

-TESI DOCTORAL-

**L'AGENDA CULTURAL OCULTA.
UNA DECONSTRUCCIÓ DE L'OCI
NOCTURN DE BARCELONA I ELS SEUS
SUBURBIS.**

Autor: Jordi Nofre i Mateo

**Departament de Geografia Humana
Universitat de Barcelona
Programa de Doctorat 2004/06 - 2006/08**

Tesi per a optar al títol oficial de Doctor de la Universitat de Barcelona

Amb el vist-i plau del Director, Dr. Carles Carreras i Verdaguer.

Barcelona, 3 de novembre de 2008

CAPÍTOL 2 HISTÒRIA DE L'OCI NOCTURN A BARCELONA

*"People do not dance or listen 'from sensuality',
but the gestures of the sensual are imitated."*
T.W. Adorno. (1938) On the fetish-character...

Un dels objectius d'aquesta tesi doctoral és establir si és certa o falsa la hipòtesi que situa l'oci nocturn actual com un vehicle de transmissió i (re)producció de resistències culturals sorgides des dels suburbis de Barcelona enfront el projecte polític-cultural impulsat des de les Administracions Públiques i, més concretament, des de les classes dirigents de Barcelona. Aquest primer capítol presenta una visió, certament sintètica, de l'oci nocturn de la capital catalana al llarg del segle XX, prestant especial atenció a tres períodes clau. D'una banda, el primer terç de segle (1900-1936), període en que l'higienisme social i polític va unit a l'antiflamenquisme promogut per alguns sectors conservadors de les elits intel·lectuals, polítiques i socials de caire catalanista, tot i que les classes benestants de la ciutat van anar apropiant-se progressivament d'elements de l'art flamenc com a mecanismes de "distinció social". En segon terme, els anys 60s i l'eclosió de la "Gauche Divine", període en què la nit més "distingida" es trasllada del centre de la ciutat a la seva àrea urbana d'origen, la part alta de la ciutat. I, per últim, els anys 80s, en què es consolida definitivament el disseny d'espais interiors, la seva estilització i el seu consum com a mecanisme de distinció social. Tot plegat conforma una visió de conjunt retrospectiva de la "nit" de Barcelona, cosa que facilita al lector la comprensió de l'origen de molts fenòmens socials i culturals associats al consum d'oci nocturn d'avui dia a la capital catalana.

L'oci nocturn de Barcelona com a imatge d'una falsa dualitat nacional catalana.

"I per aquelles nits, amables i rialleres, propis i estranys estimaven tant Barcelona. I potser, per aquelles nits, els qui no havien nascut a la ciutat volien morir prop, molt prop d'ella." (Gasch, 1969:16). La consideració de la Rambla de principis del segle XX com a "espai d'aventura" pel periodista Sebastià Gasch (1969) convida al lector a pensar la Barcelona nocturna d'aleshores com un espai urbà, social i cultural extremadament heterogeni, fins i tot "carnavalesc", tal i com suggereixen Bakhtin (1963) i Walton (1998) per a l'oci nocturn de l'Anglaterra de finals del segle XIX, en què hi sovintejaven els excessos de menjar i beure, *peep shows*, gitanos i altres migrants com a *objectes* exòtics, ventriloquistes, frenòlegs i astròlegs. L'espai d'ús públic era inundat d'"*screaming, flailing, bumping, crushing, vertigo and bodily exposure*" (Walton, 1998:94). A la Barcelona de la mateixa època, l'ambient de l'oci nocturn d'una part de la ciutat era semblant. Així ho recullen les diferents cròniques aparegudes als diferents periòdics i a les diferents publicacions d'aleshores. En aquest sentit, Max Bembo (1912), a la seva obra *La mala vida en Barcelona*, editada i publicada per Casa Editorial Maucci, o Guillermo López des de *La Publicidad* atacaven –per la seva insalubritat i misèria– la proliferació de cafès-concert flamencs, datats de 1850, majoritàriament freqüentats des dels seus orígens per clients de classe treballadora (Coroleu, 1887; Gasch, 1969).

Aquest classisme expressat des de les esferes literàries del país i especialment de les de la Barcelona de finals del segle XIX, però, no era gens nou. De fet, des de la dècada dels 40s del període decimonònic, alguns sectors de les classes mitjanes-altes de Barcelona van començar a construir una cultura catalana artificial identificada amb la higiene pública i social, l'elegància, la moral catòlica, el refinament en el mode de vestir i els gustos musicals, amb una gran devoció pel victorianisme i el wagnerisme. Es tractava, però, d'una nova cultura que atacava les pràctiques socials quotidianes de les classes obreres, identificant-les amb la misèria, la brutícia nauseabunda d'alguns sectors urbans de Barcelona i, sobretot, identificant tots aquests aspectes negatius amb el flamenquisme, l'art flamenc, en definitiva. L'oci nocturn, doncs, esdevé una imatge fidel de les friccions entre les pràctiques socials en matèria d'oci i lleure de les classes treballadores i l'ideari de la nova cultura burgesa tot plegat reproduït al mateix espai urbà.

Alhora, a partir de 1844 es consoliden més elements d'aquesta nova cultura burgesa, la qual defensa l'historicisme, el catolicisme i el català "arcaïtzat" -d'arrel medieval, gens contaminat per les formes xarones del català de les classes populars-, com a llengua culta, i la recreació d'un món rural idealitzat (Duarte, 1999). A escala catalana, la relativa sordidesa de la industrialització de Barcelona, dels seus entorns i de les conques fluvials industrials catalanes- i els freqüents episodis de violència tant al camp com a la ciutat van conduir als protagonistes d'aquesta nova cultura burgesa a assentar aspectes com l'ordre, la jerarquia, la disciplina i l'esperitualisme, tot plegat vertebrat a partir de la Renixença (Duarte, 1999).

En aquest sentit, un dels primers a pendre tal iniciativa fou Víctor Balaguer i Cirera (1824-1901), federalista monàrquic, el qual escrigué "*Historia de Catalunya y de la Corona de Aragón (1860-1863)*". Segons l'historiador Enric Ucelay-Da Cal, Balaguer desitjava "(...) *conduir esta raza hacia su Jerusalén prometida (...)*" (Ucelay Da Cal, 2003: 90, nota 41). Però no fou fins el regionalisme de Valentí Almirall que l'Església no va començar a plantejar-se, ja a finals del XIX i en plena eclosió del nacionalisme català, una funció capdvantera en la recuperació del medievalisme català. La "nova Catalunya", catòlica i d'ordre, havia nascut [figuralment] als Pirineus i tenia en el romànic un art religiós per definició. La restauració del monestir de Santa Maria de Ripoll entre 1886 i 1893 impulsat pel bisbe de Vic Morgades¹, fou el símbol de la creació d'aquesta nova Catalunya cristiana la qual venia sintetitzada en l'obra Canigó de Mossén Jacinto Verdager: publicada el 1885 i composta per dotze cants sobre la reconquesta i la creació de Catalunya, aquesta obra significa l'intent del catolicisme català de forjar una nació cristiana: "*Enfront del progrés que cantaven els positivistes, s'alçava l'obra de Déu*" (Duarte, 1999:193).

¹ Els "muntanyesos", la majoria vigatans, van voler convertir Vic en capital de la Catalunya Tradicional. Enric Ucelay-Da Cal assenyala com per a l'historiador J.M. Fradera, "La Muntanya" era considerada pels muntanyesos com a reserva espiritual davant la corrupció i el cosmopolitanisme de la gran ciutat [Barcelona]. (Ucelay-Da Cal, 2003:912, nota 67).

L'ús del verb cantar no és pas figurat. Segons l'historiador Àngel Duarte, el nacionalisme català ofería una estratègia a la intel·lectualitat catalana a la qual li permetia “(...) *albirar una hipotètica domesticació de la rebel·lia proletària* [especialment la de Barcelona]” (Duarte, 1999:199). En aquest sentit, el 1878 fou fundada l'Associació d'Excursions Catalana, amb seu social a Barcelona, l'objectiu de la qual, segons Marfany (1995:296), era “(...) *recórrer el territori de Catalunya, per a estudiar i fer conèixer les bel·leses naturals i artístiques, les tradicions, monuments i antiguitats, les costums típiques, cants populars i particularitats de llenguatge i les produccions de tota mena*”. El 1891, l'Associació és refundada en el Centre Excursionista de Catalunya. Segons el mateix historiador, hi pertanyia pràcticament tota la burgesia professional catalana de pes [bàsicament barcelonina], com ara Manuel Girona, Manuel Duran i Bas, Joan Mañé i Flaquer, Francesc de P. Rius i Tauler i Eusebi Güell, entre d'altres. Per a ells, anar d'excursió era considerat com una manera útil i seriosa d'ocupar el temps lliure en comptes de dedicar-lo a coses “poc instructives” (Marfany, 1995:300). Es referien al flamenquisme? Al menys, anar d'excursió era una eina per allunyar-se al màxim de la realitat social del moment, marcada pels conflictes violents derivats de la lluita de la classe obrera de Barcelona per a la supervivència urbana i la millora de les condicions laborals, d'higiene i salarials. L'estratègia excursionista pretenia construir un model d'oci alternatiu per a les classes treballadores, les quals tenien un oci basat en el món de la taverna, des d'on tenien certa llibertat per conspirar contra els patrons.

En aquest mateix sentit, i de manera paral·lela, sorgeix d'aquell recent catalanisme, i per iniciativa de Lluís Millet i Amadeu Vives, l'Orfeò Català (1891). Ja pràcticament des de l'inici, els Segadors foren incorporats en el seu repertori tant pel que fa a l'harmonització de la pròpia cançó realitzada pel mateix Vives el 1892 com les noves versions de Millet i Enric Morera, del 1897, amb lletra del llibertari Emili Guanyavents, el qual va guanyar el concurs fet per la revista La Nació Catalana el 1899. Tot plegat constituïa una estratègia per canviar els hàbits culturals en matèria musical de la classe treballadora de Barcelona i els seus suburbis, absolutament *flamenquitzats, sarsuelitzats, cupletitzats*, però també de les ciutats i viles catalanes: “(...) *en aquella fi de segle, les corrides de braus, les representacions del gènere chico, o el flamenc concentraven més públic popular que les refinades vetllades literàries del centre catalanista*” (Duarte, 1999 :200).

És per això mateix que, tal i com assenyala l'historiador Ucelay-Da Cal (2003), el bisbe Torras i Bages estava convençut de la importància de controlar la producció artística, pel seu significat moral per a la societat: calia mantenir la societat sota l'obediència de l'Església. De fet, Torras i Bages apostava per “catalanitzar les autoritats socials: sacerdots, propietaris, fabricants, industrials i comerciants” (Torras i Bages, 1966: 168, original de 1892). De fet Torras i Bages estava d'acord amb el somni del papa Lleó XIII del “gran somni de l'imperialisme catòlic”, i el seu esquema estava basant en la construcció de la Sacra Imperi de la Nació Germana (Ucelay-Da Cal, 2003). Així, i segons Oltra, Mercadè i Hernández (1981), Torras i Bages representa -juntament amb Jaume Balmes- la resposta per part de les classes agràries benestants enfront el desenvolupament industrial, pels quals la família tradicional, rural, jeràrquica i patriarcal havia de ser el centre de la societat i, juntament amb la llengua, havia de representar el puntal del sentiment nacional (Oltra et al. 1981: 44).

La dualitat entre *lo rural* i *lo urbà* queda reflectida en l'obra d'Àngel Guimerà titulada *Terra Baixa*, de 1896, en la qual reflexa la dicotomia entre la puresa de sentiments de la gent de muntanya i la "maldad" de la "podrida" ciutat. Malgrat renegar de la ciutat, de *lo urbà*, la cultura i la ideologia del catalanisme s'idea a Barcelona (Marfany, 1995).² Segons l'historiador, el catalanisme és una estratègia cultural i política d'un grup social urbà dominant, catòlic i conservador de Barcelona i no sorgeix com a tal fins el període noucentista.³ Aquest grup social entenia que el fracàs a atraure els obrers cap a la seva proposta sociocultural i política afectava la credibilitat del seu programa nacionalista i la possibilitat de dur-lo a terme, fins i tot a llarg termini. Així doncs, recatalanitzar la classe obrera esdevingué una part imprescindible en l'agenda social, cultural i política del projecte catalanista conservador i catòlic (Marfany, 1995:155-6). Aquest procés va començar a dur-se a terme principalment a partir de 1902-03. De fet, el propi Joan-Lluís Marfany indica que és llavors quan es comença a associar la "qüestió obrera" a un invent dels enemics de Catalunya (Marfany, 1995:159).

El Noucentisme (1906-1923) va intentar oferir una imatge i una cultura pròpia de Catalunya, i va posar els fonaments d'una manera de fer i de ser. El Noucentisme, en aquest sentit, fou una època en què les classes dirigents del país van dur a terme una reforma sociocultural conservadora de la societat –pel que fa a la llengua, alta cultura i educació popular–; fou una època que podria ser titllada d'imperialisme cultural, en la que es volia establir els valors d'ordre, racionalitat i harmonia a la societat especialment barcelonina i la de la resta de ciutats catalanes on el fenomen obrer era present i destacable. El Noucentisme incorporà els valors de l'obra ben feta i la civilitat, i creà una consciència ciutadana per tal de mobilitzar tot el país darrera d'un ideal burgès, modernitzador, però conservador. Fou un període, doncs, projectat des de i per a Barcelona, tot i que esdevé un projecte político-cultural per a tot Catalunya

Aquest projecte fou imposant-se a poc a poc en l'àmbit de l'escena artística i especialment en l'àmbit de l'escena musical. Cal recordar, com a exemple inmillorable de què aquest procés encara avui dia perdura, que el Liceu s'inaugurà el 4 d'abril de 1847, dia de la Pasqua de Resurrecció, amb una simfonia de Joan Melcior Gomis; el drama *Don Fernando el de Antequera*, de Ventura de la Vega; una dansa de tipus andalús titulada *Rondeña*, del músic Josep Jurch i coreografia de Joan Camprubí; i una cantata en italià de Joan Cortada amb música de Marià Obiols titulada *Il regio imene*, dedicada a les noces d'Isabel II i Francesc d'Assís de Borbó (Pla i Arxé, 1999). Sembla ser que la presència del castellà a la Barcelona fins i tot de l'últim terç del s.XIX era quotidiana, especialment al centre de la ciutat, i no tant en la resta de municipis del Pla de Barcelona.

