'inici de la seva existència, però Fuster no abusa del valor didàctic en els paratextos i sembla que volia assegurar-se que els lectors fossin capaços de descodificar tots els significats que figuraven a l'obra, ja que només d'aquesta manera seria possible entendre millor la problemàtica que plantejava.

Tenint tot això en compte, caldria tornar al paratext dels crèdits on l'escriptor va incorporar tres fragments de diferents autors: Peter Bogdanovich, Raymond Chandler i Dashiell Hammett. Com que en aquest apartat tractem les relacions entre la seva obra i el món cinematogràfic, ens centrarem només en el primer cas, perquè es tracta d'un cineasta nord-americà. Abans de la publicació de *Tarda, sessió contínua*, 3.45, Bogdanovich va estrenar el seu film més cèlebre, *L'última projecció* (*The Last Picture Show*, 1971), un retrat malenconiós en



blanc i negre d'un poble petit de Texas a començaments dels anys 50. La pel·lícula va rebre vuit candidatures als Oscars, entre elles la de la millor direcció. Així doncs, va ser acollida molt bé tant per la crítica com pels espectadors. Sembla que el públic va poder anar rememorant els temps de la seva joventut amb els protagonistes interpretats per Timothy Bottoms i Jeff Bridges. Més endavant, se subratllava que Bogdanovich era un dels dignes continuadors de la tradició de la cinematogràfica clàssica de l'Hollywood iniciada per mestres com Howard Hawks i John Ford. Per consegüent, la selecció d'aquest fragment no és accidental, perquè Fuster amb *Tarda, sessió contínua, 3.45* feia el mateix que Bogdanovich en el seu film, és a dir, reunia records nostàlgics de l'època coetània i, d'aquesta manera, se centrava en el públic lector que en fomentava l'èxit. Aquesta referència, com una mena de metàfora, també reconeix que Fuster és hereu dels clàssics del gènere a Catalunya: Rafael Tasis i Manuel de Pedrolo. D'una banda, l'escriptor era conscient de la seva funció a l'hora de consolidar la novel·la negra i policíaca en català i, de l'altra, era també molt exigent amb si mateix, cosa que va voler remarcar mitjançant la citació de Bartomeu de Trebéns<sup>16</sup> a *Tarda, sessió contínua, 3.45*. El fragment prové del *Tractat d'Astrologia* i sembla proporcionar una descripció encertada sobre Fuster, basada en el seu signe zodiacal: “*Escorpi*: de tota res se dona mal grat”.

També sembla molt encertada l'anàlisi d'Aritzeta (2014: 171) pel que fa a la consideració de *Tarda, sessió contínua, 3.45* com una novel·la d'aprenentatge, o més aviat, un *bildungsroman*. Aquesta afirmació posa de manifest el valor universal d'aquesta obra per a tot un grup generacional format a través de la cultura popular. A part de les imatges que van entrar a l'imaginari col·lectiu, es poden detectar unes quantes al·lusions a la formació del mateix Fuster. Sovint, es tracta d'uns incisos del Jaume adult en què des de la seva perspectiva, és a dir, d'un home de vint-i-vuit anys amb certa experiència, donava

---

<sup>16</sup> Bartolomeu de Trebéns (1359-1375) va ser un metge, astròleg i filòsof al servei de Pere IV el Cerimoniós i el seu fill Alfons, ambdós monarques de la Corona d'Aragó.

consells al Jaume jove o li explicava aspectes formals de l'escriptura novel·lística, entre d'altres.

L'última classe de les relacions proposades per Fuster és aquella que es dona entre escriptura literària i cinematogràfica. En aquest cas s'haurien d'observar els aspectes formals de la novel·la analitzada i referir-se a l'experiència professional del mateix autor com a guionista. D'aquesta manera, Fuster es converteix en un escriptor prototípic de novel·les negres i policíiques perquè bona part dels autors clàssics del gènere també van treballar com guionistes cinematogràfics en algun moment en la seva vida: Hammett, Chandler o Hadley Chase<sup>17</sup>. En l'entrevista esmentada anteriorment (1985: 4), Fuster va afirmar que

[e]n principi, la novel·la havia de ser una obra molt en la tònica d'altres textos-homenatges que he escrit, com ara *Les cartes d'Hercules Poirot*, el que passa és que poc abans havia escrit un guió de cinema basat en la meva segona novel·la, *De mica en mica s'omple la pica*, i vaig descobrir la tècnica de l'escriptura cinematogràfica, la vaig aplicar i vaig elaborar moltes coses més que un simple homenatge al cinema negre dels anys cinquanta que a mi m'agradava.

Per tant, Fuster va decidir reescriure la novel·la reconeguda de Hammett, és a dir, *Collita roja*, i va dur-la a la pantalla del cine barceloní dels anys 50. El text de *Collita de sang* s'assembla a un guió filmic, dividit en sis bobines i un total de noranta-cinc seqüències<sup>18</sup> i acompanyat d'unes acotacions breus. L'estil és bastant ràpid i les escenes no abunden ni en diàlegs ni descripcions innecessàries. Fuster també utilitza els mateixos mètodes que apareixen més freqüentment als guions, per exemple quan els seus personatges parlen per telèfon, els lectors només coneixen aquestes intervencions i no les del seu interlocutor. Un altre element interessant és que el Jaume adult fa servir

<sup>17</sup> En el sistema literari català destaca Andreu Martín i l'activitat de guionista de còmics o pel·lícules basades en les seves novel·les.

