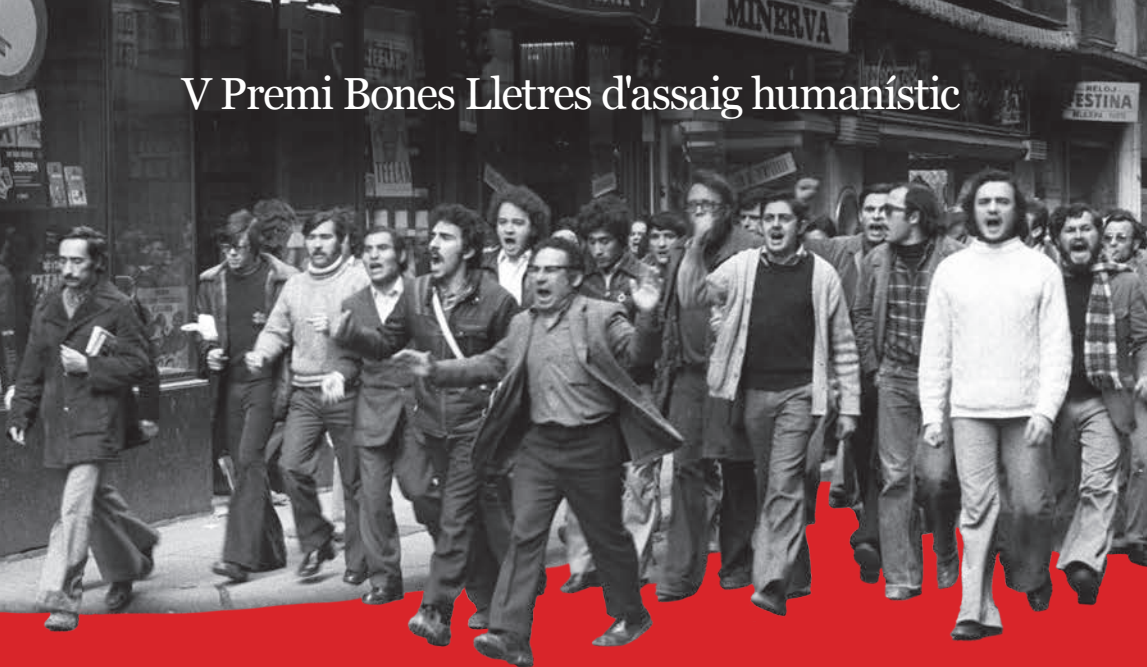


V Premi Bones Lletres d'assaig humanístic



Jordi Amat

Les batalles de Barcelona

Imaginaris culturals d'una ciutat en disputa (1975-2025)



edicions

62

Jordi Amat

Les batalles de Barcelona

Imaginaris culturals
d'una ciutat en disputa
(1975-2025)

Edicions 62

Barcelona

© Jordi Amat, 2025

Aquesta obra ha obtingut el V Premi Bones Lletres d'Assaig Humanístic,
atorgat per un jurat format per Judit Carrera, Martí Domínguez,
Marta Segarra, Margalida Tomàs i Borja de Riquer (secretari).



*La lectura obre horitzons, iguala oportunitats
i construeix una societat millor.*

*La propietat intel·lectual és clau en la creació de continguts culturals
perquè sosté l'ecosistema de qui escriu i de les nostres llibreries.*

*En comprar aquest llibre contribuïu a mantenir aquest ecosistema viu
i en creixement.*

*A Grup62 agraïm que ens ajudeu a donar suport així a l'autonomia creativa
d'autores i autors perquè puguin continuar desenvolupant la seva funció.*

*Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra.*

*Podeu contactar amb CEDRO a través del web www.conlicencia.com
o per telèfon al 91 702 19 70 / 93 272 04 47.*

*Queden expressament prohibits l'ús o la reproducció d'aquest llibre
o de qualsevol de les seves parts amb el propòsit d'entrenar o alimentar
sistemes o tecnologies d'intel·ligència artificial.*

Primera edició: octubre del 2025

© d'aquesta edició: Edicions 62, s. a.
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona
info@grup62.com
www.edicions62.cat

Fotocomposició: Grup62

DIPÒSIT LEGAL: B. 17.609-2025
ISBN: 978-84-297-8311-7



ÍNDIX

Pròleg. Explicacions	13
Tensa Transició	33
La Normalització va ser la CT catalana	61
La ciutat democràtica	95
El mite de la fletxa	111
Barcelona i tu	129
La ciutat postmoderna	133
La bifurcació	187
Un Procés sense capital?	213
Epíleg. La llarga ressaca dels Jocs	241
<i>Fonts</i>	285

TENSA TRANSICIÓ

El cor de Barcelona era la Rambla. Des d'aquella artèria bategava la ciutat en aquell moment estrany que és l'epíleg del franquisme i el pròleg de la institucionalització de la democràcia. Anys de tensió social i carnaval al carrer, etapa d'incertesa i d'esperança dins de les cases. Barcelona no tenia un nou relat que la definís, però era una ciutat que vivia. I si algú la volia visitar, aquella era una bona carta de presentació. El guia turístic es diu Henry Giniger.

