

# JOSEP MERCADER

El creador del Motel

Sílvia Subirós i Mercader



**Josep Mercader.**  
**El creador del Motel**  
Silvia Subirós i Mercader

Edicions Cal·lígraf  
Figueres, 2026

Primera edició — juny de 2026

**Publicació**

Edicions Cal·lígraf, SL  
Monturiol, 2, 1r 1a  
17600 Figueres  
Tel. (0034) 615 261 764  
www.edicionscalligraf.com  
info@edicionscalligraf.com

**Disseny i maquetació**

Plàcid Busquets

**Impressió**

Ulzama Digital

**Correcció**

Núria Garcia Caldés

**© del text**

Silvia Subirós i Mercader

**© de les fotografies**

Arxiu Sílvia Subirós i Mercader

**Il·lustració de coberta**

Plàcid Busquets

**ISBN**

979-13-991940-2-9

**Dipòsit legal**

GI 911-2026

**© d'aquesta edició**

Edicions Cal·lígraf, SL

*Queda rigorosament prohibida,  
sense l'autorització per escrit  
dels titulars del copyright,  
la reproducció parcial o  
total d'aquesta obra per  
qualsevol mitjà o procediment,  
incloent-hi la reprografia i el  
tractament informàtic. Les  
infraccions d'aquests drets es  
troben sotmeses a les sancions  
establertes a les lleis.*

## Taula

La cuina dels homes	7
El despertar d'un cuiner	21
Cadaqués	24
Portbou	26
La Guerra Civil	28
El restaurant de l'estació	30
La història entra a la cuina	33
El món s'obre	35
L'Anna	39
Palamós, el Rocafosca	43
L'Alàbriga, el gran salt	46
El naixement del Motel	53
L'arquitectura	57
La inauguració	59
El nen que portava les maletes	62
Primers anys	66
L'Anna i el Motel	69
Un canvi necessari	72
El Motel Frontera	76
La mort de l'Anna	78

La nova cuina	83
Els anys setanta	88
<i>Nouvelle Cuisine</i>	92
Dones a la cuina	96
Els clients	99
Pla i el Motel	103
L'estrella	109
L'Almadrava	113
Casar-se un dilluns	117
Mort sobtada	119
«No canviï res»	123
Un cuiner invisible	127
Tornar al Motel	130

## La cuina dels homes

Hi ha un moment, quan comences una pel·lícula, que encara no saps exactament què estàs buscant, però ja tens clar que hi ha alguna cosa que no encaixa. En el meu cas, aquesta incomoditat va prendre forma en un documental que vaig acabar titulant *La cuina dels homes*.

Partia d'una intuïció molt simple: si la cuina ha estat sempre un espai central en la vida de les dones, per què la història de la cuina —la que es recorda, la que s'escriu— és plena d'homes? Per què els noms que circulen són sempre els mateixos? I per què, en canvi, hi ha tot un conjunt de pràctiques, de gestos, de coneixements, que no tenen nom propi?

La pel·lícula comença amb unes imatges d'arxiu trobat o *found footage*. Homes treballant en cuines professionals. Imatges de diferents èpoques, de diferents llocs, però amb una mateixa estructura interna. Cossos en moviment, coordinats, concentrats en una tasca precisa. Algú talla, algú remena, algú emplata. Tot sembla formar part d'un sistema que funciona amb una lògica

pròpia, gairebé militar. Cada gest té un lloc, cada acció una funció. No hi ha dubte, no hi ha pausa.

Després, unes altres imatges. Dones menjant. El ritme canvia. La càmera s'atura en els gestos: una mà que s'acosta a la boca, una expressió que es transforma, un somriure fugaç, una mirada que busca complicitat fora de camp. No hi ha coreografia, no hi ha estructura visible. Hi ha temps. En una d'aquestes imatges hi surto jo, de petita. Algú m'està donant menjar. Miro a càmera, una mica desconcertada, com si no acabés d'entendre què s'espera de mi.

Durant molt de temps no vaig saber què fer amb aquesta relació d'imatges. No sabia si realment hi havia una relació o si era només una associació meva. Però hi havia alguna cosa en aquest contrast que no em deixava tranquil·la. D'aquí va néixer la pel·lícula.