² L'historiador Joan-Lluís Marfany data el naixement del catalanisme el 1897. Es tracta d'un moviment burgès, no petitburgès o menestral, i no es tracta d'un moviment obrer: l'absència d'assalariats manuals, rurals o urbans, és total. Com a exemples, valgui l'Assamblea de la Unió catalanista de Girona de 1897, la de de Terrassa de 1901, o la de Barcelona de 1904 (Marfany, 1995:47-57).

³ Alhora, cal dir que les *Bases de Manresa* no tenen caràcter nacionalista, sinó *regionalista*, tal i com ho explica el propi text de les bases i la transcripció tipogràfica que ens ha arribat avui dia. Cfr. *Assambleas Catalanistas. Deliberacions i Acorts*. Barcelona: Biblioteca de la Unió Catalanista. Versió consultada: reedició realitzada per la Generalitat de Catalunya el 1992.

Més concretament, una de las grans fonts històriques sobre el flamenc al XIX a Barcelona la podem trobar al llistat de cafès-cantants més significatius de la ciutat que va recollir 1887 J. Coroleu a la seva *Guía del Forastero de Barcelona*, o posteriorment Enrique Mistral (1919) en el seu llibre *Los bajos fondos de Barcelona*. Els locals flamencs barcelonins estaven concentrats pràcticament en una única àrea que constituïa el triangle d'or del flamenc català: la Rambla de Santa Mònica i dels Caputxins, el carrer Sant Pau i l'Avinguda del Paral·lel delimitaven aquest triangle on hi destacaven locals com el Villa Rosa –els propietaris dels quals eren Miquel y Júlia Borrull i on començà a ballar Carmen Amaya quan només tenia cinc anys-, el Bar Cádiz o el Cangrejo Flamenco.⁴ Paco Villar (1996) també dona fe de locals on sonava, es cantava, es ballava i es tocava flamenc, com la Casa Manquet, Los Tarantos, La Buena Sombra, Las Vegas, El Patio Andaluz, Bar Veloz, Bar Cádiz,...⁵ Però no només la música popular barcelonina era majoritàriament flamenca. En aquest sentit, el musicòleg i pedàgog Felip Pedrell i Sabaté (Tortosa 1841 - Barcelona 1922) fou clau en la història de la música espanyola, sent el precursor de l'anomenat “nacionalismo musical español”.⁶ Juntament amb Enric Granados i Campiña (Lleida 1867-1916), van compondre les *Doce danzas españolas* (1883):

“Bastava posar-li davant dels ulls un document musical qualsevol per assimilar-se'l amb aquella seva facultat extraordinària, i així nasqueren aquelles eflorescències musicals que esclataven tot d'una del perfum d'una regió espanyola, fos la que fos, aquelles *Murcianes*, aquelles *Valencianes*, aquells *Valsos poètics*, aquells valsos sentimentals, que més que assimilacions eren trossos autobiogràfics arrencats del cor”,

comenta Felip Pedrell sobre Enric Granados al número 150 del 15 de juny de 1916 de la *Revista Musical Catalana*.⁷ De fet, fou precisament a l'Acadèmia Granados, situada a l'avinguda del Dr. Andreu del llavors ja annexionat a Barcelona municipi de Sant Gervasi de Cassoles on “(...) *nacen casi definitivamente las siluetas de esas majas que unidas por tonadillas y fandango van elaborando la delicada trama que en su dia formará la regia sinfonia de “Goyescas”* (Vila San-Juan, 1966:19).⁸ Fins i tot el mateix autor dóna notícia del concert que Enric Granados va oferir el 5 de març de 1915 al Palau de la Música Catalana a benefici de la Creu Roja Francesa estrenant a Barcelona “*El pelele*”,

⁴ D'aquest fet en tenim constància gràcies l'obra de Francisco Hidalgo, *Sebastià Gasch: el flamenco y Barcelona*, publicada el 1998 per Ediciones Carena, a Barcelona.

⁵ Paco Vargas és professor diplomad en Ciències Socials per la Universidad de Granada. Poeta, escriptor i periodista, és fundador i coordinador del seminari “Flamenco en la Escuela”, del *Centro de Profesores Marbella-Colín (Costa del Sol y Valle del Guadalhorce*. Per a més informació, veure Vargas, P. “El flamenco en Catalunya”, a http://www.jondoweb.com/conferencias/c_pacovargas_1.htm

⁶ Pedrell conreà gairebé tots els gèneres musicals. D'entre les seves òperes destaquen "I Pirinei", basada en la trilogia "Els Pirineus", de V. Balaguer, estrenada al liceu de Barcelona el 1902, i "El comte Arnau", amb text de Joan Maragall. També destaca la composició de quatre sarsueles amb text català, poemes simfònics, obres religioses i composicions de cambra.

⁷ Pedrell, F. (1916) “La personalitat artística d'en Granados”, a *Revista Musical Catalana*, núm. 150, 15 de juny de 1916, pp. 173-4.

⁸ Algunas d'aquestes *tonadillas* són dedicades a Maria Barrientos, la qual li agraeix en una carta personal datada del 9 de gener del 1913 (Vila San-Juan, 1966:22).

Pertanyent a la segona tanda de “*Goyescas*” i que interpretà al cant Conchita Badia (Vila San-Juan, 1966:29).⁹

Ara bé, el procés de recatalanitzar l’oci de la classe treballadora de Barcelona fou una tasca que havia de ser duta a terme principalment per les corals, les quals constituïen els vehicles de transmissió d’ideologia nacionalista (Marfany, 1995:307-21). Interpretaven “cançons de la terra”, catalanitzades, basades en el mite de la terra com a essència de la nació (Marfany, 1995:310). Malgrat tot, no es tractaven de cançons populars, quotidianament cantades, tal i com indica el propi Marfany. De fet, es tractaven de cançons recuperades d’antics repertoris, totalment oblidats, per exemple, dels repertoris de cançons populars urbanes. En aquest sentit, Marfany (1995:313) assenyala com als barris menestrals i de classe obrera de Barcelona i els seus suburbis se solien escoltar seguidillas, “género chico” o flamenc –als diferents *cafès-cantants*. Alhora, les mestresses de casa no solien cantar cançons tradicionals en llengua catalana, sinó que o bé cantaven la sarsuela de moda o bé la *seguidilla* de moda, o bé una altra peça però majoritàriament en castellà. Fins i tot, Marfany (1995:313) apunta com les sarsueles de “género chico” eren comunes a les festes majors de pobles i viles arreu de Catalunya. És per això mateix que Santiago Rusiñol deia que els catalanistes s’havien de defensar a “cop de cançó” (Marfany, 1995:315).

Seguint en el camp de l’escenca musical, la sardana com a tal –amb la seva pròpia semiòtica implícita- és un producte cultural inventat per la burgesia nacionalista barcelonina per recatalanitzar la societat del país, especialment les classes obreres. De fet, cal advertir juntament a l’eclosió de la sardana a Catalunya de la constatada presència d’activitats relacionades amb l’art flamenc durant la dècada de 1880 a poblacions catalanes tals com Tarragona, Sabadell, Santa Coloma de Queralt, Girona, Lleida, Sant Cugat del Vallès, Cornellà de Llobregat, Sant Adrià del Besòs, Cardona, o Solsona, entre d’altres, tal i com ens adverteix Hidalgo (1996). Ara bé, l’historiador Joan-Lluís Marfany (1995:322) data la sardana de volts de 1850, tot i que poc abans de 1900, la sardana només era més o menys habitual a les comarques de la Garrotxa, l’Empordà, el Gironès i la Selva, justament aquelles comarques en què es basa l’essència ruralista idealitzada del regionalisme de Torras i Bages. A la resta de la “Catalunya Vella”, la sardana podia ser considerada una dansa “exòtica”.

Fou durant la primera dècada del 1900 quan es va fer un procés subtil i en silenci d’oferir la sardana com aquell ball que calia resucitar, quan de fet mai va ser un ball propi dels catalans; fins i tot alguns intel·lectuals conservadors, com Ricart Aragó (1906), hi veïen trets castellanitzadors perquè s’assemblava a una jota.¹⁰ Tot i així, la colònia empordanesa afincada a Barcelona va tenir un paper fonamental en la introducció de la sardana a la ciutat de Barcelona durant la dècada dels 90s del segle XIX. En el 1900 ja eren habituals les sardanes en algunes parts de la capital catalana durant els estius, fonamentalment (Marfan, 1995:331-2). Ràpidament el sector editorial catalanista amb seu

⁹ Un altre compositor importantíssim en la musicologia catalana de finals del XIX és el camprodrí Isaac Albéniz, el qual, entre moltes altres composicions, va compondre “Cinco Rimas de Bécquer”, de tall típicament romàntico schumanní.

¹⁰ Ricart Aragó, “La sardana, símbol patriòtic”, a *La Veu de Catalunya*, 4-VIII-1906.

social a Barcelona va adherir-se a la campanya de recatalanització de la societat de la ciutat. A tall d'exemple, l'agost de 1902, Lluís Via, director de la revista *Juventut*, animà a tots els catalanistes a ballar sardanes, i un any més tard, el 1903, l'*Avenç* publicà un nou mètode per aprendre a ballar la sardana (mètode de J. Estrany). Amb tot plegat, no resultà gens estrany que cap el 1906 es comencés a ballar la sardana per primer cop a pobles de la Catalunya Nova, com Falset, Santa Coloma de Queralt i el 1908 a Vallfogona de Riucorb (Marfany, 1995:339). Tot i així, i segons Marfany (1995:344), continuava produint-se el que quinze anys abans denunciava Santiago Rusiñol: molts dels concursos de sardanes i cobles s'anunciaven en castellà i se cel·lebraven a places de Braus, un dels símbols de l'erròniament anomenat flamenquisme¹¹.

Més enllà dels desitjos de Rusiñol, el flamenquisme fou també apropiat per la burgesia barcelonina com a símbol de distinció social durant, molt especialment els primers anys del segle XX. De fet, el propi Guillermo López (1901) elogiava aquells cafès-concert freqüentats per la burgesia la qual disfrutava de números de sarsuela i còmics, un oci molt diferenciat al de les classe obreres d'aleshores. L'oci nocturn apareixia, doncs, fragmentat socialment a la Barcelona de 1900s, on determinats locals, espais, esdevenen sinònim de distinció, elegància, refinament, mentre que d'altres esdevenen sinònim de classe obrera, misèria, pobresa, aldarulls, insalubritat i immoralitat. En el següent punt es presentarà la manera que s'estructuraven dues (múltiples) Barcelones nocturnes i s'interarà cartografiar la fragmentació i exclusió social en l'oci nocturn dels primers trenta anys llargs del segle XX.

Una fotografia de l'oci nocturn a la Barcelona de principis de segle XX (1900-1930).

Com ja s'ha comentat anteriorment, el 1887 J. Coroleu publica la seva *Guía del Forastero de Barcelona*, una llista dels cafès-cantants més significatius de la ciutat. Per la seva banda, Paco Villar (1996) situa en 170 el nombre de cafès, així com 74 cafès-concert que hi havien a la Barcelona de 1901. L'autor assenya alhora com a principis de segle ja hi havia a Barcelona 1.500 tavernes, més de 300 bodegues i 148 "botellerías" o bars (Villar, 1996: 16-7,33)¹². Paco Villar (1996:90) afirma alhora que al barceloní Barri Xino de principis de segle XX era possible que hi haguessin més quadres flamencs que en el propi barri de Triana de la Sevilla d'aleshores. De fet, posteriorment, Josep Ma. Planes (1931) afirmaria que la Bodega Andalusia dels anys 30s del Passeig de Gràcia – freqüentada per la burgesia de la ciutat- era envejada fins i tot pel delegat francès del *Tourist Office* de Sevilla, i que Barcelona consumia una "*considerable quantitat d'art flamenc*"(Planes, 1931:115).

El centre de l'oci nocturn de la Barcelona de 1900s se situava als carrers del Cid, Nou de la Rambla, Migdia i Arc del Cirés. A tall d'exemple, al carrer del Mgidia només existien "(...) *tabernas, burdeles y casas de dormir*" (Villar, 1996: 34). L'autor explica, a través

¹¹ Veure Santiago Rusiñol, "El flamenquismo en las fiestas mayores", *La Vanguardia*, 7-X-1889.

¹² No queda ben clar a l'obra de Villar (1996) si, quan diu Barcelona, es refereix a tot el municipi incloent les annexions de 1897 de la majoria de viles del Pla de Barcelona o bé es refereix a la totalitat del que avui coneixem com Ciutat Vella. L'autor d'aquesta tesi doctoral aposta per la segona opció un cop confrontada la informació amb Gasch (1969, 1957) i Planes (1931).

del periodista colombià Vázquez Yepes, com hi predominava certa sordidesa en l'ambient nocturn: al carrer es mesclaven la canalla amb els lladres, les putes, els soldats i els mariners beguts, etc. A algunes tavernes s'hi solia improvisar algún *tablao* i alguna ballaora hi apareixia “mig vestida”. L'àrea de les Drassanes dels volts de 1910 era un “*revoltijo de miseria, vicio e ignorancia*” (Villar, 1996:34-6).