El 1975 Giniger era un corresponsal veterà de *The New York Times*. Havia servit a l'exèrcit del seu país durant la Segona Guerra Mundial. D'aquella època, li agradava repetir l'anècdota del desembarcament a la platja d'Iwo Jima: en una espatlla hi carrega el fusell, a l'altra la màquina d'escriure. Però la part més important de la seva tasca periodística la va començar just després. Fou una de les firmes de la capçalera de Nova York encarregades d'explicar la reconstrucció d'Europa. Fonamentalment, el seu centre d'operacions va ser França, però el 1956 també va enviar cròniques sobre la invasió soviètica d'Hongria. Va ser corresponsal a la guerra d'Algèria i va passar una temporada a Mèxic. Des del 1972 era el responsable de l'oficina del *The New York Times* a Madrid, llegeixo a la seva necrològica. Va ser el

cronista de la Revolució dels Clavells i li va tocar explicar tant la mort de Franco com la transició espanyola de la dictadura a la democràcia.

Mig any abans de l'ascens a l'infern del dictador, Giniger va publicar una peça sobre Barcelona. Impresa el 6 d'abril de 1975, és la típica que s'escriu per presentar una ciutat més aviat desconeguda per als lectors i explica què s'hi podia fer. Una versió de fa mig segle del que ara s'ha reconvertit en la peça pescaclics sobre les deu coses imprescindibles que has de veure quan viatges a una ciutat. Si un novaïorquès passava unes hores o uns dies a Barcelona el 1975, Giniger ofería una guia accelerada acompanyada d'una il·lustració central: un mapa de disseny més aviat pedestre de la capital catalana. Sobre el mapa hi havia dibuixats tres edificis: la catedral de Santa Eulàlia, l'església de la Sagrada Família i la plaça de toros de les Arenes. Naturalment, el nomenclàtor encara era el franquista: que si Plaza Calvo Sotelo (plaça Francesc Macià), que si Avenida del Generalísimo Franco (la Diagonal), que si Avenida de José Antonio Primo de Rivera (la Gran Via de les Corts Catalanes). A la part superior dreta, hi havia un requadre amb el mapa de Catalunya en petit.

Però molt més interessant que la il·lustració és el text que rellegeixo exactament mig segle després de la seva publicació. És una foto fixa de com era percebuda Barcelona i del seu imaginari, que és el tema d'aquest assaig, fonamental per decodificar les batalles de Barcelona. Al primer paràgraf Giniger parla de política. El sentiment separatista no és el que era abans de la guerra, diu, però encara dominava entre la ciutadania la prioritització d'una identitat catalana més que no pas espanyola. La comparació amb Madrid tampoc se la salta: Barcelona és més oberta i més cosmopo-

lita que la capital. Per què? Per les dues universitats, per la indústria editorial, per una politització més intensa. «Un visitant que passeja per la ciutat pot trobar-se de sobte dins d'una manifestació. Això també és part de la tradició de la ciutat». A l'imaginari tradicional històric sobre Barcelona, la combativitat obrera n'era una de les estampes més arrelades. Era un tòpic i era una realitat. Des de principis de la dècada dels setanta, a Catalunya la protesta laboral s'havia multiplicat i l'encadenament de vagues era la demostració més palpable d'una certa pèrdua de control de l'ordre per part de la dictadura. Potser no al cor de la ciutat, però l'extraradi era un polvorí.

Després d'aquesta breu introducció, quan Giniger ha d'entrar en matèria, comença per l'espai més vistós: la Rambla. Avui, si cap carrer de la ciutat exemplifica millor la desposseïció és, precisament, la Rambla, que ja no és dels barcelonins. La Rambla de la qual parla Giniger no l'he viscuda mai. La paradoxa és que físicament és l'avinguda arbrada de sempre, el quilòmetre llarg que connecta la plaça Catalunya amb el mar. Però ha deixat de ser «una part essencial de la vida a Barcelona». I no perquè ja no hi siguin les parades d'animals, on el 1975 encara es podien comprar des d'un peix tropical fins a un ocell (això sí que ho vaig veure), però també un mico o un conillet d'índies. La Rambla és un paradigma de la desposseïció perquè l'alineament de cafès, botigues i teatres a banda i banda del passeig ha deixat d'estar destinat als barcelonins. De fet, l'article de Giniger ni esmenta el Mercat de la Boqueria, reconvertit ara en una gran botiga d'alimentació dedicada al turisme. Si aleshores Giniger deia que a la Rambla hi havia multituds discutint sobre política, però sobretot de futbol, ara és un carrer sense identitat, que

s'escenifica en un espectacle de flamenc disney ficat al Teatre Poliorama.