Vaig créixer en un lloc on aquesta tensió existia, encara que ningú no la formulés així. El Motel Empordà és un hotel restaurant situat a la carretera que uneix Figueres amb França. El va fundar el meu avi, Josep Mercader. Jo hi vaig néixer i hi vaig viure durant tota la infància, en un pis situat a la part alta de l'edifici. A sota, el restaurant. A dalt, la casa. Però aquesta separació no era mai del tot clara. Créixer en un hotel és créixer en un lloc que no s'acaba mai. La família no té un perímetre tancat. A casa hi érem els de sempre —els meus pares, la meva tia, els meus germans— però també hi havia els treballadors, els clients habituals, els proveïdors, la gent

que entrava i sortia constantment. El Motel funcionava com una mena d'estació: un lloc de pas que, al mateix temps, retenia. Hi havia dies que tenia la sensació que tot el que passava al món passava allà.

I, alhora, hi havia una disciplina molt concreta que ho estructurava tot. Sopar a les vuit en punt. Abans del servei. Abans que el restaurant s'omplís. Abans que la feina tornés a començar. Era l'únic moment del dia que estàvem tots junts.

Recordo aquells sopars com una combinació de soroll i caos i a la vegada com un intent de posar ordre. Nosaltres, els nens, fèiem escàndol. Els adults, cansats, intentaven fer valer l'estona familiar i no parlar de feina mentre sopàvem. Tot plegat tenia una mena de ritme intern que no sabia explicar del tot, però que funcionava.

Un dia, quan era petita, vaig decidir gravar aquell moment. Vaig agafar una gravadora i la vaig amagar sota la taula. No recordo exactament per què ho vaig fer. Potser volia saber què passava quan jo no hi prestava atenció. Potser volia retenir alguna cosa que intuïa que s'escapava. Quan la meva mare va trobar la cinta, la va llençar i em va castigar. No recordo el càstig. Recordo més aviat la sensació d'haver travessat una frontera invisible. Com si hi hagués coses que passaven davant meu però que no estaven pensades per ser escoltades d'aquella manera.

Amb els anys, he tornat sovint a aquesta escena. Hi ha alguna cosa en aquest gest —amagar una gravadora, voler retenir el que passa— que s'assembla molt al que faig ara.

Només que aquesta vegada la gravadora no està amagada. Quan vaig començar a fer la pel·lícula la vaig utilitzar per gravar converses amb la meva mare, posant-la damunt la taula, davant seu. El primer cop li vaig acostar el micròfon amb cura, com si fos un gest senzill, sense importància. Ella es va remoure a la cadira, una mica incòmoda i el primer que em va dir és que no li fes calcular res, que no tenia el cap per a càlculs i que, en tot cas, qui tenia facilitat per parlar era el meu pare.

Jo li vaig respondre que precisament per això volia parlar amb ella. Es va fer un silenci curt. I llavors, gairebé com una advertència, em va dir:

—Depèn de què em preguntis, no et contestaré.

No ho va dir enfadada, sinó com qui estableix un límit necessari. Com si parlar fos també decidir fins on es pot arribar.

Li vaig preguntar per què, però no va acabar de respondre.

—Depèn de què, no.

I en aquest «depèn» hi quedava tot el que encara no sabia.

Quan jo vaig arribar al món, els meus avis ja no hi eren. Ni en Josep Mercader ni l'Anna Baret. No vaig conèixer cap dels dos. I tanmateix el meu avi era present per tot arreu. No com un record, perquè jo no el podia recordar, sinó com una autoritat difusa, un nom que tornava sempre, una manera de fer que funcionava com una llei no escrita.

A casa no se'n parlava amb grans gestos ni amb sentimentalismes. No era un homenatge constant. Era més aviat una presència que pesava perquè ningú no la convertia en decoració. La seva absència sostenia l'edifici com una columna vertebral invisible: no la veus però, si no hi fos, tot tremolaria.