De fet, la successió d'espectacles a dins les tavernes no era gens nou. Segons Villar (1996), a partir de 1850 els cafès de segona i tercera categoria de Barcelona van començar a oferir petites funcions de cant durant les primeres hores de la nit, una pràctica importada de França. L'autor apunta com el primer en importar aquesta pràctica fou el Cafè Chantant, situat al carrer Unió número 7, i després el van seguir la majoria de cafès situats a la Rambla Santa Mònica i la Plaça del Palau i alguns del carrer Hospital: s'hi solien cantar cançons andaluces, “tonadillas” i algun fragment d'òpera (Villar, 1996: 42). Ara bé, les classes dirigents de la Barcelona noucentista no veien amb bons ulls la majoria de cafès-concert. Guillermo López, regidor llavors de l' Ajuntament de Barcelona, en dos articles apareguts a “*La Publicitat*” el 26 d'agost i el 9 de setembre de 1901 culpava als cafès-concerts de la despoblació de la ciutat per falta de matrimonis, de l'augment de tuberculosi de cancerosos, sifilítics i alcohòlics, i els titllava de vergonyosos per aquella Barcelona moderna [perillosos per al projecte polític-cultural noucentista català]. Però la seva preocupació pels cafès-concert no era del tot equànime. A aquells que eren freqüentats per les classes obreres i menestrals els acusava de fomentar el flamenquisme [fals sinònim d'espanyolisme], mentre que elogiava aquells que eren freqüentats, com ja s'ha comentat anteriorment, per la burgesia i que oferien sarsueles i números de còmic.

Aquest consum d'oci nocturn diferenciat basat en productes culturals també diferenciats tenia una clara base classista tal i com López (1901) implícitament deixa entreveure. La segregació social de l'oci nocturn fou visibilitzant-se progressivament en la nit de Barcelona i derivà en pocs anys en una clara segregació espacial. Aquells cafès-concerts amb certa “orientació social” vers la burgesia i que evitaven ser destinats a les classes obreres van fer servir tres tipus d'estratègies per a la puresa i (re)producció de la distinció social. En primer terme van apostar per oferir espectacles de varietats, com saltimbanquis i pantomines, ç absolutament diferents dels *tablaos* de les tavernes i cafès-concerts més “miserables” [socialment]. En segon terme, s'importà el nom de “music-hall” des de l'Anglaterra d'abans de la Gran Guerra, com a clar símbol de distinció social, tal i com es veurà més endavant. I en tercer terme, hi hagué una política comuna de pujar els preus, tal i com succeí, a tall d'exemple, en el restaurant de l'Edén el 1916 (Villar, 1996) i que també constituïa una pràctica comuna a l'Anglaterra de principis del segle XX com a mecanisme de distinció/exclusió social (Laughey, 2006). Aquestes tres estratègies podrien ser considerades com a mecanismes de distinció/exclusió social. Alhora, el dinamisme que acompanyava aquestes estratègies féu que els espectacles destinats a les classes altes fossin variant al llarg del temps, com a mode d'estar sempre a l'última i d'aquesta manera diferenciar-se de la resta d'espectacles destinats a les classes populars.

En efecte, del quadre flamenc de les dècades 1850s-80s es va passar per oferir com a últimes tendències en el món de l'espectacle [moralment acceptat] a les *cantaoras* regionals, a les cupletistes i finalment a les estrelles del music-hall dels anys 20s-30s del segle XX. Segons Paco Villar (1996), Josep M. de Sagarra deia que aquesta clientela que recolzava aquestes estratègies de reproducció formaven part de la “frívola aristocràcia”, o del conjunt d'industrials de pes, o la més “escabrosa política radical”. Un d'aquests locals que oferien una certa distinció social era La Suerte Loca (posteriorment Palacio del Cristal), situat al carrer Estel 2. El 31 de desembre de 1925 apareixia el número 11 del periòdic “El Seminario” un article titulat “Sigue divirtiéndose la gente bien”,¹³ en el que s'explicava com La Suerte Loca fou el primer local on per primer cop s'establí una clara i meridiana segregació social de l'espai intern del local: a tall d'exemple, al fons de la sala seien els clients més distingits del local, els quals bevien licors cars, i galetes amb vi ranci, consumició de moda aleshores a La Suerte Loca. Un altre local que seguí aquesta pràctica de segregació social del seu espai interior fou el Villa Rosa, situat al carrer de l'Arc del Teatre número 3. A mesura que va anar popularitzant-se, la clientela majoritàriament gitana dels seus inicis anà sent substituïda per turistes donant com a resultat una extraordinària heterogeneïtat social. En aquest cas, la segregació social de l'espai interior adoptava una estructura vertical, car la sala de dalt, petita, funcionava com un priveé pels més distingits: estar-hi era signe de distinció social.

Malgrat tot, la nit de la Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX tenia en les dones el principal col·lectiu protagonista: putes, artistes, cambres, *madammes*,... A principis de la dècada dels 10s, va tenir lloc l'apogeu dels cafès de cambres. Aquestes solien ser dones obreres amb doble jornada. Mistral (1919) assenyala com l'entrada a aquests establiments era gratis i fins i tot a molts cafès de cambres la primera consumició era gratuïta. S'hi duïen a terme números sexuals, eròtics i fins i tot pornogràfics, tot i que a la nit els cafès de cambres adoptaven un to més de festeig. Durant les hores prèvies a la profunda nit, les cambres s'oferien a ballar amb els clients i els masturbaven dempeus, tal i com assenyala Max Bembo (1912). Bembo atribuïa a aquests locals els focus de malalties de transmissió sexual tals com la sífilis o la tisis. Es tractava d'una preocupació i denúncia que estava en consonància amb les tesis higienistes de les classes dirigents barcelonines d'aleshores.

En aquest sentit cal destacar la campanya moralitzadora del governador civil Eduardo Sanz Escartín a principis d'octubre de 1917, el qual va imposar el tancament de tots els locals a les tres de la matinada com a resposta moralitzadora a l'oci nocturn i la proliferació de les drogues –adulterades sobretot– com la cocaïna o la morfina, les quals eren utilitzades com a símbol de distinció social (Villar, 1996:90). Tots i els intents fallits de Sanz Escartín¹⁴, l'oci nocturn de la Barcelona dels anys 10s i 20s estava molt marcat pels locals de prostitució de qualitat i salubritat desiguals. Dels més insalubres destacaven l'As de Oros, al carrer Robadors cantonada Sant Pau (Befesse, 1933; Draper, 1982; Villar, 1996). Befesse (1933) explica com entre la clientela hi havia, intercalats entre obrers i mariners, menors d'edat. Dels burdels més refinats, però, destacava Madame Petit, excel·lentment comentat per Planes (1931) i Draper (1982), tot i que després de la

¹³ No ha estat possible trobar cap referència sobre l'autor d'aquet article aparegut a *El Seminario*.

¹⁴ Uns mesos més tard va haver de dimitir per la seva polèmica decisió (Villar, 1996).

Guerra d'Espanya (1936-9) entrà en una fase decrepita.¹⁵ Més enllà de la prostitució fins i tot de menors, cal citar l'homosexualitat i el transformisme com a fenòmens socials destacables ja aleshores, els quals es visibilitzaven a la Barcelona més nocturna. El carrer Cid era el nucli d'homosexualitat i transexualitat als anys 20s tal com assenyala Villar (1996). I la campanya moralitzadora catòlica contra els homosexuals i transformistes i les seves pràctiques eren d'una duresa absoluta: Francisco de Madrid (1926) i Befesse (1933) els catalogaven com “invertits” i “anormals”, adjectius molt utilitzats des de la intel·lectualitat barcelonina conservadora de l'època.

Tornant a una visió de conjunt de l'oci nocturn de Barcelona dels anys 20s, el carrer Arc del Teatre va anar perdent progressivament la seva centralitat a favor de la Rambla del Centre i l'Excelsior, situat al número 34, el qual era freqüentat per individus de classe alta barcelonina i internacional. La centralitat de la nit de la Rambla del Centre també era compartida amb el carrer Nou de la Rambla: “*La vida galante, intensa como nunca, se concentraba en aquella vía*”, afirma Paco Villar (1996:105), el qual remarca el caràcter cosmopolita del carrer. Tal afirmació fou ja expressada anteriorment per Sebastià Gasch (1969), el qual es referia, però, a la capital catalana en la seva totalitat. Barcelona, tot i els esforços de recatalanitzar i remoralitzar la societat a cop de cançó tal i com suggerien alguns sectors de la intel·lectualitat catalanista conservadora i catòlica representats entre d'altres per Santiago Rusiñol, continuava mostrant uns certs aires de flamenquisme a l'espai públic, els quals es mostraven alhora amb una elevada quotidianitat, en forma de “(...) *el tipismo de las academias de baile y canto, con el repiqueteo de las castañuelas, el rumor fatigado del piano, el rasgueo de las guitarras o el a veces insulso zapateado alborotece a los viandantes (...)*” (Villar, 1996:107). De fet, la publicació “El Escándalo”, de clar signe republicà, li dedicà el seu núm 20, del 4 de març de 1926, un article a un dels símbols de l'art flamenc a Barcelona. El títol era prou eloqüent: “Un rincón de Andalucía en Barcelona. Villa Rosa i Miguel Borrull”.

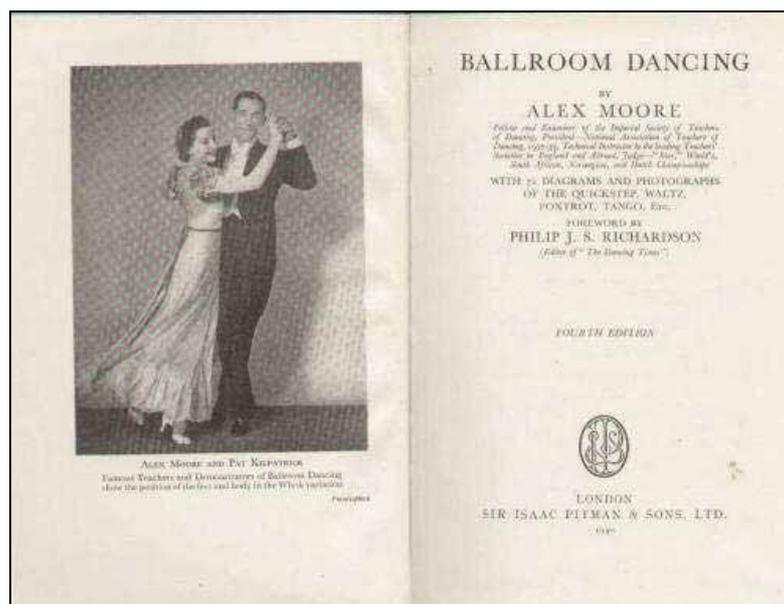
L'oci nocturn de la Barcelona posteriorment republicana reflectava la intensitat d'una ciutat ja cosmopolita, famosa arreu d'Europa, especialment a França i per a literats com Paul Morand, Francis Careco, Pierre Mac Orlando i Herny de Montherland, tal i com comenta Sebastià Gasch (1969).¹⁶ De fet, aquest cosmopolitanisme havia vingut acompanyat d'una progressiva higienització social de l'oci nocturn de Barcelona, especialment de l'àrea urbana compresa entre el Liceu i el port. A banda de normatives municipals o dictades des del Govern Civil espanyol absolutament explícites en aquest sentit -tal i com s'ha comentat anteriorment pel que fa a la campanya endegada pel governador Sanz Escartín el 1917- la “construcció” i “promoció” d'un oci nocturn basat a *dance-halls* importats de l'Anglaterra d'abans de la Gran Guerra contribuï a aquesta higienització social i a la remoralització de les classes treballadores tant de Barcelona com dels seus suburbis més propers.

¹⁵ A principis de març de 1956 fou abolida la prostitució a Espanya.

¹⁶ Malgrat tot, eren autors que només coneixien el districte Vè com a molt, aquell “espai d'aventura” que qualificava Gasch (1969) a la Rambla i els seus voltants, el barri Xino.

Malgrat tot, abans de la popularització dels *dance-halls*, els balls públics a l'Anglaterra de principis del segle XIX estaven associats al desprestigi social i a la immoralitat sexual (Laughey, 2006). De fet, l'autor apunta com, a l'Anglaterra d'aquella època, l'estructura de distinció de classes en relació a aquesta pràctica social anava des dels balls privats a cases de famílies benestants fins als salons de balls per a les classes treballadores. S'entreveu, doncs, una identificació entre classes treballadora i immoralitat sexual, identificació que també estaria present a les campanyes higienitzadores i moralitzadores promogudes per sectors conservadors de les classes dirigents de la Barcelona decimonònica. De fet, Haring (1983) apunta com, als USA de finals del segle XIX i principis del s. XX, les autoritats públiques nordamericanes perseguien els *saloons* i les sales de ball, elements principals de la vida de la classe treballadora de ciutats industrials, com Chicago, Milwaukee i Buffalo, ja que eren vistos com a nius del vici i del declivi moral dels treballadors. Alhora, Laughey (2006) apunta com una altra manera de distingir-se a través de la pràctica dels balls i del consum dels espais on es duien a terme aquests balls era la política de preus de cada local i el que posteriorment s'anomenaria "dret d'admissió", evidentment reservat a cada local.

Figura 2.1. Manual de balls de saló d'Alex Moore, 1943.



Font: <http://www.amazon.com>

El paper de les escoles de ball i els *magazines* en el procés d'higienització i remoralització social en l'àmbit de l'oci nocturn és cabdal. En el cas de l'Anglaterra d'entreguerres, les escoles i acadèmies de ball van contribuir a generalitzar unes formes de ball que no havien de ser estridents, carnavalesques. Laughey (2006:70) destaca, en aquest sentit, la forta component conservadora que caracteritzaven a la majoria d'estils de ball en parella a l'Anglaterra d'entreguerres. L'autor destaca també el paper de les revistes, com *Danceland*, i de manuals com l'escrit per Victor Sylvester l'any 1941

publicat per Jenkins i titulat “*Manual of Ballroom Dancing*”, o el d’Alex Moore, titulat *Ballroom Dancing*, publicat per l’editorial Sir Isaac Pitman & Sons el 1943.