<sup>18</sup> Fuster va destacar la importància d'influència de l'escriptura cinematogràfica, però, al mateix temps, va afirmar el següent: "Vaig estructurar la novel·la en seqüències, plans, fins i tot la vaig dividir en rotllos, tot i que això no es fa mai en un guió" (1985: 4).

la trama d'aquesta novel·la com a espai per a les metareflexions sobre la conveniència de l'escriptura cinematogràfica en general i en el seu cas particular.

## Conclusions

*Tarda, sessió contínua, 3.45* sembla ser una fusió de diversos mons diferents que a primera vista no es podria unificar. Jaume Fuster va dissenyar una fórmula escaient perquè aquest projecte funcionés, utilitzant la seva posició favorable en la societat literària catalana on era considerat com a un autor brillant per la seva producció transgressora i, al mateix temps, àmpliament acceptada per la resta dels agents que operaven en el sistema literari. Gràcies a un equilibri acuradament calculat, l'obra de Fuster pot funcionar tant entre el públic no especialitzat –i fins a cert punt desconixedor de les referències literàries i audiovisuals– com entre els destinataris potencials que conscientment arribarien a conèixer-la. De fet, la novel·la no perd rellevància en una lectura simplificada o unidimensional, perquè constantment compleix amb el seu objectiu principal: convertir-se en una veritable crònica de la Catalunya deprimida de la postguerra, reivindicant la normalització de la llengua i cultura catalanes a través de la cultura popular. Autors posteriors com ara Andreu Martín o Ferran Torrent assenyalen que l'obra de Jaume Fuster va exercir un paper rellevant en la seva escriptura i, de fet, tota la literatura de gènere en català. Aquesta aportació constitueix en un fet sense precedents, atès que l'autor de *Tarda, sessió contínua, 3.45* intenta consolidar uns models literaris encara inexistents al sistema català i, simultàniament, pren la decisió de modificar-los, cosa que duu a una versió domesticada de la narrativa policíaca. Sens dubte, aquest procediment podia suposar un fracàs absolut, però Fuster estava convençut de la legitimitat de la idea d'introduir definitivament la literatura de gènere al sistema català. Així, sembla que aquella activitat lúdica de contar *aventis* als seus amics a partir dels llibres comprats al mercat de Sant Antoni o les pel·lícules de lladres i serenos va ser només un prometedor preludi de la implantació de la literatura de gènere als Països Catalans.

## Bibliografia

- ARITZETA, M. (2014), “Jaume Fuster, la ficció sense fronteres”, *Ítaca*, 4, pp. 161-177, <https://doi.org/10.14198/ITACA2014.5.09>.
- BENET, V. J. (2014), “El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política”, *Debats*, 122(1), pp. 10-18.
- BENNASAR, S. (2011), *Pot semblar un accident. La novel·la negra i la transformació dels Països Catalans (1999-2010)*, Meteora, Barcelona.
- BOURDIEU, P. (1995), *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- BUSCHMANN, A. (1994), “La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular” en: Ingenschay, D., Neuschäfter, H.-J. (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, pp. 245-254.
- CANAL I ARTIGAS, J., MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2011), *La Cua de Palla: retrat en groc i negre*, Alrevés, Barcelona.
- DANAN, M. (1991), “Dubbing as an Expression of Nationalism”, *Meta*, 36(4), pp. 606-614, <https://doi.org/10.7202/002446ar>.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990), Polysystem Studies, *Poetics Today*, 11(1), pp. 9-26, <https://doi.org/10.2307/1772666>.
- FUSTER, J. (1971), *Abans del foc*, Edicions 62, Barcelona.
- FUSTER, J. (1972), *De mica en mica s'omple la pica*, Edicions 62, Barcelona.
- FUSTER, J. (1976), *Tarda, sessió contínua, 3.45*, Edicions 62, Barcelona.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- GUILLAMON, J. (1985), “Jaume Fuster: literatura i cine”, *Avui Del Diumenge*, 8-9, pp. 4-5.
- HUTCHEON, L. (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Universitat de Illinois Press.
- INSTITUCIÓ DE LES LLETRES CATALANES (1993), “Jaume Fuster: escriptor del mes: desembre de 1993”. Suplement de *Crònica d'Ensenyament*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- KING, S. (2017), “Making it Ours. Translation and the Circulation of Crime Fiction in Catalan” en: Nilsson, L., Samrosch, S., D'haen, T. (eds.), *Crime Fiction as World Literature*, Bloomsbury, Nova York, pp. 157-169.

- KRISTEVA, J. (1978), *Semiòtica*, v. 1, trad. de J. Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid.
- MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2013), “Dotze apòstol del crim” en: Villalonga, A. M., *Les veus del crim*, Alrevés, Barcelona, pp. 9-11.
- MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2020), *Escrips policíacs, de la Cua de Palla a crims. cat*, Alrevés, Barcelona.
- MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2018), *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Alrevés, Barcelona.
- MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2015), *Rafael Tasis, novel·lista policíac*, Alrevés, Barcelona.
- MORENO RAMÍREZ, L. (2008), “Cine español y franquismo” en: Camarero, G. (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Unversitat Carlos III de Madrid, Getafe, pp. 479-486.
- RESINA, J. R. (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona.
- SÁNCHEZ SOLER, M. (2011), *Anatomía del Crimen. Guía de la novela y el cine negro*, Reino de Cordelia, Madrid.
- SEGRE, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona.
- VILLALONGA, A. M. (2013), *Les veus del crim. Converses amb dotze escriptors catalans de novel·la negra*, Alrevés, Barcelona.