De la mateixa manera que Giniger feia referència al tòpic de la combativitat obrera de la ciutat, també incloïa el Barri Xino a la seva postal. «És el centre del vici de Barcelona, part integral de la vida de la ciutat, com pot comprovar qualsevol mariner només baixar d'un vaixell». D'aquí saltava a les dues muntanyes de la ciutat, aleshores totes dues amb parcs d'atraccions, i baixant de Montjuïc s'aturava al Poble Espanyol sense ni gota d'ironia amb el cartó pedra: «Una mostra fascinant d'Espanya en el seu conjunt», afirmava. Si hi havia dos museus que calia visitar, un era el Picasso i l'altre el Museu Nacional, pels enlluernadors frescos medievals de les esglésies romàniques. I sí, també en aquest apartat, però en tercer lloc, subratllava la singularitat de la Sagrada Família per l'estranyesa de les seves torres. Per a l'*skyline* de Barcelona, afirmava, aquelles torres eren com la Torre Eiffel.

Llegit ara, des de la nostra perspectiva, allò que crida més l'atenció de l'article de Giniger no és la informació útil i telegràfica sobre les curses de braus (compte amb els revenedors), sinó el que deia sobre les places hoteleres. D'hôtels bons més aviat n'hi havia pocs. I els que s'estaven construint, amb la desacceleració econòmica, no estava clar quan s'acabarien. Hi havia el Ritz i l'Avenida Palace, on podies deixar les sabates a la porta de l'habitació i l'endemà te les trobaves ben enllustrades. A la Diagonal, el President; a la rambla de Catalunya, el Calderón. I para de comptar. Era molt més senzill, amb quatre quartos, anar a una pensió.

Ras i curt: Barcelona encara no era una ciutat turística. Era una ciutat amb algun comerç luxós —Loewe al passeig

de Gràcia—, el Reno era el restaurant d'alta gastronomia i perdut entre els carrers del Xino es trobava Casa Leopoldo, on es podia menjar peix del dia i bon vi. Barcelona era una ciutat cosmopolita, d'acord, però ho era més cap endins que no pas cap enfora, amb prou força per tenir una vida cultural considerable, com exemplificaven els concerts de qualitat que Giniger deia que es podien escoltar a un edifici que de tan lleig li semblava bonic: el Palau de la Música.

Al cap d'un mes de la publicació de l'article, al Palau, Lluís Llach hi va fer una sèrie de concerts important. Llach venia de la tercera actuació a l'Olympia de París, on havia arrasat i havia cantat algunes cançons d'un nou disc que publicaria al juliol: *Viatge a Ítaca*. Aquell maig de 1975, quan el públic entrava al Palau, podia agafar un programa de mà amb les lletres que Llach cantaria, i que naturalment havien passat pel sedàs de la censura. Hi havia peces del seu repertori que ja eren clàssics del seu cançoner polític —«L'estaca», «El jorn dels miserables», «Cal que neixin flors a cada instant», «Cançoneta» (és a dir, «La gallineta»)—, però n'estava a punt d'incorporar una de nova que capturava el fervor: «Abril 74», inspirada en la Revolució dels Clavells. Abans d'interpretar-la, va anunciar el títol a l'auditori i va afegir: «El títol de la cançó suposo que ja us ho diu tot». El policia que hi estava present en va prendre nota, va fer arribar l'informe als seus superiors. El darrer concert de la sèrie va ser suspès i Llach va ser portat a pocs metres d'allà: a la comissaria de la Via Laietana.

Potser és l'última escenificació de la cultura del resistencialisme. I potser encara caldria afegir-hi la suspensió

del visat a Joan Manuel Serrat, abans de la mort de Franco, acusat d'antipatriotisme per haver denunciat les últimes execucions de la dictadura des de Mèxic. Serrat trigaria a tornar. Durant uns mesos el govern civil li va prohibir cantar, com si el franquisme volgués deixar clar que culturalment també moriria matant. Sigui com sigui, quan Movieplay va publicar *Viatge a Ítaca* va ser un èxit esclatant: el desig de començar el viatge de la llibertat, com el que s'havia iniciat a Portugal, tenia magnetitzada bona part de la societat catalana.

Sé que *Viatge a Ítaca* es va vendre com xurros perquè m'ho va explicar el meu pare. Quan va morir Franco, Manuel Amat Alfonso tenia trenta-tres anys, és a dir, havia viscut tota la seva vida sota un règim dictatorial. El seu dia a dia era la feina i la família. Era propietari d'una empresa dedicada a la distribució de discos. Feia cinc anys que s'havia casat amb la Non i ja havien nascut els meus tres germans grans. Tinc la fantasia d'imaginar que la història dels pares és una, una com tantes, que pot servir per explicar l'evolució de la ciutat. No hi ha un únic relat que expliqui la seva complexitat perquè és la suma de tots els qui hi viuen —la ciutat és la gent—, però la seva biografia s'assembla a la de l'espai central de la sociologia del país.