No seria gens arriscat considerar la hipòtesi que les elits industrials, polítiques o culturals de la capital catalana importessin elements de ball de l’Anglaterra del primer terç del segle XX. Tampoc cal menystenir l’hipotètic paper que haurien tingut els mariners, viatjants i migrants que feien escala a Barcelona, signe inequívoc també del cosmopolitanisme de la Barcelona de les primeres dècades del segle passat. Sembla ser, però, que el Principal Palace, situat al número 27 de la Rambla, solia ser el primer music-hall de Barcelona que importava les novetats de París, Londres i Berlín, mentre que El Dorado fou el primer coliseu de varietats d’Espanya. Ara bé, mentre que els *dance-halls* –altrament anomenats *music-halls*– consolidaven la seva oferta al centre de la capital catalana, els cafès-concert començaven a deixar de ser freqüentats per les classes mitjanes-altes. En aquest sentit, Josep Maria Planes (1931) assenyala com el “flamenquisme” ja havia passat de moda entre la burgesia barcelonina. Només el Villa Rosa en tota la ciutat omplia de gom a gom. Potser per aquesta davallada d’afluència de públic “distingit”, Gasch arribà a afirmar que els cafès-concert tenien “*la poesia d’allò autènticament popular*” (Gasch, 1969: 39).

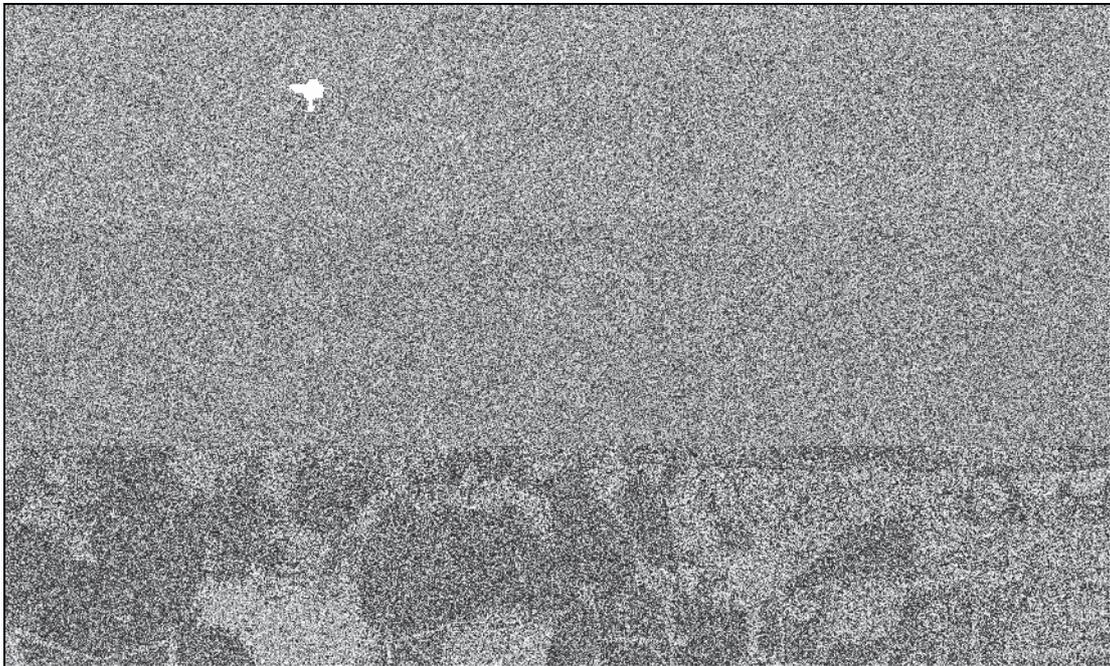
Com a mostra d’aquesta davallada, Sebastià Gasch afirma que a principis dels anys 30s només quedava un cafè concert al Born, el Cafè de la Borsa, al costat de la Plaça de Santa Maria del Mar, on el públic era, majoritàriament, de la Barceloneta (Gasch, 1957). Malgrat el gran èxit que tingueren en dècades precedents, els cafès-concerts en l’època republicana havien esdevingut refugi de cupletistes de segona i tercera fila (Gasch, 1957). El periodista denuncia l’estandardització dels cafès-concert del Paral·lel: “*En aquells anys, als cafès-concert del Paral·lel hi havia rumbes per donar i per vendre*” (1997:39). Es tracta d’una estandardització, d’una comercialització d’un flamenquisme al districte cinquè de Barcelona que, per a Sebastià Gasch, no té ni “gota d’escenografia” i, alhora, es manifesta amb “*cruesa terrible i amb patetisme punyent*”. Es canta i es balla per a un mateix, per a la comunitat a la que es pertany –per registre civil o per sentiment–, la flamenca, la gitana més concretament. Hi destaquen locals que acullen i visibilitzen aquest sentiment com La Nueva Pastora, situat al carrer Montserrat, el qual es defineix per Gasch (1997:64) com “*el rovell de l’ou de l’autèntic flamenquisme pur sang*”. Destaca també el Portal de Santa Madrona, on a una de les seves voreres –impossible de definir quina d’elles– només hi sona “*cante jondo*” (Gasch, 1997: 66). Alhora, cita altres cafès-concerts, com el Bar Triana, situats al voltant de la Plaça Macià, o el Bar Brasileño, situat al final del Passeig Nacional de la Barceloneta, en el qual, comenta Gasch, solen fer sessions de *cante jondo*.¹⁷

Efectivament, el centre de la Barcelona nocturna dels anys 30s s’havia desplaçat dels carrers Arc del Teatre i Nou de la Rambla al carrer Carders, on, “*cada casa és un bar*” (Gasch, 1997: 20), especialment entre el tram comprès entre la plaça Sant Agustí Vell i la capella de Marcús. Però l’epicentre absolut de la nit es trobava al carrer Tàpies. Aquest últim era, a parer de Sebastià Gasch, un dels carrers més “*dramàtics*” de Barcelona, llarg i

¹⁷ Pel que fa a la Barceloneta, Gasch (1969) indica com l’oci nocturn dels pescadors del barri es concentra als carrers del Baluard, de Sevilla, de nakens i d’Escuders.

estret, humit, ple de llot i d'escombraries amb molta roba estesa als balcons, un carrer sòrdid “(...) escandalosament il·luminat pels rètols lluminosos dels bars niquelats i dels bordells d'un luxe tan barat com insolent que s'hi han obert. I, cada nit, una multitud densa, una multitud de festa major de la Barceloneta o de ball de carrer del Poble Sec, inunda aquell corredor llarg i estret.”(Gasch, 1997: 31). Ara bé, cal assenyalar la notícia oferida pel periodista, la qual dóna fe de l'existència de locals d'oci nocturn més enllà dels límits de la ciutat antiga: en aquella època, entre la Sagrada Família i la fàbrica Myrurgia s'hi trobava el Bar Cafè Royalty, local social del C.D. Victòria. Alhora, Gasch cita altres bars fora del districte cinquè, com un a la cantonada del Passeig de Sant Joan amb València, al carrer de Riego (Sants) i el Bar Les Canyes, situat a la carretera de Sant Adrià a Badalona, en un punt no especificat per l'autor (Gasch, 1957).

Figura 2.2. Una nit a un cafè-concert o a un dance-hall.



Font: Villar, P. (1996).

De fet, la davallada de la importància dels cafès-concerts dins l'agenda d'oci nocturn de la burgesia barcelonina i internacional que passava uns dies a la capital catalana, respón al sorgiment d'una nova “moda” d'oci nocturn en l'època republicana. L'estil de vida bohemí i l'estètica associada es van convertir en el més *inn* dins la intel·lectualitat barcelonina. El Cellar Bohemi, situat al carrer de Lancaster, just a tocar de Nou de la Rambla, era un “autèntic refugi de l'homosexualitat més distinguida de la ciutat”, en el qual s'exhalava “un *perfum* artístic i preciós perfectament irrespirable” (Gasch, 1997: 107). Fins i tot, artistes catalans, com Baldomerito o Chaparrito, els quals, a la Cueva de Arte Cinematográfico, parlaven amb accent argentí per dotar-se d'una distinció social absolutament artificial però eficaç (Gasch, 1957).

La distinció social en l'oci nocturn demanava una guia, un llistat de locals d'oci nocturn allunyats de la nit "barata, estandarditzada, vulgaríssima". El 1931, la Llibreria Catalònia publicà *Nits de Barcelona*, un recull d'articles del periodista i escriptor Josep Maria Planes apareguts a la revista "La Noche" i "Mirador". El conjunt d'articles s'ofereix una nit "comercial" per als "veritables gustadors de la nit", és a dir, per a les classes mitjanes i altes, per a les noves classes mitjanes de l'època, per a la bohèmia adinerada de Barcelona. De fet, el llibre de Josep Maria Planes mostra aquella Barcelona nocturna destinada als consumidors d'oci nocturn amb una certa distinció: el simple fet de tractar-se un llibre feia que només fos accessible per aquells que sabien llegir, cosa que marca la diferenciació d'acumulació de capital cultural entre la població i, per tant, de "distinció social". Tornant al llibre de Planes, la seva orientació cap a les classes benestants de la ciutat sembla quedar reflectida quan recomana, seguint els preceptes de l'estètica del comportament de la persona distingida de l'època, baixar per la Rambla de nit amb pas calmos: "*No està ben vist anar de pressa*" (Planes, 2001:16; original de 1931). Tenir temps, temps lliure, era un clar símbol de distinció. Aquesta "calmositat" que propugna Planes fou recolzada per l'il·lustre Josep Maria de Sagarra, el qual, en el pròleg que en fa del llibre del seu amic Planes, afirmava que el dia era per a la vida privada de les persones, és a dir, pel treball. Alhora, afirmava que un cop clos el dia "*(...) desapareix el ritme mecànic, l'home s'encara a ell mateix, però regenerat, capaç de prendre iniciatives, de pensar, d'encendre els fanalets de la imaginació (...)*" (de Sagarra; a Planes, 2001: 9; original de 1931).¹⁸ Un anàlisi exhaustiu del llibre de Planes (1931) permet cartografiar la nit "distingida" de la Barcelona republicana, no només la localització dels locals de manera exacta, sinó també cartografiar l'ambient, els espais interiors i, tot i que amb més dificultats, les rutes nocturnes de les classes benestants en la nit de Barcelona.

El primer local que cita Planes és L'Excelsior, situat al número 34 de la Rambla del Centre. En el seu *hall* s'hi podien veure "*(...) els últims vestigis de coqueteria matinal de tot el bo i millor de Barcelona*" (Íb.:16), ambient propiciat en part pel rètol que indicava "Reservado el derecho de admisión". Planes destaca com, d'entre la clientela, que solia consumir "begudes pacífiques" -cervesa, aigua mineral, taronjades- hi havia una part que eren "propietaris" de comarques (Íb: 26). Una mica més avall de la Rambla hi havia el Cafè Català. Planes tenia la impressió –possiblement certa- que entre les noies i dones que freqüentaven el local hi predominaven les murcianes, les quals, segons afirmava amb contundència, totes tenien un parent que havia treballat en la construcció del metro. Més enllà d'aquesta notícia anecdòtica, cal advertir com de les paraules de Planes s'entreveu una certa diferenciació de la clientela segons el dia de la setmana. De fet, i després d'una lectura detinguda de les informacions de Planes (1931), es pot arribar a deduir que el dissabte era el dia que la clientela del Cafè Català presentava una heterogeneïtat major, fenomen que devia ser similar a d'altres locals de la ciutat. Alhora, aquesta diferenciació semblava tenir una base temporal a escala quotidiana, cosa que apareix de manera més o menys nítida al llibre de Planes. L'autor assenyala com a les tardes hi solia haver

¹⁸ Resulta curiós observar la similitud de les afirmacions de Josep Ma. de Sagarra i les realitzades poc més d'una dècada i mitja més tard per T.W. Adorno i M. Horkheimer a *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*.

estudiants de primer curs [universitari?] que feien “olor de disfressa de carrer d’Aribau”(Planes, 2001:37; original de 1931).¹⁹

Un dels locals que era impermeable a l’heterogeneïtat social dels dissabtes a la nit –i de qualsevol altre dia-, era el *Grill* de l’Hotel Ritz,. Situat a la planta baixa de l’Hotel, la gent que hi sovintejava en hores nocturnes solia provenir del Liceu, d’escoltar música wagneriana (Planes, 1931). Durant el dia, el compàs i el ritme ben pausat del jazz de l’època, on no hi cabien improvisacions creatives ni aldarulls musicats, era l’escollit per la direcció de l’Hotel en conviniència amb els clients més distingits per a l’hora de l’aperitiu: era l’hora de la calma, del jazz, tocat amb sordina, tal i com indica Planes: “*Els majors contribuents, els grans industrials, els rendistes més notoris prefereixen una música tèbia, sense compromisos, que no els esvaloti les delicades senyorettes que els acompanyen a taula*”(Planes, 2001:48; original de 1931). Fins i tot afegeix a la mateixa plana: “*Les noies no parlen a crits ni riuen amb estrèpit, com en els altres cabarets*”. L’estètica dels homes i la seva ètica -comentada implícitament per Planes- és conformada per homes que són part de matrimonis beneïts per llur bisbe (el que denota les connexions entre l’Església catòlica i part de les classes benestants barcelonines), homes d’abdomen desenvolupat, de calba respectable, somriure “engageant”, de cartera prudent però liberal. I de quins gustos culturals? El periodista manresà afirma que quan algun quadre flamenc toca al Grill del Ritz, la gent s’aixeca de taula i marxa discretament. De fet, aquesta postura antiflamencista està en consonància amb el projecte polític-cultural noucentista que fou començat a construir trenta anys enrera des de sectors benestants catalanistes conservadors de Barcelona. No ha de semblar gens estrany, doncs, que la clientela del *Grill* del Ritz marxi quan toca un quadre flamenc, doncs. De fet, tot plegat explica perquè, mentre que a inicis del segle XX el flamenc era ben vist fins i tot per àmplies capes de les classes benestants de la ciutat, a l’època republicana no ho era gens i sí, en canvi, el jazz.