Vaig anar construint-me'l a retalls. A través d'històries que m'explicaven els meus pares i els treballadors del Motel. No m'havia arribat mai un relat ordenat, sinó fragments: anècdotes amb dates imprecises, trets de caràcter, escenes repetides amb petites variacions. Històries que no acabaven d'encaixar del tot, però que insistien. Al llarg de la meva infància vaig anar descobrint parts de la seva vida sense cap ordre cronològic, com si cada peça aparegués sola, deslligada de les altres.

Amb el temps vaig entendre que en tota biografia hi ha equívocs, contradiccions, invents i exageracions. I també hi ha omissions.

El lloc on aquesta sensació es feia més present era la biblioteca. No era ni la sala ni la cuina —els espais visibles del Motel— el que més m'atreia, sinó aquella habitació tancada, fora del circuit dels clients. Una cambra recoberta de prestatgeries, plena de llibres de cuina, literatura, revistes velles, papers i fotografies. Aquella biblioteca l'havia iniciat el meu avi i el meu pare l'havia anat ampliant.

De petita m'hi passava hores. Obria calaixos, remenava objectes, tocava coses que no sabia ni per a què

servien. Hi havia receptes escrites a mà, anotacions sense data, cartes, retalls de diaris, documents doblegats amb cura. Tot plegat tenia aquell desordre específic de les cases on es treballa molt: un desordre que no és negligència, sinó manca d'hores. Res no semblava sobrer, però tampoc res no estava del tot classificat. Allà, la vida del meu avi es presentava sense jerarquia, barrejada.

Un dia, el meu pare va treure un llibre d'una prestatgeria i me'l va posar a les mans. Era *Escrits empordanesos*, de Josep Pla, que havia estat client habitual del Motel. El vaig obrir sense saber ben bé què hi trobaria. I allà, per primera vegada, la vida del meu avi apareixia ordenada, algú havia decidit com s'explicava.

Pla n'escrivia la biografia com un relat continu, amb una forma clara, amb una direcció. Tot el contrari de la manera com a mi m'havia arribat el record: dispers, fragmentat, ple de buits. Un dels capítols es titulava *Alguns grans cuiners de l'Empordà*. És allà on Pla parla del meu avi. El situa al costat d'altres cuiners de l'època, el descriu, el fixa en una genealogia. Li dona una forma que es pot reconèixer i transmetre. El converteix en part d'un relat més ampli, en una peça d'un conjunt. Però no hi havia cap capítol dedicat a grans cuineres. Ni una sola.

A la prestatgeria més alta de la biblioteca hi havia un bust de Josep Mercader, fet per l'escultor Manel Cusachs. Recordo que de petita m'impresionava. Aquell rostre de bronze, seriós, fix, amb una expressivitat que gairebé feia mal. Una pintura no fa por, però el volum sí: una

cara que ocupa espai té alguna cosa de massa real. Amb aquell bust el meu avi «tenia cos», encara que fos un cos reduït a cap. Me'l quedava mirant com si, si m'hi esforçava prou, hi hagués de trobar el gest exacte que la gent que el va conèixer descrivia. Però jo no l'hi trobava mai del tot. I potser això ja era una certesa: els relats familiars fan servir paraules molt precises per explicar coses que, quan les mires, sempre s'escapen una mica.



Passat un temps vaig començar a obrir calaixos d'una altra manera. No ja com qui busca un tresor, sinó com qui sospita que en algun lloc hi ha una pista. I en un armari, al fons, vaig trobar dues càmeres: una de 8 mm i una de súper-8. I capsos plenes de cintes etiquetades amb lletra petita. També hi havia un projector vell que no funcionava. Aquelles imatges existien, però no es podien veure. Com si la memòria fos real però inaccessible. Com si algú hagués guardat la família dins d'una llengua que jo, de moment, no parlava.

Quan vaig marxar a estudiar cinema, encara no sabia que tornaria a aquella biblioteca com es torna a una escena del crim: no per morbositat, sinó per necessitat d'entendre què hi falta. Vaig especialitzar-me en documental. M'interessava el treball amb arxiu, el cinema domèstic, les imatges que no havien estat pensades per ser mostrades en públic. Intuïa —sense saber-ho formular— que algun dia faria una pel·lícula sobre la meva família. Però no sabia per on entrar-hi. Ni si es pot entrar en una família sense trencar res.