El pare és un fill de la postguerra i a l'habitació on va viure fins que es va casar no hi entrava la llum natural. Els avis vivien de lloguer en un pis resclosit i desangelat del Portal de l'Àngel —primer segona, B— que feia cantonada amb el carrer de la Canuda. A l'avi, que havia estat un secundari de l'edat d'or del periodisme català de preguerra, l'Ateneu no li quedava lluny ni tampoc el taller on es guanyava la vida i que detestava: una petita empresa de venda de complements de calçat al carrer Hospital. L'àvia no tre-

ballava. A les fotografies de petit del pare, quan feia excursions amb els minyons de muntanya, el reconec perquè era el que vestia més pobrament. *Look* de postguerra.

Quan tenia disset o divuit anys, un cosí seu va anar a fer el servei militar i li va proposar que portés la minúscula botiga de discos que havia obert al carrer València. Era el 1960, arrencava el *desarrollismo*. A casa sempre li han dit el «quiosco». Es deia Disclub, venia discos, llogava tocadiscos. El pare va decidir comprar el negoci al seu parent i es va posar a pensar. Es va comprar una motoreta i a l'estiu feia quilòmetres i quilòmetres per portar discos que deixava en dipòsit als hotels de la Costa Brava, on començava el turisme de masses. Política? Quan el 1968 va anar al concert de Raimon en solidaritat amb Comissions Obreres que es va fer al Price, recorda que estava tan enfervorit que hauria llançat un còctel Molotov a la comissaria de la Via Laietana. Però l'endemà s'havia d'aixecar la persiana. El 1969 va néixer el meu germà Manel, el 1970 l'Oriol, el 1971 el Lluís. Les coses anaven bé i, complint amb l'evolució d'una menestralia que es consolidava com a classe mitjana, el pare va comprar un apartament al primer bloc que es va construir davant de la platja a Vilanova i la Geltrú. El pretext per a aquella primera inversió immobiliària va ser la comunió del Lluís. Al jardinet de l'apartament els germans feien una mena de processó imitant el funeral de Franco i qui ho veia es feia un fart de riure.

Al pare li importava més el comerç que la música i, amb el negoci dels discos en expansió (en part gràcies a la Nova Cançó), va reinventar-se i va deixar la botiga per crear una distribuïdora quan les multinacionals encara no en tenien de pròpia. Si l'avi havia treballat en un taller familiar al Barri Gòtic, l'empresa del pare —oficines i magatzem—

encara podia ubicar-se al cor de l'Eixample: Balmes, entre Aragó i Consell de Cent. I allà arribaven i descarregaven els camions de Movieplay, la discogràfica de Llach. El personal del magatzem gairebé no tenia ni temps d'obrir les caixes i treure els vinils de *Viatge a Ítaca*. Les furgonetes estaven preparades per sortir disparades i reposar les existències a les botigues de discos que es multiplicaven per tot el país. No sé què va fer el pare el dia que va morir Franco. No devia trigar gaire a obrir altra vegada la persiana. Sant Pancraç, deu-nos salut i feina. I millor que sigui en una democràcia real, estable i tranquil·la. El pare és un català químicament perfecte.

El pare sentia que la Barcelona en què vivia era una ciutat democràtica quan va morir Franco? La pregunta ve a tomb per la reflexió de Vázquez Montalbán al llibre que esmentava al pròleg: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. La conclusió de Manolo Vázquez era que d'alguna manera sí. Institucionalment, no; culturalment, però, més aviat sí. Introdueix una sèrie de variables suggeridores que són útils per entendre l'imaginari de la tensa Transició i un seguit d'equívocs que encara perduren.

La hipòtesi de Manolo Vázquez Montalbán és que la transformació econòmica d'Espanya —en la qual van confluïr una certa reindustrialització, la consolidació de la indústria del turisme i les remeses que enviaven els immigrants que havien marxat per treballar al centre d'Europa— estava provocant una transformació sociològica que permetia l'aparició d'unes incipients classes mitjanes, però no només. També va facilitar l'impuls d'una avantguarda crítica. La integraven generacions formades a la universitat des de mitjans dels seixanta, professionals liberals i altres forces de la cultura, que s'estaven nodrint d'un assagisme

diguem-ne rupturista i que havien normalitzat els codis d'una certa contracultura. La seva hegemonia en el camp cultural fou considerable i el seu lideratge a l'hora de crear relat va generar un miratge: la hipòtesi que el canvi polític, quan es produís, podria fer evolucionar la ciutat cap a una utopia que aleshores a la majoria d'Occident ja s'havia demostrat fallida: la utopia de la ciutat radical, més socialista que capitalista. Aquest desajust entre relat i realitat es va mantenir durant bona part de la Transició perquè el vell règim encara no havia acabat de morir ni s'havia institucionalitzat el nou. Res que Gramsci no hagués convertit en aforisme.