De fet, els discursos crítics de les classes mitjanes-altes barcelonines i de la intel.lectualitat bohèmia i conservadora de la Barcelona dels anys 30s vers l’art flamenc adoptava tints xenòfobs. Quan Planes descriu La Criolla, bar situat al carrer Cid número 10, les seves paraules denoten, precisament, aquesta visió pejorativa sobre la clientela canalla. Tot i sabent que es tracta d’una bar on “*el gran rectangle tèrbol de La Criolla és ple de fum, de tango, d’obers, de soldats, de dones despintades, de mariners, de crits i de xivarrí*” (Íb.:57), el periodista afirma que “*mai sabem si la brutícia de les parets ve dels homes i dones que s’hi arrepenen o viceversa*”(Íb.:55), alhora que utilitza el mot “invertits” per referir-se als homosexuals i transexuals. El classisme i conservadurisme de Planes, doncs, està d’acord amb la seva posició social.

Si el *Grill* del Ritz -localitzat a la Gran Via de les Corts Catalanes, força lluny del que havia estat fins llavors el centre de l’oci nocturn de Barcelona- és impermeable a l’heterogeneïtat social, el Villa Rosa, situat al número 3 del carrer Arc del Teatre, n’és el contrari. Josep Maria Planes assenyala com el local fundat pel gitano valencià Miquel Borrull presenta una gran heterogeneïtat social. Fins i tot, el periodista adverteix al lector com un dia qualsevol s’hi pot trobar des de clients del carrer d’Aribau com mariners de

¹⁹ Planes afirma que l’escriptor Josep Pla hi anava alguna tarda entre setmana (Planes, 1931, 37).

Liverpool. L' hora bona és a les 3.30, ja que és quan es visibilitza més un ambient de misèria, substantiu que sembla agradar a la intel·lectualitat de l'època per descriure el centre de la ciutat comtal. A dins el local, “*les dones us demanen caritat en murcià i us ensenyen una criatura adormida que porten als braços*” (Íb.:72). Enmig d'aquests dones amb criatures demanant almoïna, hi havia tota una munió de dones ben adultes a la recerca d'un home (o una dona), enmig d'un ambient que no era tan flamenc com als inicis del local (Íb.:80).

Tot i haver citat el Villa Rosa, Planes (1931) no es desvia del seu propòsit d'oferir una guia per a la nit més distingida de Barcelona. A la Granja Royal, Planes observa com els homes vesteixen amb camises de la barcelonina camiseria Vilardell, mentre que el Bar Americà del Colón, situat al carrer Nou de la Rambla número 51, sol albergar el bo i millor de la Barcelona republicana cosmopolita: financers, dramaturgs de Madrid, escriptors francesos, joves distingits (Planes, 1931, 104). Duen els millors vestits de Can Klein, les millors corbates de Can Comes i les millors camises de Can Furest. I beuen la “*Beguda inevitable: el cock-tail. Conversa de cok-tail. Moralitat de cock-tail*” (Planes, 2001:107; original de 1931). El consum d'altres begudes com pernod suís, whisky anglès, gin holandès, picon francès, o vermut italià garanteix que hi predomini un ambient “pur” moralment parlant (Íb.:110). Tot i no fer referència a la moralitat de l'espai interior del local ni dels seus clients (o potser si), destaca la puresa de l'andalusitat de La Bodega Anadaluza, situada al Passeig de Gràcia, el que feia afirmar a en Planes, tot i la davallada del nombre i la qualitat dels cafès-concert, que “*Barcelona consumeix una considerable quantitat d'art flamenc*” (Íb.: 115). Aquest fet el contextualitza en un inici d'entesa “catalano-andaluza”. Els símbols de distinció social, però, inundaven l'espai interior del local, estilitzat i decorat per Oleguer Junyent i on hi actuava el quadre flamenc del propi Miquel Borrull. Certament, era un local freqüentat per aquella burgesia que encara se deixava seduir per la sonoritat i l'espectacle flamenc (Íb.:117-8).

Aquest flamenquisme “distingit” no era pas únic de la Bodega Andaluza. El Patio del Farolillo, situat a l'interior del recinte del Poble Espanyol, era freqüentat per autoritats polítiques com Alfons XIII o el general Primo de Rivera, i també per grans magnats internacionals com M. Citröen. El Patio solia oferir un flamenquisme construït al voltant de “*Carmen, gitanes, mançanilla, flamencs i capellans aficionats als toros*” (Íb.:140-1). De fet, aquesta *espanyolada* –tal i com ho cataloga el mateix periodista- era de l'agrat del periodista. Per a ell, calia fomentar el flamenc i el “soroll de castanyoles” (Íb.:141). Altres locals, com L'Etoile Palace –antic Principal Palace, situat al Pla de les Comèdies- també era freqüentat per empresaris de Barcelona, Sabadell i Terrassa, així com també per altres personalitats com Eugeni d'Ors, Manuel Fotdevila o Emili Junoy. I també per noies estrangeres les quals, segons el periodista Planes, “*(...)han portat uns aires nous, higiènics i esportius a la vida galant [de Barcelona]*” (Íb.:153).²⁰ Ara bé, el principal

²⁰ Aquest higienisme associat a noies estrangeres cal comentar-lo breument. Tot llegint el llibre d'en Planes, sembla entreveure's una associació d'aquest higienisme amb els trets facials i corporals aris: pell blanca, ulls blaus, cabell ros,... Segons Marfany (1995:197), el catalanisme conservador era racista, característica pròpia dels nacionalismes finiseculars del XIX i de principis del XX. La justificació d'aquesta afirmació aplicada a la contemporaneïtat del present es desenvolupa a l'últim capítol d'aquesta tesi doctoral.

mecanisme de distinció/exclusió social continuava sent els preus que es cobraven, els quals esdevenien “*una mena d'estimulant a l'elegància i a la distinció*” (Íb.:168). Un dels locals que ho aplicà fou la Casa Llibre (o Can Llibre). Tot i que prendre el té a les hores d'oci fou introduït al Cafè Royal –tal acte derivà en “pecaminositat, segons adverteix Josep Maria Planes-, finalment fou a Casa Llibre on fou ofert per a la burgesia com a símbol de refinament. De fet, la clientela estava formada pel bo i millor dels forasters.

El cosmopolitanisme de la “nit” de la Barcelona republicana quedà estroncat per la Guerra Civil espanyola i pels posteriors quasi quaranta anys de règim feixista. En el proper punt es tractarà els altres dos períodes clau de la història recent de Barcelona en què s'assenten les bases d'un nou cosmopolitanisme que caracteritza avui dia gran part de l'oferta d'oci nocturn al centre de Barcelona. En aquest sentit, seguidament es presentarà la *Gauche Divine*, un moviment cultural –a voltes també polític- de reivindicació d'un estil de vida bohemi, liberal, elitista i que sentà les bases estètiques, ètiques i espacials de la “nit” més distingida de la Barcelona postmoderna.

Distinció i divinitat a la nit de la Barcelona dels anys 60s

Després de la Guerra d'Espanya (1936-1939) i l'autarquia posterior, la capacitat de consum de les famílies va minvar radicalment. La guerra i la postguerra van significar un canvi en l'economia de la nit de la Barcelona heredada del primer terç del segle XX. Les grans transformacions urbanes esdevingudes després de la postguerra no foren de caire exclusivament quantitatiu, sinó també qualitatiu. Sorgeix, a partir dels 60s, una nova burgesia urbana, molt vinculada als nous negocis bancaris i al sector serveis. Segons Borja de Riquer (1999) es configuren ja a partir d'aquella dècada unes noves classes mitjanes urbanes formades per professionals i tècnics amb estudis universitaris que faran de gestors o assessors qualificats dins del món dels negocis financers, dels serveis i de les noves tecnologies de l'època (robòtica primària i automatització de processos). De fet aquesta eclosió de les noves classes mitjanes urbanes dels 60s a Barcelona i a la resta de ciutats capitalistes occidentals està vinculada fonamentalment a la reestructuració de les funcions econòmiques de la ciutat capitalista de l'últim terç del segle XX.²¹

La prototerciarització de l'economia urbana, que es consolida a partir de les crisis urbanes de 1973 i 1979, produeix una progressiva, tot i que llavors poc accentuada, conversió de *treballadors de coll blau* per *treballadors de coll blanc*,²² els quals –entre d'altres coses, començaven a demandar uns productes culturals per a l'oci diferents dels que els hi havia pogut oferir fins llavors la societat fordista. Es produeix, doncs, un canvi estètic en el discurs i una resignificació de les seves pràctiques socials. Emergeix un estil de vida basat en la recerca constant del plaer en l'oci.

Aquest nou estil de vida va venir acompanyat d'un nou fenomen social, la “cultura de masses”, molt lligada també a l'obertura de l'economia espanyola després dels vint anys de període autàrquic de la postguerra. De fet, el règim feixista de Franco encarregà, a

²¹ Per a una major informació al voltant d'aquest procés, veure l'apartat dedicat a les noves classes mitjanes contingut a la part introductòria d'aquest treball.

²² Íb.

finals dels anys 50s, a tres tecnòcrates membres numeraris de l'Opus Dei –Mariano Navarro Rubio, Alberto Ullastres i, posteriorment, Laureno López Rodó- encarregar-se del procés d'internacionalització de l'economia espanyola i de l'inici de l'apropament al mercat comú europeu. A partir d'aquest moment, l'oci nocturn va tornar a aparèixer com a un element més de l'economia urbana, però d'una manera selectiva, excloent. L'oci nocturn que va ecllosionar a la Barcelona dels anys 60s era un oci que participava d'una nova economia urbana, la qual comportava l'aparició d'una nova estructuració de la societat urbana, la societat del consum. L'oci nocturn a la Barcelona dels 60s presentava, doncs, una segregació social evident, ja que esdevingué un mecanisme de distinció/exclusió social, d'acumulació de capital simbòlic. De fet, la “massificació” del consum d'oci nocturn no arribaria fins ben entrat el període democràtic. L'oferta d'oci nocturn a la ciutat de Barcelona va davallar en nombre i qualitat. Tot i així, a l'altre banda del tradicional Barri Xino ecllosionava una àrea urbana especialitzada en oci, especialment nocturn i canalla. Aquest nou món...

“Empezaba en la embocadura de la calle Escudellers y terminaba en la calle Avinyó. Allí se entremezclaban bares de camareras, restaurantes, tabernas, cafés-flamencos, y después, pubs, discotecas y todo tipo de salas nocturnas. En este sector, a finales de los sesenta, se aposentó una clase de prostitución que en su momento fue considerada hippy, aunque propiamente no lo fuera. Aquellas muchachas vestían minifaldas cortísimas o vaqueros muy ceñidos; muchas caminaban descalzas, fumaban hierba y practicaban la bisexualidad. Todas ellas eran extranjeras que trabajaban en clubs: inglesas, alemanas, francesas, danesas, suizas...” (Villar, 1996:206).

Alhora, les pràctiques urbanístiques de l'Ajuntament van contribuir –directament o indirectament- a la producció de nous espais per a l'oci nocturn malgrat el control social i polític imposat pel règim feixista de Franco. Ja a mitjans dels 50s es va obrir una part de la via ja inclosa al Pla Baixeres de remodelació de la Ciutat Vella. Aquesta transformació urbana comportà la desaparició dels carrers Migdia i Cirés, un dels centres de la nit de la Barcelona del primer terç del segle XX.

Aquest procés d'elitització de l'oci nocturn derivat d'una segregació social del consum donada per diferències de rendes desorbitades, venia acompanyat d'una translació física del centre de gravetat de l'oci nocturn a nivell municipal. Del centre de la ciutat, l'oferta d'oci nocturn vinculada a les classes mitjanes-altes es va traslladar cap a l'Eixample i la part alta de la ciutat de manera progressiva, més concretament a l'àrea de l'Eixample central més propera a l'avinguda Diagonal, a la mateixa avinguda, a la part baixa del districte de Sant Gervasi, i a Les Corts. En aquest sentit, Villar (1996) dóna notícia d'aquest fet. Segons l'autor, la vida nocturna elegant de la postguerra es va dispersar. Les sales de festes –altrament anomenats salons de té- proliferaven per la geografia urbana de Barcelona, sempre en sentit mar-muntanya, sempre conquerint progressivament aquells barris on residien les classes benestants. Destaquen el Rigat, situat al mateix lloc que avui dia ocupa El Corte Inglés de la Plaça Catalunya-; La Parrilla de l'Hotel Ritz –que era el mateix que l'anteriorment comentat Grill Ritz-; La Bodega del Calderón, situat a la Rambla de Catalunya número 28; Río, al carrer de Floridablanca número 135; Emporium, al carrer Muntaner número 4; o la sala de ball Shangai, situat a la Rambla de Catalunya número 24, per exemple. A mitjans dels 50s, van començar a ecllosionar les boîtes, com Saratoga, situada a les galeries Maldà, i Lamoga, a l'actual plaça de Francesc Macià número 3.

El mateix autor assenyala com la mateixa plaça de Francesc Macià (llavors dedicada a Calvo Sotelo) i sobretot l'avinguda Diagonal (dedicada en aquest cas al “Generalísimo”), van esdevenir les àrees d'oci nocturn preferides per les classes benestants de la ciutat, les quals estaven més o menys entusiasmades amb l'art flamenc (Villar, 1996:173). Destacaven locals com Monterrey, situat a l'interior dels Jardins del Turó Park, La Rosaleda, el Copacabana, etc. Però sobretot destacaven Sandor, Mary i Hernáiz, les terrasses dels bars de “la bona societat” situades a la plaça de Calvo Sotelo.