L'esclotxa va ser el projector. El vaig portar a arreglar, vaig aprendre com funcionava i em vaig posar a mirar les cintes. Vaig passar hores mirant el material tremolós, descolorit, silenciós. I el que vaig descobrir em va descol·locar: el meu avi filmava escenes domèstiques —passejades, viatges, gestos petits—, però gairebé mai filmava la seva feina. La cuina, el centre del seu univers, no hi era present. En canvi filmava molt la meva àvia.

La filmava mentre caminava, mentre mirava a càmera, mentre es girava, mentre feia coses aparentment insignificants. Hi havia una tendresa evident en aquella mirada. Un esforç per enquadrar, per no moure la càmera, per compondre el pla. I hi havia també una obstinació: ella, sempre al centre. Com si, allà, el meu avi estigués afirmant una cosa sense dir-la.

Però la meva àvia no tenia veu.

La seva vida quedava convertida en moviment i silenci, en somriures que duren un segon, en mirades que passen i ja no tornen. I jo, que havia crescut en una casa on la cuina era la religió oficial, vaig entendre que el relat que m'arribava del meu avi era un relat d'home: d'ofici, d'èxit, de prestigi, de criteri. I el que m'arribava de la meva àvia era una pel·lícula muda.

No sabia res de la vida de la meva àvia abans de casar-se. No sabia què va fer durant la guerra. Ni què li va passar després. Si li agradava anar al cinema o ballar. Si ella cuinava o no, si li agradava o no. Ni a què li hauria agradat dedicar-se. Només m'havien explicat que tenia molt de geni, que a vegades s'enfadaven, discutien i que ella trencava plats. Que el meu avi l'estimava molt.

Aquell descobriment va desplaçar el centre del meu projecte. Jo pensava que volia explicar el meu avi. Però el que realment em cremava era la diferència entre allò que es recordava i allò que s'havia esborrat. Vaig començar a entendre que, en la meva família, la cuina era una història d'homes. Tres generacions de cuiners que comencen

amb el meu avi i continuen amb el meu pare i els meus germans. I les dones, en canvi, sostenien l'arquitectura invisible: la casa a sobre del restaurant, el temps familiar, la logística, les cures, la presència discreta que fa possible que l'ofici funcioni. No és que no hi fossin. És que no se les havia convertit en relat.

També em vaig adonar d'una cosa que em feia mal d'admetre: jo mateixa havia participat d'aquell esborrat. No perquè volgués, sinó perquè era el centre natural de la història, i el centre sempre sembla neutral fins que l'assenyales.

És en aquest punt que vaig començar a parlar amb els meus pares i amb la meva tia d'una altra manera. No només com qui recull informació, sinó com qui intenta escoltar allò que no s'ha dit. El meu pare parlava amb la seguretat d'algú que ha viscut l'ofici. La meva mare, al principi, hi posava resistència. Però a poc a poc s'obria, i el seu to em revelava una altra capa del Motel: la quotidianitat d'una casa on la feina ho determinava tot i, alhora, no ho explicava tot.

Mirant les cintes vaig començar a veure'm a mi mateixa. En una d'elles se'm veu de bebè, plorant amb una intensitat absoluta, i algú em posa el xumet i callo de cop, com si el món hagués recuperat el sentit. Les veus al voltant riuen, donen instruccions, volen que se'm vegi bé. Hi ha imatges del meu bateig: jo en braços de la meva mare, la família posant per a una fotografia, i la pel·lícula saltant una mica, com si fins i tot l'arxiu tingués una

memòria imperfecta. La meva mare, en off, explica que després de dos nens l'arribada d'una nena era «diferent», en tot, els vestits, la manera de fer. I explica també que jo menjava poc, poquíssim, que s'havia d'inventar mil estratègies perquè obrís la boca, que això la posava negra. Que els metges deien que estava bé, però ella, com a mare, estava preocupada.