Em sembla que aquesta caracterització de Vázquez és la bona. «Con el tiempo primó esa sociedad civil neoburguesa, neoliberal, capitalista o paracapitalista, como un sector hegemónico, dominante, mayoritario socialmente, que iba a imponer las reglas del juego a la hora de construir la ciudad democrática». I una mica més endavant ho diu d'una altra manera igual de convincent: «Ya casi existía la ciudad democrática en tiempo de Franco, un tanto esquizofrénicamente, es cierto, pero estaba allí a la espera de poder elegir democráticamente al alcalde y criticarlo libremente». Diria que aquesta caracterització encaixa amb algú com el meu pare, amb la variable de la catalanitat incorporada. En aquesta ciutat protodemocràtica, preexistent abans de la mort de Franco, la banda sonora a Barcelona era la de la Nova Cançó.

Ho exemplifica a la perfecció un dels dos recitals que ara voldria comentar. A finals d'octubre del 75, quan Franco estava a punt de començar la seva agonia, Raimon va cantar al Palau d'Esports, un dels epicentres de la Transició a Barcelona. Dels minuts previs en tenim testimoni al

documental *La Nova Cançó* de Francesc Bellmunt, quan el periodista musical Àngel Casas entrevista cinc o sis assistents i els pregunta si aquell concert era polític. Tots diuen que sí. I ho era, afirmaven, en la mesura que era un acte d’afirmació de la catalanitat. El documental, que no es va poder estrenar tan ràpid com pretenien els seus impulsors, repassa l’estat d’aquell moviment i es clou amb la interpretació memorable de «Jo vinc d’un silenci». Abans que la càmera enfoqui Raimon, se sent el brogit del públic i destaca un crit d’una noia: «Visca l’Assemblea de Catalunya». Lluís Maria Xirinacs s’aixeca i agraeix l’ovació. El muntatge continua. La càmera avança pel passadís central, es creua amb el públic i un venedor de cacauets que du una americana blanca. Els llums s’apaguen i lluny a l’escenari s’intueix el cantautor.

Canvia el pla. S’enfoca el cantant des de l’escenari mateix. Raimon presenta la cançó. «Em trobo molt ben definit en els versos», diu. Com altres vegades al seu cançoner, d’una manera natural, passa del jo al nosaltres, i aquest nosaltres és el de les classes subalternes d’un poble rural. Descriu el paisatge humà al qual pertany i fa judicis morals sobre la seva manera de fer i de ser. I, cap al final, just després d’haver mirat el mànec de la guitarra perquè toca canviar d’acord, del present salta al futur. I aleshores ho diu:

Jo vinc d’un silenci que romprà la gent
Que ara vol ser lliure i estima la vida
Que exigeix les coses que li han negat.

No es podia sintetitzar d’una manera més rotunda l’esperit amb el qual la societat que s’havia redescobert a si

mateixa a través de la Nova Cançó encarava, majoritàriament, el moment crític de la mort del dictador. Amb afany de llibertat per contrast amb la negació a la qual havia estat sotmesa. Perquè aleshores sí. Era arribada l'hora de trencar el silenci.

Que aquest trencament del silenci s'havia produït es palpa sentint el disc gravat en directe *Barcelona. Gener de 1976*, de Lluís Llach. Després dels mesos de prohibició arran de la sèrie de concerts al Palau de la Música, es van autoritzar tres concerts de Llach a mitjan gener, també al Palau dels Esports. No feia ni dos mesos de la mort del dictador, potser va ser el primer gran acte cultural de l'estricta Transició que es va celebrar a Catalunya. N'hi ha un testimoni audiovisual: la interpretació de «L'estaca», inclosa altra vegada al documental de Bellmunt.

La millor demostració que el silenci s'havia trencat es sent, precisament, quan Llach interpreta «Silenci». Arriba la tornada, el cantautor pronuncia els primers versos i de seguida va apagant la veu perquè sigui el públic qui es converteixi en cor. «Sou vosaltres qui heu fet del silenci paraula». La primera peça del disc és «Respon-me», enregistrada el 1970. No ha esdevingut un clàssic del repertori de Llach, però té tot el sentit del món que en aquell moment iniciés el recital. A la cançó un amic es dirigeix a un altre i fa una repassada metafòrica a tot el que han viscut, reprenen una conversa sobre el seu passat. «Tots hem vençut / tots hem perdut». Però no pot ser un nou moment per a la resignació. «Hem de guanyar / tots aquells anys / que estan cridant». És altra vegada una afirmació de sentir col·lectiu, que mira cap endavant amb la responsabilitat d'assumir el passat per construir un futur diferent: una ciutat democràtica d'igualtat i llibertat.