Precisament una part dels joves –i no tant joves- de la “bona societat” barcelonina dels anys 60s fou la protagonista de l'eclosió de l'oci nocturn com a símbol de distinció social, fenomen que encara avui dia perdura i amb més força fins i tot –tal i com es veurà en el desenvolupament dels propers capítols. Tots ells van formar part de la “Gauche Divine” –l'esquerra divina-, molt influenciada per la cultura francesa en la seva totalitat. Quan l'arquitecte Oriol Bohigas és preguntat per Ana Maria Moix sobre què és la “Gauche Divine”, Bohigas ofereix una resposta concisa, sintètica, alhora que molt clarificadora:

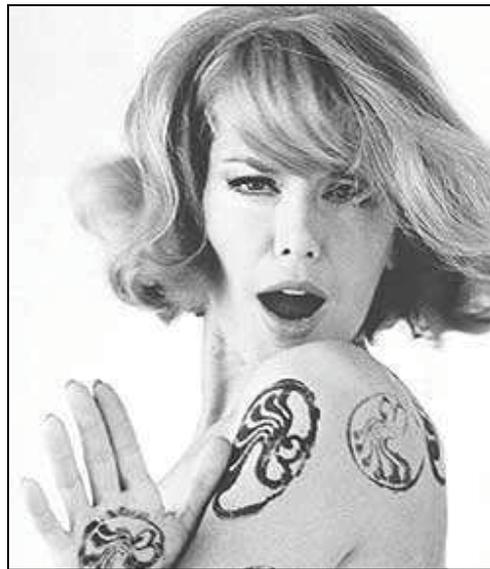
“Viene a ser algo así como la primera versión de posguerra (deformada por las especiales circunstancias políticas del país) de una cierta constante catalana: una alta burguesía liberal con superficial adhesión a lo “progresivo”. Es decir, una nueva versión sociológica de Acció Catalana, con la diferencia de que aquellos enviaban a sus hijos al Blanquerna y los de hoy proceden de las aulas más prestigiosa de los jesuitas. Y otra diferencia: los de entonces leían reverencialmente a Plutarco y los actuales se entusiasman con los cómics. Como siempre, se trata de diferencias culturales, para llamarlas de algún modo” (Bohigas, O.; a Moix, 2001:68).

Se sol situar el naixement d'aquest moviment sociocultural als anys 60s, sent un fenomen exclusivament barceloní, no d'àmbit nacional català. El seu punt àlgid coincidí amb l'obertura i els primers anys de la sala Bocaccio, situada al carrer Rec de Dalt número 2. Malgrat l'èxit entre els joves i els adults-joves de la burgesia liberal barcelonina, va durar fins la tancada de Montserrat, en la que els polítics van prendre el protagonisme a la reivindicació cultural. Aquesta pertinença majoritària dels seus membres a la burgesia liberal barcelonina és afirmada, per exemple, pel poeta Jaime Gil de Biedma, el qual, al ser entrevistat per Ana María Moix a principis dels 70s, va afirmar que la “Gauche Divine” era formada per gent que havia estat militant en organitzacions i moviments polítics d'esquerreres durant la seva primera joventut i que havien vist frustrades les seves esperances. Per al poeta, no era tant una acció política sinó la reivindicació d'un estil de vida basat en la llibertat d'expressió, la llibertat sexual, la igualtat de sexes, de classes, de races, etc.²³ En aquest sentit, per a Oriol Regàs –agitador cultural de la Barcelona “divina” dels anys 60s i 70s- l'estil de vida defineix la “Gauche Divine”: per al creador de Bocaccio (*la discoteca de la “Gauche Divine”*), es tractava d'un grup de gent generalment ocupada en professions liberals i d'esquerreres tot i que feien el possible per viure com la gent de dretes (Regàs, O.; a Moix, 2001:88). També Jaime Gil de Biedma se situava en aquesta línia. Per a ell, els membres de la “Gauche Divine”, eren gent pertanyent a la burgesia barcelonina que els permet viure “*como les da la gana a partir*

²³ Una revisió deconstructiva de “Noches de Bocaccio” de Juan Marsé, permet entreveure una afirmació implícita referent a la polització de la “Gauche Divine”. En aquest sentit, Juan Marsé, que era l'habitual company de copes al Bocaccio de Gil de Biedma, afirma que la “Gauche Divine” es caracteritzava per una quasi permanent conspiració política contra el règim feixista.

de las ocho de la noche, cosa que no ocurre con tanta frecuencia en el resto del país” (Gil de Biedma, J.; a Moix, 2001:97). Es tractava, doncs, d’una reivindicació de llibertat plena i absoluta per als membres de la “Guache Divine” i els seus amics. Es tractava, doncs, d’un episodi social i cultural més de la Barcelona de segona meitat del segle XX en la que determinades actituds ideològiques d’esquerreres es transformaren en actituds culturals “avantguardistes”, fins i tot, *protopostmodernes*. La “Gauche Divine” fou la responsable de l’eclosió de “la nit” a l’actual àrea delimitada pels carrers Aribau i Tuset. La nit solia començar amb un bon sopar.

Figura 2.2. Primer cartell promocional de Bocaccio (1966)



Font: Moix, A. (2001). Model: Teresa Gimpera. Fotògraf: Oriol Maspons.

El Flash-Flash Restaurant, situat a l’actual carrer de Granada del Penedès, ja ofería una elevada especialització en tot tipus de truites. El restaurant era propietat del fotògraf Leopoldo Pomés i de l’arquitecte Alfonso Milà (Moix, 2001:39). Precisament Moix (Íb.:52) dóna notícia de sopars habituals de l’arquitecte Correa, Montse Riba, Josep Maria Treserra, Andrés Andreu, Colita, Oriol Maspons i la seva dona Coral fins i tot del també arquitecte Oriol Bohigas –el qual en una ocasió despotricava sobre la “cultura de l’eixample” de Barcelona. També hi anaven alumnes de les escoles catalanistes com l’Escola Eina i l’Escola Massana, els quals són descrits per Ana María Moix (Íb.) com fills de la burgesia conservadora barcelonina, els quals, amb motiu de l’aniversari d’un dels seus professors, li van regalar una tarta envoltada amb un senyera, i una versió d’*El Virolai*, “l’himne montserratí”, gravat per “*un coro compuesto por hijitos de abogados, médicos y banqueros de la burgesia catalana*”. (Íb.:52). Un altre restaurant freqüentat per membres de la “Gauche Divine” era el restaurant Can Bonet, a tocar de la plaça Bonanova i del Bocaccio, i el restaurant La Font dels Ocellets, situat a Pedrables, Ca L’Estevet, situat al cèntric carrer de Valdonzelles, quasi fent cantonada amb el carrer de Joaquín Costa, Can Massana, i Las Violetas, aquest últim regentat per les “mares” del moviment: Esther Tusquets i Beatriz de Moura.

Segons Juan Marsé (1972), després de sopar als restaurants de Bonanova o de la part baixa de Sant Gervasi, la “Gauche Divine” solia contemplar dues possibilitats per anar a fer les copes: o bé anaven a locals del centre de la ciutat, com la cockteleria Boadas, del carrer Tallers número 1, o al Bar Cádiz, al Jazz Colón (situat aquest al costat del Frontó Colón), al Copacabana, al Molino o el ja aleshores mític bar Pastís; o bé l'altra opció era fer la copa al carrer Tuset –anomenat col·loquialment per la “Gauche Divine” com Tuset Street-, on hi havia el Pub Tuset, el Sot, La Cova del Drac i l'Stork Club, i fins i tot el Drugstore o Las Vegas, ja aquests últim situats ben a prop, a l'adjacent carrer Aribau, on el 1991 obriria les portes Costa Breve, una iniciativa de Fede Sardà –un dels propietaris de Luz de Gas- després de reconvertir el tablao flamenco d'Oriol Regàs obert una dècada abans.²⁴ Juan Marsé, amb motiu de l'exposició que el mateix Cèsar Malet -un dels fotògrafs de la “Gauche Divine”- dugué a terme entre el 23 de març i el 22 de maig del 2007 al Palau Robert de Barcelona titulada “La vitrina del fotògraf”, explica amb detall l'ambient, fins i tot íntim, d'aquelles nits *divines* del carrer Tuset:

“Copas en la terraza del Pub de Tuset Street bullicioso y nocturno con Betina, rubia y nórdica, que me riñe por beber tanto y drogarme con optas. Ella ingiere una negruzca píldora de potentes efectos antieróticos, dice. Tiene un tigre en el culo, esta chica, pero lo mantiene a raya. Aparecen Joan de Sagarra y Enric Barbat, luego Nuria y Pere Garcés, luego Portabella. En la mesa vecina, César Malet y Enric Sió deslizan piropos al oído crapuloso de una adolescente gordita y risueña. César Malet cada día más parecido a los Hermanos Marx (los tres juntos)”²⁵.

La ruta, després dels locals de Tuset Street, continuava a Bocaccio, discoteca creada per Oriol Regàs –germà de Rosa Regàs-, Xavier Miserachs i Teresa Gimpera. Segons Moix (2001) un dels *cubates* preferits per la clientela de Bocaccio era el gin tonic, el rom amb taronja i el whisky sol, tot i que molt especialment el gin tonic va esdevenir ràpidament símbol de distinció. Fins i tot, segons apunta la mateixa autora a un article publicat “El Periódico” el 22 de març del 2002 titulat “Aquella divina esquerra”, el consum de marihuana era més o menys extés en el moviment sociocultural. Bocaccio fou molt més que una simple discoteca, que un lloc de trobada per a la “Gauche Divine”. A banda de fundar-se Bocaccio Records –fins i tot la firma va arribar a produir a Maria del Mar Bonet-, també es fundà Bocaccio Disseny. De fet, Bocaccio marca l'inici d'una nova època a l'oci nocturn de Barcelona que encara avui –més que mai- continua.

La nova etapa que inaugurà Bocaccio en l'oci nocturn va permetre presentar un nou oci nocturn urbà basat en la fidelització d'una clientela “distingida” socialment, pertanyent a les noves classes mitjanes urbanes sorgides a l'època, basat en la importació de les últimes tendències musicals internacionals, anglosaxones, i amb uns espais interiors dels locals absolutament estilitzats, el que convidava a estetitzar la vida quotidiana de les persones de manera permanent. Però també aquesta estilització arribà a la clientela especialment femenina, la qual va començar a imitar les línies i formes corporals de la Twiggy.

²⁴ Informació extreta de l'exposició que Cèsar Malet -un dels fotògrafs de la “Gauche Divine”- dugué a terme entre el 23 de març i el 22 de maig del 2007 al Palau Robert de Barcelona titulada “La vitrina del fotògraf”.

²⁵ http://www10.gencat.net/probert/catala/vitrina/v55_cesarmaletcat.htm

El fenomen de la Twiggy sorgeix a la societat dels anys 60s, en plena època en què la joventut estava desvaloritzada a les grans metròpolis del món, especialment si es provenia de la classe treballadora i es vivia als suburbis. El 1966, a London City els joves ja portaven anys de lluita cercant una independència que trenqués les estrictes normes de vida que la generació dels seus pares els hi imposaven. Una *mod* dels suburbis, Lesley Hornby, pren l'alias de *Twiggy* (que ve a significar quelcom com un bri), amb el qual es donarà a conèixer internacionalment. En el moment de fer els 17 anys, pesa 40 kilos i mesura 1,69 cm, unes mesures lluny de qualsevol aspirant a supermodel per aquella època. Va substituir ràpidament a aquella noia que ocupava tota la superfície de les parets de la seva habitació, la seva predecessora, Jean Shrimpton (alies *Shrimp*).²⁶ Models com Teresa Gimpera, una de les fundadores de Bocaccio -com ja s'ha comentat anteriorment-, Montse Riba, maniquí, o *Romy* -ambdues habituals de Bocaccio- van emular aquesta estètica que obria una nova època en l'estètica de les models.

L'emulació d'aquesta nova estètica així com d'algunes de les pautes de consum d'oci associades a classes benestants de Barcelona van començar a ser emulades en part per sectors de les classes treballadores de la capital catalana. Arribats a aquest punt cal incidir en el fet que sobta que sobre l'oci de les classes benestants i les elits intel·lectuals liberals de l'època hi hagi una relativa presència de bibliografia, tot i que de qualitat desigual, però que sobre l'oci de les classes treballadores de la Barcelona dels anys 60s no hi hagi res escrit. La progressiva fragmentació de la societat en aquella època fruit de la prototerciarització apuntada anteriorment que començava a consolidar-se a Barcelona feia que també comencessin a ecllosionar maneres diferents de consumir productes culturals i oci -tant pel que fa a nivell espacial com temporal.

Així, per als joves i joves-adults de classe treballadora dels barris de la Zona Franca, Montjuïc i Sants, Rialto era un dels llocs preferits per anar a ballar i a relacionar-se, així com la Sala Cibeles i la Sala Paloma, les quals, els dijous a les cinc de la tarda, obrien les portes per a les *chachas*: dijous era el seu dia de festa.²⁷ Trocadero, situat a la cantonada de la Travessera de Gràcia amb el carrer Bailén, la Discoteca Bahía, situada al carrer Olzinelles del barri de Sants, o la Discoteca Nilo, al carrer Violant d'Hongria també del barri de Sants eren llocs que els joves del que es coneix avui dia com Zona Franca solien sovintejar. Alguns, tot i que de manera minoritària, solien anar a clubs d'escacs, com el De 7a9, el Niàgara i el San Carlos, la majoria dels quals situats a pisos i alguns, fins i tot, pertanyents a moviments carlistes.²⁸ El que tenia una elevada acceptació i gaudia d'una certa quotidianitat -sempre que la setmanada ho permetés- era anar a *guateques* organitzats en bars com La Gavina Azul, situat a la cantonada de l'avinguda Paral·lel amb l'avinguda Mistral. Constava de dos pisos, i els guateques se celebraven al pis superior on s'hi accedia per unes petites escales, tot plegat animat per un reproductor de SPs de 45

²⁶ Informació extreta de <http://www.el-mundo.es/magazine/num205/textos/top1.html>.