A mi, aquesta escena sempre m'ha fet somriure per una raó una mica cruel: vaig créixer en una família on la cuina era l'epicentre simbòlic i jo, de petita, em resistia a menjar. No sé si és una ironia del destí o només una anècdota familiar, però m'agrada que existeixi perquè contradia la llegenda: fins i tot en una casa de cuiners hi ha un cos petit que diu «no».

El procés de fer la pel·lícula va ser, durant molt temps, un procés de no trobar la pel·lícula. Jo tenia el material, tenia la intuïció, tenia un tema —o això em pensava—, però no tenia la forma. Vaig començar escrivint un guió que semblava massa net, massa ordenat, massa correcte. La memòria no és correcta. La memòria és irregular, contradictòria, plena de buits i d'exageracions. I la meva relació amb aquest material tampoc era «objectiva»: jo era dins del relat. La meva família no era un objecte d'estudi. Era el meu lloc de partida, i la meva ferida alhora.

A mesura que avançava, vaig entendre que no volia fer una hagiografia. No volia sumar un altre retrat heroic d'un cuiner famós. Volia obrir una pregunta. Per què parlàvem tant del cuiner i tan poc de la dona que sostenia

la casa? Per què la història gastronòmica del país era plena d'homes i tan buida de dones? Per què jo, quan treballava al Motel a l'estiu, havia passat per la recepció i el bar, però no per la cuina, mentre els meus germans hi rotaven amb naturalitat? No era una acusació. Era una constatació incòmoda: hi ha coses que passen no perquè algú les decideixi, sinó perquè ningú no se les planteja.

Hi ha una cinta on em regalen una cuina de joguina per Reis. La família riu, m'ensenyen els estris, un davantal, i jo m'ho miro sense reaccionar. Anys després, parlant amb la meva mare, em va dir una frase senzilla: «Sí, de petita jugaves amb la teva cuineta». I després, la conversa derivava cap a una altra banda, cap al fet que tots els nois s'havien dedicat a la cuina i jo no, cap a aquella pregunta



que jo sempre m'havia fet i que, quan la deia en veu alta, semblava estranya precisament perquè era massa evident. La meva mare ho va rebre amb una barreja de sorpresa i resignació: potser perquè era una noia, potser ningú no ho va pensar, potser no hauria canviat res encara que hi hagués entrat. I, en un moment molt revelador, admetia que a ella tampoc ningú no li havia proposat mai entrar a la cuina, però que de totes maneres estar «amb tots aquells homes» no li semblava gaire atractiu.


La pel·lícula, que al principi jo pensava que era sobre el meu avi, va acabar sent una altra cosa. Va acabar sent una manera d'assenyalar el centre i preguntar-me qui en quedava fora. Va acabar sent una manera d'estirar el fil d'allò que la família havia acceptat com a natural: els homes al centre del relat, les dones al marge, com si el marge fos un lloc neutre i no una forma d'esborrat.

I, paradoxalment, el que jo vaig heretar del meu avi no va ser la seva cuina, sinó la seva càmera. No em vaig dedicar a l'ofici visible dels homes de la meva família. Em vaig acostar a allò que ell feia en privat, gairebé sense donar-hi importància: filmar la seva gent.

Encara no ho sabia, però en aquell gest hi havia un desplaçament. Passar de ser mirada a mirar. De formar part de les imatges a construir-les.

Les cintes del meu avi mai no van sortir de la intimitat del Motel i de la família. Però han estat el motor que m'ha empès a fer una pel·lícula i, ara, a escriure aquest llibre.

Perquè el llibre també és això: una altra manera d'en-



trar a la biblioteca, de tornar a obrir calaixos, de mirar el bust de Cusachs i entendre que aquella cara fixada no és el final de res, sinó una pregunta.

No sé si arribaré a conèixer del tot el meu avi. Però escriure'l és una manera d'acostar-m'hi sense acabar de fixar-lo. De mirar el que va construir i, alhora, el que va quedar fora de camp. Igualment, és una manera de tornar a mirar la meva àvia. Que sempre apareix al centre de les imatges. I tanmateix, no té veu. Potser el problema no és que no hi fos, potser és que no l'hem sabut mirar.