No era atzarosa la tria del títol per aixecar acta d'un moment històric —*Barcelona. Gener de 1976*—, i la fotografia de portada en blanc i negre també era una declaració d'intencions: escenari i públic perfectament fosos, no es reconeix ningú, només la gentada il·luminada pels focus. Les lletres de les cançons anaven acompanyades de fotografies —Colita, Joan Dorado, Toni Catany— on es podien reconèixer algunes de les principals figures polítiques que hi eren presents. És tot un document d'època. I això pot comprovar-se només escoltant la primera pista, la de «Respon-me». Abans que Llach toqui les primeres tecles de la melodia, qui es posava el disc passava gairebé un minut sentint el públic enfervorit, aplaudint frenèticament, fins que s'imposa un clam que es reitera una vegada i una altra: «Amnistia i llibertat, amnistia i llibertat, amnistia i llibertat».

Aquell mateix crit se sent en una de les escenes inicials d'una de les grans pel·lícules que es graven aleshores: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, de Pere Portabella. No és la primera escena. La primera és un acostament progressiu a la tètrica basílica del Valle de los Caídos que el director remata enfocant la tomba de Franco. Un pròleg testamentari que és l'enterrament d'una època. Després en comença una altra, la del canvi, la incertesa de la qual se'ns adhereix a la consciència a través de la composició neguitosa i metàl·lica de Carles Santos que acompanya una sèrie d'imatges urbanes: edificis moderns de Barcelona, després algunes fites del modernisme (la Casa Batlló, la Casa de les Punxes). De seguida veiem com s'enlaira un helicòpter i tot seguit contemplem imatges aèries de la ciutat. No hi ha manera de deixar de sentir aquella emoció de tensió desconcertada, sobretot quan

d'un túnel urbà saltem a un pàrquing on la càmera avança ràpidament. Fins que la càmera, que filma des d'un cotxe, ens situa a l'Eixample.

De fons se sent una comunicació entre dos policies reclamant forces, se sobreposa «Barcelona 1976» i, a l'altura del carrer Girona a punt d'arribar a la Diagonal (de lluny reconec la gasolinera on ara hi ha una franquícia que ven pa congelat), es comença a veure gent al carrer. Són les manifestacions de febrer del 76 a Barcelona, quan la ruptura es palpava a la pell de la ciutat perquè les forces d'ordre estaven perdent el control. Hi ha escenes de caos. Manifestacions que es repliquen aquí i allà sense que hi hagi manera de restablir la normalitat mentre de fons, entre trets i veus de la policia, se sent aquell crit que responia al lema de la manifestació: «Amnistia i llibertat, amnistia i llibertat, amnistia i llibertat».

Aquesta és la Barcelona de la Transició. Encara no era una ciutat democràtica, però ja no era una ciutat franquista. Un ordre havia col·lapsat i l'altre encara no s'havia establert. No hi havia llibertat, però tampoc hi havia autoritat. Va ser un període sobretot de fervor, incertesa i tensió.

Fervor, incertesa i tensió s'intueixen en la millor crònica urbana d'aquells anys: les fotografies que va fer la fotoperiodista Pilar Aymerich als carrers i a les assemblees. Les imatges de les corredisses i les bombes de fum a les dues manifestacions de començaments de febrer del 1976. I les de la vaga de la construcció de quinze dies després, que potser encara glateixen amb més força. Pilar Aymerich tenia contactes amb el món sindical i els va preguntar per on recorria la manifestació, que no estava legalitzada. Li van dir que pel carrer Ferran. Va procedir com feia sempre, estudiant la localització per aconseguir la millor fotografia. Es

tractava d'identificar la millor llum i el millor marc. I esperar l'instant. Va decidir que es situaria de cara a la plaça de Sant Jaume, atenta a l'arribada del grup d'obriers que protestava. Darrere d'ells es veurien comerços modernistes: la farmàcia De la Estrella al número 9, la botiga d'objectes de regal Veciana al 7.

Aquella Barcelona de tensió cívica no era una ciutat que hagués interromput la seva connexió amb el passat. El contrast amb el present, ara que la nostra relació amb la nostra circumstància sembla haver-se gripat, és considerable. El local de Veciana, originàriament, es va construir a finals del segle XIX, sincronitzant la puixança comercial del carrer de Ferran amb l'aparició del modernisme estètic. Avui és un pub irlandès. La farmàcia De la Estrella, encara més antiga, va estar gairebé dos segles oferint els seus serveis. Va tancar durant la pandèmia perquè els propietaris no van renovar el contracte de lloguer als inquilins. Aleshores es va transformar en un comerç de la indústria del cànnabis, propietat d'un empresari indi, però l'Ajuntament en va forçar el tancament. El febrer del 2025, el local de noranta metres quadrats estava novament per llogar: vuit mil euros al mes.