²⁷ Tota la informació referent als hàbits de consum d'oci dels joves de les barraques de Montjuïc, Can Tunis, Cases Barates, Cases del Port i Polvorín ha estat extreta de dues entrevistes realitzades el 3 de setembre de 2007 a Miquel, 61a, informàtic, L'Hospitalet de Llobregat; Vicenta, 62a, mestressa de casa, L'Hospitalet de Llobregat; i Antonio, 60a, Sant Joan Despí, professor universitari.

²⁸ No ha estat possible localitzar de manera exacta aquests locals.

rpm. La fidelitat a les sales i als bars era elevada, car significava expressar espacialment la pertinença a un grup d'iguals, a la família extensa. No és d'extranyer, doncs, que la Sala Bikini i Bocaccio, tot i que fossin sales conegudes pels joves de classe treballadora dels barris de la Zona Franca, fossin considerades com a locals per a “pijos”. El fet de no anar no era tant la impossibilitat econòmica com la nula atracció per un ambient massa “esnob”.

La pèrdua del cosmopolitanisme de la Barcelona republicana amb l'arribada violenta del règim feixista de caràcter classista (Navarro, 2006) no només va perjudicar la projecció internacional de la vida ociosa de les elits intel·lectuals, polítiques i econòmiques de Barcelona, sinó també a l'estructura espacio-temporal de l'oci de la classe treballadora de la capital catalana i els seus suburbis. D'una banda a l'Anglaterra dels anys 1936-49, els joves de classe treballadora solien sortir fins a molt més tard de les 22h, tal i com indica Laughey (2006), mentre que a Barcelona la franja horària per anar a ballar era de cinc de la tarda a nou del vespre, com a màxim deu de la nit. D'altra banda, el mateix autor anglès indica com progressivament, i sobretot a partir dels anys 60s amb l'arribada del rock'n'roll i altres productes culturals nord-americans els quals estetitzaven la vida a manera de transmutació, l'estètica dels joves quan sortien a ballar va canviar radicalment, entrant de manera massiva peces de roba com els texans, les samarretes, les caçadores de cuir, les sabates esportives, així com nous pentinats imitant els ídols musicals del moment i de cadascú. A Barcelona, les noies solien anar a ballar amb bluses i falces llargues: els vestits d'una sola peça amb la tela per sobre del genoll arribarien a partir de mitjans de la dècada de 1960. Els homes, jaqueta americana, pantalons de tall recte, ambdues peces de colors foscos, camisa blanca, sabates i corbata. Al centre de la pista hi havia les parelles que ballaven i al voltant, mentre que a Anglaterra es mesclaven nois i noies (Laughey, 2006), a Barcelona es trobaven separats. A Barcelona, s'havia d'esperar a una determinada cançó per intentar entaular una conversa amb la noia que agradés al noi, mentre que pel que fa a Anglaterra, Laughey, gràcies als arxius de la Worktown Collection 1937-40, mostra com a partir de les 22h qualsevol cançó era bona per lligar. A Barcelona, si la noia anava acompanyada de la mare, li havia de demanar permís el noi a la mare. Tot plegat ho explica de manera excepcional l'escriptor català Juan Marsé, el qual va viure molts anys al barri del Carmel de Barcelona, al seu llibre *Ultimas tardes con Teresa*, publicat l'any 1966.

En aquesta obra es pot trobar, entre d'altres coses, un relat excepcional de l'oci nocturn dels joves murcians i andalusos que vivien al Mont Carmel de la Barcelona dels anys 50s i 60s. S'hi pot entreveure com l'expressió màxima de l'oci per a una gran part d'aquests joves immigrants de classe treballadora era l'anar a ballar. L'escriptor apunta al Salón Ritmo com un dels favorits, com “*un baile popular del Guinardó*” (Marsé, 2006:356; original de 1966). *Pijoaparte* -un jove murcià de classe treballadora que vivia al Mont Carmel- i la seva xicota, *Teresa Serrat* -filla de família benestant de Sant Gervasi-, reafirmen l'adjectiu “popular” de la sala, fins i tot, atorgant-li un to volgutament despectiu: “(...) *está lleno de golfos*”. En l'obra hi ha descrit un episodi en què, un diumenge a la tarda, Manolo *Pijoaparte* i *Teresa Serrat* decideixen anar al Salón Ritmo, els nois havien de pagar vint-i-cinc pessetes i les noies quinze per tenir-hi accés i una consumició gratuïta. Hi actuaven l'*Orquestra Satélites Verdes*, *Mayno Brothers* (ritmes

afrocubans), *Lucieta Kañá* (jove coupletista catalana) i el *Trio Moreneta Boys* (els quals fusionaven sardanes amb rock). El local havia estat antigament la *Llar del Gremi de Teixidors*, una societat obrera cultural i recreativa del barri, la qual va desaparèixer després de la II República. El local tenia una...

“Decoración solemne y anticuada: cuatro paredes espléndidamente circundadas en lo alto por una faja de guirnaldas de flores, racimos de uva y escudos de yeso en relieve con una cara dentro y debajo un nombre ilustre (Prat de la Riba, Pompeu Fabra, Clavé), catalanes gloriosos, prohombres de aquel añorado obrerismo de “orfeó i caramelles”, y cuyos severos perfiles parecían desdeñar la dominical invasión de analfabetos andaluces” (Marsé, 2006:357; original de 1966).

L’ambient del Saló Ritmo era dominat, segons comenta l’escriptor, per un confús mar de caps els quals rondaven enmig de la penombra. A més, “*En la sala de baile hacia un calor infernal y triunfaba un espléndido olor a sobaco*” (Íb.:358). Malgrat tot, el comportament de la clientela recordava molt al conservadurisme d’una gran part de la burgesia barcelonina de l’època. Així ho expressa Marsé quan afirma que...

“(...) se bailaba apretadamente y en silencio y había una extraña seriedad en los rostros, flotaba un indecible aire de respectabilidad, grotescamente romántico y circunspecto, más aún que el que podría haber en un baile de sociedad organizado por ricas casaderas” (Íb.:360).

De fet, aquells “golfos”, segons *Pijoaparte* comenta a la seva companya *Teresa Serrat*, eren els mateixos que els dijous a la tarda solen anar al Saló Price a ballar amb les *chachas*,²⁹ a Las Cañas, al Metro, al Apolo i als cinemes Iberia, Máximo, Rovira, Texas y Selecto. Aquells “golfos” són descrits per l’autor com a “(...) *pequeños murcianos sudorosos con camisas rasgadas de cuello duro y sofocantes trajes de americana cruzada*” (Íb.:358). Però, bo i descriure la manera de vestir dels nois, Marsé no es refereix en cap moment ni de manera detallada a la manera de vestir de les noies. To i així, sí que descriu la manera que els nois intentaven lligar:

“Muchachos engominados, de ojos sardónicos y aire impertinente, iban de un lado a otro en grupos compactos, molestando a las chicas, inclinándose sobre ellas, escrutando sus escotes y susurrando piropos. Casi todos eran andaluces” (Íb.:357).

I afegeix...

“(...) tiernos bailarines que nunca encontraban pareja, que daban vueltas y más vueltas en torno a la pista con las caras levantadas hacia los palcos y devorando con los ojos a las muchachas sentadas en las sillas como esfinges y cuyo silencio despectivo o tajantes negativas antes los requerimientos de ellos (...)” (Íb.:358).

Ara bé, si alguna parella de joves del Mont Carmel no volien soportar aquest ambient, hi havia la possibilitat d’anar al Cristal City Bar, freqüentat per “respectables” i “discretes” parelles, les quals havien de ser a casa a les nou del vespre (Íb.:364). El fet que, tant pels fills i filles de famílies benestants com pels joves de classe treballadora dels suburbis de Barcelona, les 9 del vespre fos l’hora fixada per arribar a casa sembla mentre que els joves de l’Anglaterra de la mateixa època tinguessin més llibertat pel que fa als horaris

²⁹ Expressió popular despectiva per anomenar a les dones de fer feines domèstiques.

d'arribar a casa després d'anar a ballar (Laughey, 2006) fa pensar en la rigidesa del substrat cultural catòlic present a la societat barcelonina d'aquella època en contraposició amb una major flexibilitat del substrat cultural anglicà. Tot i que no és objectiu d'aquesta tesi analitzar-ho amb detall, cal no passar per alt el paper de la religió dominant i el seu paper en la repressió de comportaments ociosos especialment de la joventut en la dècada dels 50s i 60s, i especialment a Espanya, la qual estava immersa en una dictadura feixista catòlica de caràcter classista (Navarro, 2006).

Una visió de conjunt de les informacions extretes de les respectives entrevistes pel que fa als hàbits quant a oci dels joves de Zona Franca, Montjuïc i Sants així com del text de Juan Marsé sobre els joves del Mont Carmel permet verificar tant una estandardització de l'oci nocturn entre diferents classes socials a Barcelona així com una penetració del model d'oci nocturn anglosaxó que sobretot es va consolidar a partir de la dècada de 1980.

De la Barcelona més elegant a la Barcelona més canalla: Studio 54.

A mitjans dels anys setanta, la massificació i, per tant, la socialització de la nit va començar a eclosionar a partir de l'aparició de dos locals mítics a la nit de Barcelona. El 10 de maig de 1973 va obrir les portes Zeleste, al carrer Argenteria de la capital catalana, un nou centre neuràlgic de la música urbana de la Barcelona (i de Catalunya i Espanya) de mitjans dels anys 70s. Víctor Jou l'ideà, precisament, com un enclavament dins la música avantguardista estatal (Sierra, 2007:62). L'esperit de Zeleste ràpidament va esdevenir el *mainstream* de l'escena musical avantguardista catalana, anti-provincialista, i fou el motor principal per dur a terme festivals de música com els que es van fer el 29 de maig de 1976 a Santa Coloma de Gramenet, l'11 de setembre a Girona o el Canet Roc 1976 (Nofre, 2008). La ubicació d'aquest local de rock va significar el primer pas per a la transformació del paisatge d'oci nocturn hereditat dels anys d'abans de la guerra. Zeleste va esdevenir el primer mecanisme d'apropiació simbòlica per part dels rockers, punks i heavys de la part baixa de Ciutat Vella des de finals dels 70s fins a principis dels 90s, ja que va obrir la porta a la ubicació de nous bars similars, com per exemple el Tequila Bar al carrer Escudellers.

Ara bé, a principis dels 80s s'introdueix el disseny d'interiors al món de l'oci nocturn, aspecte que fins i tot avui dia resulta clau per aconseguir una "certa distinció social" dins la massificació del consum d'oci nocturn de la Barcelona contemporània. En aquest sentit, Ramon Úbeda (2003) afirma que els bars de copes, durant els 80s, es van convertir amb el millor aparador de l'eclosió del disseny [postmodern] a Barcelona. Per a l'arquitecte, fou una "època daurada" protagonitzada per locals com Metropol, Boliche, Líquid, Universal, Zig-Zag, Sí sí sí, Seltz, Rothko, Distrito Distinto, Up&Down, MasiMas, etc., els quals tenien unes decoracions alguns barroques, altres càlides, altres fins i tot minimalistes, altres sinistres, altres "industrials", etc. L'eclosió del disseny i la seva penetració en la nit de Barcelona fou protagonitzada en part per arquitectes joves sortits de l'Escola Tècnica i Superior d'Arquitectura de Barcelona. Per exemple, Gabriel Ordeig i Tonet Sunyer van projectar el Bijou; Dani Freixas i Vicente Miranda el 33;

Alfredo Vidal el KGB i Amèrica Sánchez el seu logotip, Alfredo Arribas el Velvet i Eduardo Samsó, el Nick Havanna (Úbeda, 2003).

El KGB (Kiosco General de Barcelona), situat encara avui dia al carrer Alegre de Dalt número 55 –al barri de Gràcia–, fou dissenyat i promogut per l'arquitecte Alfredo Vidal i inaugurat a inicis de la dècada de 1980 (Guillamón, 2003). Va apostar per una estètica *garage*, molt d'acord amb les tendències que venien del Soho i el Greenwich Village novaiorquesos i també del Soho londinenc. L'industrialisme minimalista i l'ambient fosc “de garatge” que evocava el seu espai interior el donaven les estructures metàl·liques de l'edifici i els grans finestrals tapats amb publicitat. L'industrialisme també era present en les barres metàl·liques i els bidons que feien servir de taules (Guillamón, 2003). El disseny, però, arribà també als logotips i els papers publicitaris, obra d'Amèrica Sánchez, esdevenint una clara herència de la introducció del disseny en el món de la nit que vingué de la mà de Xavier Miserachs, dissenyador del logotip de Bocaccio i de les postals d'invitació que es repartien cada setmana.

Un altre local mític en la nit de la Barcelona dels anys 80s fou el Sí Sí Sí, situat a l'avinguda Diagonal número 442, als baixos d'un edifici modernista. Úbeda (2003) el descriu com a un local elegant, càlid i amable, també projectat per Gabriel Ordeig, el qual dissenyà les làmpades i Carlos Riart, les taules i les cadires. Velvet, ubicat al carrer Balmes 161, relativament a prop del Sí Sí Sí, fou dissenyat per l'arquitecte Alfredo Arribas, un dels grans dissenyadors d'espais interiors destinats a l'oci nocturn. Úbeda (2003) explica que el nom prové de la pel·lícula *Blue Velvet*, i, fins i tot, Arribas rendí homenatge a Carlo Molino rescatant les seves concepcions interioristes per al disseny de les taules, cadires i taburets, tot plegat en un ambient barroc, de colors intensos, gens minimalista.