A primera hora de la tarda del 17 de febrer de 1976, Pilar Aymerich esperava la manifestació que vindria des de la plaça de Sant Jaume. I quan la capçalera era a l'altura del número 7 del carrer Ferran, va fer la fotografia. Tots els manifestants que hi surten són homes, n'hi ha diversos amb els cabells llargs i gairebé tots tenen la boca oberta, criden alguna consigna. Però n'hi ha un, el primer, amb ulleres, que s'emporta la mirada. Perquè és el més baix i el més gran, però sobretot pel moviment de braços i per les faccions del rostre: és el rostre de la protesta obrera i segurament és un dels rostres més reveladors del clima a la Barce-

lona de la primera Transició. Ho veiem ara i es va trigar molts anys a poder-ho veure. Perquè malgrat que Pilar Aymerich tenia l'encàrrec per a la revista *Triunfo*, quan va revelar la fotografia, a l'estudi de casa, va prendre consciència del que implicava la seva publicació: era facilíssim reconèixer el rostre d'aquells líders sindicals. A la revista es va optar per un pla general. Durant anys va quedar guardada en un calaix. Fervor, incertesa, tensió i por.

Pilar Aymerich podria haver fet aquella fotografia de la manifestació «Jo també soc adúltera». Hi era treballant, en va fer de molt bones, i era molt bona amiga de Montserrat Roig, amb qui col·laborava per als reportatges de *Triunfo*. Però la imatge on surten de costat Maruja Torres, amb el cartell penjat, i Montserrat Roig és de Colita. Altra vegada els rostres són significatius: és la il·lusió d'estar vivint un procés de canvi. La manifestació s'havia celebrat el 14 de novembre de 1976 per protestar pel cas de María Ángeles Muñoz: una dona a qui el seu marit havia denunciat per adulteri i que es negava a entregar la seva filla als avis paternels, que el jutge havia dit que legalment se n'havien de fer càrrec. L'afirmació descarada de l'eslògan «Jo soc adúltera» era tota una ruptura moral. Els codis castradors, que sobretot castraven la dona, ja no servien.

Aleshores Montserrat Roig havia acabat l'original d'una nova novel·la: *El temps de les cireres*. Hi havia estat pensant molt de temps, però l'havia escrit acceleradament tancada en un hotel de Moià durant el mes d'octubre. L'11 de desembre, l'*Avui*, que ja existia, apostava fort perquè ella guanyaria el Premi Sant Jordi, que es concediria al cap d'uns dies, durant la Nit de Santa Llúcia. Després de l'esclatant

Nit de Santa Llúcia del 1975, celebrada al Palau de Montjuïc i que fou el cant del cigne del resistencialisme catalanista, la del 1976 es celebraria a Girona. A Girona, per cert, aquell mateix any s'havia concedit el premi de narrativa més important de la ciutat, el Prudenci Bertrana, a un nou escriptor: Quim Monzó, per *L'udol del griso al caire de les clavegueres*. El 14 de desembre, el dia que els titulars informaven que Josep Tarradellas estava en desacord amb la presència de polítics catalans a la Comissió dels 9, la que negociava amb el govern Suárez les futures eleccions, alguns mitjans complementaven la portada amb un altre titular: Montserrat Roig s'endua les 300.000 pessetes del premi Sant Jordi. L'endemà se celebrava el referèndum de la Llei per a la reforma política, el *bypass* jurídic que va permetre transitar de règim a règim i que va rebre un 97 % de vots favorables.

El reportatge de l'*Avui* explicava algunes de les enraonies de la nit. Que el premi aniria a parar a Montserrat Psuc (Roig) o a Oriol Psan (Pi de Cabanyes), que va ser el finalista, escrivia Agustí Pons. Un altre cronista del mateix diari feia constar el disgust de Roig amb un dels entrevistadors: «No creia pas que fossis tan mona», li havia dit com un home antic. Però el més interessant era l'entrevista. «*El temps de les cireres* també passa a Barcelona?», preguntaven. «Sí, a l'Eixample, no hi puc fer més. No tinc prou imaginació per a situar les històries en altres llocs. En aquesta novel·la he tret tots els meus dimonis». Eren els dimonis d'una dona nascuda el 1946 —només dos anys després que la meva mare— disposada a fer una revisió crítica de la moral de la seva pròpia classe com a condició necessària per a la conquesta de la llibertat. «Aquesta felicitat col·lectiva no s'aconsegueix si no es resolen els problemes personals: la

soledat de l'home, la relació entre home i dona, la sexualitat dels vells...». Montserrat Roig s'enfrontava al trauma i al tabú. La novel·la es va publicar per Sant Jordi, a la vegada que un altre clàssic seu: *Els catalans als camps nazis*.

El temps de les cireres és una de les millors obres que s'han escrit sobre la mesocràcia barcelonina, és a dir, sobre el sector social que va donar forma a la identitat històrica de la capital catalana. És la novel·la d'una classe social durant la dictadura, la història de com les frustracions soterrades hipòcritament sota les catifes dels pisos de l'Eixample l'acaben podrint. El temps de l'acció el coneixem amb precisió: la protagonista, Natàlia Miralpeix, torna a Barcelona dos dies després de l'execució de Salvador Puig Antich, és a dir, el 4 de març de 1974. Torna després d'haver passat dotze anys vivint a l'estranger. Havia marxat el 1962 després d'haver avortat il·legalment a Barcelona i en un moment de repressió al moviment universitari arran de les manifestacions de suport als vaguistes d'Astúries.

La Natàlia, que deu tenir uns trenta-cinc anys, surt de l'aeroport i fa una ullada al mural de Joan Miró. S'havia inaugurat el 1970, com poc abans de publicar-se el llibre s'havia inaugurat el mosaic de la Rambla. Puja a un taxi i diu l'adreça: «A la Gran Via cantonada Bruc». El cotxe es posa en marxa i de camí cap a la destinació passa per un dels símbols del nou temps: l'enorme centre comercial als afores del Prat de Llobregat, inaugurat el 1974. Aquestes són, doncs, les novetats que la reben: un Miró i el Pryca.

La protagonista no s'allotja a casa del seu germà i la seva cunyada, sinó que prefereix anar a viure al principal primera de tota la vida de la seva tieta Patrícia. «Tot era igual que abans». L'escala de veïns i sobretot el pis està descrit amb tota mena de detalls, de mobiliari i de decora-

ció, que revelen la sensibilitat un punt anacrònica, congelada, d'una classe en certa fase decadent. La tieta, que naturalment té minyona que per descomptat és del sud d'Espanya, viu del lloguer dels pisos i va tirant perquè, per sort, va vendre el magatzem. «A la nit, la Natàlia i la Patrícia van sopar plegades. Espinacs, ou passat per aigua, pa integral i préssec en almívar. La Natàlia va haver de faltar dues o tres vegades la taula de caoba perquè el toc-toc de la ballaruga la posava nerviosa». Abans de sopar, quan deixa les coses a la cambra que li ha preparat la tieta, la Natàlia es mira al mirall recolzat damunt d'una calaixera i el narrador ens desvela què pensa: «te'n vas anar, de tot això, perquè et semblava resclosit i ara hi tornes de pet». El més interessant de la novel·la és que la Natàlia, desconnectada durant més d'una dècada dels seus, torna amb la distància suficient per tal de fer un examen de consciència coratjós i necessari per encarar un temps nou. «Havia deixat de tenir por». A través d'ella contemplem un gran quadre de costums moral de la Barcelona de postguerra.

Un dels misteris que cusen la trama de la novel·la és el pare, Joan Miralpeix. On és el vell quan la Natàlia torna? Ella ho haurà d'aclarir quan pugui afrontar la conversa amb el seu germà Lluís, que és qui ho sap. I podrà fer un judici sobre com el pare es va enriquir. Perquè el pare és caracteritzat com un paradigma de la claudicació cívica menestral. Abans de la guerra Joan Miralpeix, amb somnis d'arquitecte, va conèixer la seva dona, la Judit. Filla d'un jueu francès que havia arrelat a Barcelona després de la Primera Guerra Mundial, aviat es va haver de guanyar la vida fent classes particulars de piano. En rebia a un pis de l'Eixample la cosina Engràcia i allà ell la va veure i se'n va enamorar. Un dia la va seguir pel carrer i a l'altura de Casp amb Pau

Clarís li va demanar de fer una passejada junts. S'encaminaren cap a la Rambla, esclar, on li va regalar un ram de flors. Un dia, amb el cotxe de l'oncle, en Joan la du a Sitges i la pluja a la platja els obliga a fer nit en un hotelet. La iniciativa d'ella perquè les primeres relacions sexuals fossin plenes és la demostració d'una feminitat disposada a la complicitat i el plaer, més de dona lliure que exactament d'alliberada. És una gran escena. I després, la guerra. El trauma. Serà dels derrotats. Alguns amics moren, d'altres que havia tractat a l'Ateneu Enciclopèdic Popular s'exilien i ell, després de tres anys horrorosos al camp de treball, torna i s'adapta. I adaptar-se vol dir mudar de pell per incorporar-se a la societat que els vencedors estaven construint. «L'única revenja possible: fer diners». I en va fer construint: «planificà blocs sencers per als obrers». N'havia parlat amb el seu fill Lluís:

A en Lluís, no li agradava gens l'arquitectura del seu pare: espais reduïts, colors cridaners a les façanes, balcons estrets, eixides diminutes, estil funcional, rajoles barates, mals acabats, fòrmica a la cuina, empaperats a les parets, canonades que aviat deixen de funcionar... «Això és el que demana el mercat, què vols que t'hi faci?», contestava el senyor Miralpeix. El pare de la Natàlia s'associà amb en Joan Claret, el pare de la Sílvia, cap al 1960, i entre tots dos posaren la immobiliària que havia de construir grans hotels al llarg de la Costa Brava.

Compacta en poques línies tot un capítol de l'evolució econòmica i de la transformació urbanística de Barcelona i Catalunya a la postguerra. I un dels hotels del *boom* de veritat, el del turisme, va patir una tragèdia, clar.