Alfredo Arribas va formar parella amb Javier Mariscal per tirar endavant *Gambrinus*, al Moll de la Fusta número 12. Precisament aquest local fou el primer espai del Port de Barcelona que es va recuperar per a la ciutat uns anys abans dels Jocs Olímpics de 1992. Una gamba dissenyada per Mariscal el distingia dels altres locals situats al llarg del Moll, alhora que els motius mariners de l'interior i una barra en forma de casc de vaixell eren els motius que el “distingien” de la resta. Arribas també dissenyà l'exhuberant *Torres de Àvila*, situat al carrer Marqués de Comillas número 25 (Poble Espanyol). Un altre bar que va apostar pel disseny exclusiu fou l'*Snooker Club*, situat al carrer Roger de Llúria número 42. Era un bar que a la pràctica es convertia en un club, tal i com el seu nom indica, sobretot perquè es podia practicar el billar-snooker. Dissenyat pels arquitectes Carlos Riart i Santiago Roqueta, van comptar amb la col·laboració d'Oleguer Armengol i Víctor Mesalles. L'espai interior era dominat pel joc de llums que oferien els diferents miralls, les fustes nobles, les formes corbes de la barra, etc. Úbeda (2003) afirma que l'*Snooker Club* fou el succedani del *Bocaccio*. Les llums i els reflexos propiciats per superfícies metàl·liques o semitransparents eren també els protagonistes del *ZsaZsa*. Situat al carrer Rosselló número 156, fou projectat per Dani Freixas i Vicente Miranda. Fou dels primers a tenir les llums sincronitzades i programades per ordinador.

La nit de la Barcelona dels anys 80s produeix nostàlgia fins i tot a aquells que no la van viure. Entre d'altres coses perquè va significar, almenys pretenia ser-ho tot i que possiblement no s'aconseguís finalment, un intent d'enterrar definitivament els tabús sexuals i la repressió moral que havia caracteritzat l'oci nocturn per a la majoria de la població durant el règim feixista catòlic. D'una banda, la nit més “elegant”, més “distingida”, encara tenia les coordenades situades tant a la part baixa del districte de Sant Gervasi com a l'àrea més propera de l'Eixample central a l'avinguda Diagonal. Dos exemples permeten visualitzar com era la nit en aquella zona.

El primer d'ells, la discoteca Up&Down. L'Up&Down fou inaugurat el 28 de juny de 1982. Es tractava d'un local situat al carrer Numància just per sobre de l'avinguda Diagonal. El disseny interior fou obra dels arquitectes Correa i milà, mentre que el tècnic de decoració fou l'empresari Rafael Salanova, creador de la discoteca Trauma. El local on s'ubicà Up&Down era propietat de l'empresa asseguradora Catalana d'Occident i fou construït per la constructora MICSÀ amb la finalitat d'ubicar-hi oficines per llogar (Mas de Xaxàs, 2008:1). La idea inicial no va prosperar, i Ignasi Ribó s'associà amb Oriol Regàs (creador de Bocaccio) per proposar a Catalana d'Occident l'obertura d'una discoteca per a gent “distingida”, la qual era rebuda per la relacions públiques Dolly Fontana. En aquest sentit, el mateix Oriol Regàs explica que “*Si Bocaccio había sido la discoteca de la Gauche Divine y de la izquierda, los tiempos habían cambiado y Up&Down sería la discoteca de la derecha*”.³⁰ Ignasi Ribó també expressa aquesta mateixa idea exposada per Regàs: “*Queríamos algo nuevo y distinto, de alto nivel y estilo privado. Viajamos a París, visitamos Regine's y nos inspiramos en lo mejor de lo mejor*”.³¹ De fet, Up&Down, des dels seus inicis, esdevingué un espai de distinció/exclusió social. L'arquitecte Ribó recorda com, en la inauguració de la discoteca, hi hagué un sopar d'amics a la que foren convidats Henry Kissinger, Javier Godó, Lluís Foix i “*(...) otras personalidades de la sociedad civil catalana*”.³²

Així doncs, mentre Bocaccio vivia els seus últims anys en plena crisi, Up&Down esdevingué el referent d'una Barcelona (pretesament) burgesa i plena de vips que vivia (de) la bonança econòmica de mitjans de la dècada de 1980 i s'emmirallava en la nova jet set creada sota el paraigües del socialisme madrileny. De fet, Joaquim Roglán dóna notícia del fet que la discoteca, només inaugurar-se, es convertí en una contínua desfilada de gent important de Barcelona i de famosos que hi passaven per la ciutat. A aquest fet hi contribuï de manera destacada la posada en marxa de Televisió de Catalunya i un programa, més concretament, *Àngel Casas Show*, dirigit i presentat pel periodista Àngel Casas, el qual solia portar als seus convidats a sopar i fer la copa al restaurant de l'Up&Down, situat a la part superior del local. També hi contribuï l'existència del Futbol Club Barcelona i el Reial Club Deportivo Espanyol, alguns futbolistes dels quals solien passar-hi a fer la copa.

³⁰ Declaracions recollides per Joaquim Roglán, “El Símbolo de la Barcelona Guapa”, a *La Vanguardia*, Sección Vivir, p.2., 30 de juliol de 2008.

³¹ Ídem.

³² Ídem.

La crisi de l'Up&Down coincideix, paradoxalment, amb el moment de màxima internacionalització de la imatge de Barcelona gràcies als Jocs Olímpics de Barcelona. La reconversió urbana del front marítim de la capital catalana va permetre crear nous usos de sòl en aquesta àrea de la ciutat, i l'oci nocturn més distingit de la ciutat va traslladar-se al front litoral tant urbà, i fins i tot també, al front litoral metropolità, amb la inauguració – promoguda pel mateix Oriol Regàs i 622 socis més, tal i com dona notícia Joaquim Roglan- de la discoteca Tropical a Gavà Mar.³³

El segons dels exemples és la discoteca Otto Zutz. Al carrer Lincoln número 15 va obrir Otto Zutz el 1985, renovant l'interior d'un antic edifici destinat a ús industrial. Precisament el metall era el protagonista, així com el blanc, el gris i el negre de la sala Vip dissenyada per Vicenç Viaplana. De tres plantes, la segona era destinada a fer la copa de manera serena, mentre que a la primera, la planta baixa, hi havia la pista de ball. Otto, que encara avui és un referent a la nit de Barcelona, fou dissenyat i ideat com a club, i va orientar la seva oferta cap a una clientela cosmopolita, benestant. Aquesta estratègia es manté encara avui dia, i és la que li ha donat tant d'èxit durant tots aquests anys. L'altre discoteca de la nit “distingida” de la Barcelona dels anys 80s fou Nick Havana. Situada al carrer Rosselló número 208, fou el resultat dels esforços de l'agitador cultural nocturn Javier de las Muelas i de l'arquitecte Eduard Samsó, el qual va basar el disseny d'interiors amb el formigó, el metall i la pell de vaca que recobria les barres. Úbeda (2003) també dona notícia que fou el primer local en utilitzar el sistema de les catarates en els lavabos d'homes.

Durant els 80s va continuar la inèrcia endegada per la zona coneguda feia vint anys com Tuset Street i l'economia de la nit començava a deixar de ser marginal, no només en termes purament economicistes, sinó socialment i culturalment parlant. Luís Hidalgo (2007), en un article aparegut al diari *El País* el cinc de gener de 2007 titulat “Gigante con los pies de barro”, fa un petit recull d'aquells bars que durant els 80s van servir com a plataforma de promoció de grups de heavy, punk, rock, etc. que sorgien d'una Barcelona i uns suburbis absolutament “vius” culturalment parlant, tot i que estessin allunyats de les coordenades del projecte polític-cultural de les classes dirigents del país (Nofre, 2008b). Hidalgo (2007) destaca els bars Boira, Salón Iris, l'antic Zeleste al carrer d'Argenteria, el Bar Las Rías, Garatge, La Cibeles, Artículo 26, Metro (posteriorment 666), Ars (segons el periodista, bresol del *house* a Barcelona), Esser (l'antic Bikini), el Club Sant Jordi de la Plaça Catalunya o el propi Studio 54.

Precisament, Studio 54 es va inaugurar el 1980 a Barcelona, sent una “filial” de l'Studio 54 de Nova York. Fou la primera macro-discoteca de Barcelona i era situada al mateix edifici de l'antic Teatre Espanyol. El seu slogan era contundent: “Nada que ver con todo lo demás”. I, de fet, era cert. La planta baixa era conformada per una pista de ball de grans dimensions, amb una il.luminació espectacular. Al primer pis hi havia els lavabos i “El Despacho”, una sala VIP.

³³ Ídem.

Figura 2.3. Aspecte de l'entrada de la discoteca Studio 54 a mitjans dels 80s.



Font: [http:// bp2.blogger.com](http://bp2.blogger.com)

En aquest cas, Studio 54 presentava una segregació social de l'espai força accentuada, tendència que va marcar la nit de la Barcelona més exclusiva i que encara avui dia perdura. A la segona planta hi havia una sèrie de calaixos grans, on les parelles –no necessàriament heterosexuales- es ficaven dins a evadir-se de la música...I a la tercera planta hi havia una sala d'ambient força fosc on s'amontegava la gent per lligar més que no pas per ballar³⁴. Juanjo Martínez (2007) explica com...

“En cada sesión caían cientos de globos desde una lámpara de neon situada a 15 metros del suelo al mismo tiempo 12 cañones de aire comprimido con confetti disparaban su contenido. La primera vez que vi ese espectáculo fué con la canción SPANK de Jimmy Bo'Horne. La música era una mezcla entre Kool & the Gang y QUEEN. Todo pinchado x DJ RICHIE y el LJ era TOMMY.”³⁵

Precisament el 1982 DJ Richie va cedir el lloc a Raul Orellana, el qual havia estat punxant al Club Sant Jordi de Plaça de Catalunya. A partir de principis dels 90s va compartir cabina amb DJ Nando Dixkontrol, que va ser el que va introduir la música màquina al local. El 1993 Raúl Orellana va passar a ser el director artístic d'Studio 54 i el va substituir Pedro Blázquez. Un any més tard, el 1994, Studio 54 va ser adquirit per la cadena de locals d'oci nocturn Chic, la qual s'estava especialitzant en oci nocturn a la perifèria de Barcelona, com Chic Sant Cugat, mitjançant l'ubicació de nous espais d'oci nocturn més enllà del municipi de Barcelona. El 1995, emperò, va tancar les portes.

³⁴ Merche, 39 anys, clienta habitual, Sant Boi de Llobregat. Entrevista realitzada el 26 de desembre de 2007.

³⁵ Martínez, J. (2007). <http://www.barceloca.com>

Albert Recasens (2007), en un article sobre l'Studio 54, relata una nit de dissabte qualsevol a Studio 54. Una anàlisi exhaustiva del seu article permet construir una de les rutes nocturnes que solien acabar a Studio 54. La Ronda de Sant Antoni, segons Recasens, era plena de bars de rockers, punks i heavys, així com el tram de l'Avinguda del Paral·lel més proper a Studio 54:

“Después de cenar algo y beber una botella entera de vino peleón en uno de los muchos garitos que hay por la zona de Ronda de San Antonio, rodeado de docenas de punkarras con eternas lamentaciones hacia la corta vida musical de los Sex Pistols, me dirijo a todo trote en búsqueda del Paralelo, pensando en que siempre les quedará The Damned”³⁶

L'ambient de la macrodiscoteca era absolutament canalla:

“Cambia la música: el Hot Water de Level 42 con el bajo de Mark King, el efecto del alcohol, el tremendo calor provocado por el llenazo de la sala y la intensidad de la iluminación, nos sacuden fuertemente y lo que podría haber sido una bonita historia con alguna de ellas dos, se convierte en unas tremendas calabazas. No hay dolor, solo resignación. Hay mas y esto no ha hecho más que empezar. - Charlie a por otras, le digo yo a éste, contestándome él, -sí, tenemos que amortizar lo invertido en alcohol...y mientras, el Working With Fire And Steel de China Crisis, provocándonos dolor en los oídos más que otra cosa...Dirijo mis pasos hacia la parte de arriba de la discoteca, subo los escalones al ritmo del Just Can't Get Enough de Depeche Mode, para encontrarme...¿con qué?, con un triste espectáculo mis amigos durmiendo tirados en las escaleras...habían firmado ya la derrota ellos, aunque a decir verdad, no sé cómo me sostengo aún de pie yo.”³⁷

Era un ambient molt diferent a alguns locals com Salero, localitzat al carrer Rec número 60 del barri de la Ribera. Precisament Salero fou un dels primers locals d'oci nocturn en combinar la restauració amb el món de les “copes”, en un ambient relativament fosc, il·luminació de les taules a base d'una sèrie d'espelmes estratègicament situades i, sobretot, oferint al consumidor un ambient dominat per la nuesa de les parets, les quals desprenien evocacions del passat. Aquesta nova concepció de local d'oci nocturn és la que s'ha acabat imposant a Barcelona, tal i com es veurà al llarg d'aquesta tesi, després de l'auge de les macrodiscoteques i grans pubs dels anys 90s, moment en què també es van consolidar àrees urbanes que a la nit presentaven una especialització econòmica basada en l'oci nocturn, com per exemple el clúster Marià Cubí-Muntaner-Aribau-Tuset, el qual erà tractat en el capítol 3 de la tesi. Salero, doncs, fou un dels pioners del *clubbing* contemporani, postmodern, basat fonamentalment en el concepte Restaurant&Lounge Club, tal i com es veurà al capítol següent.

* * *

En aquest capítol s'ha pogut veure com a la ciutat de Barcelona, ja fa més de cent anys, contemplava una variada i abundant oferta d'oci nocturn, el qual era inherent a la societat industrial de finals del segle XIX i, posteriorment, fordista des de principis del XX. Un oci nocturn l'estructura i tipologia del qual ha anat variant al llarg del temps segons les modes, però també segons el control social i polític exercit des de l'Administració Pública, especialment el propi Ajuntament, i també des de la *intelligentsia* amb més influència dins el món polític local, tal i com es mostrarà al capítol següent.

³⁶ Recasens, A. (2007). “Un sábado cualquiera”, a <http://www.h2omagazine.com>

³⁷ Ídem.