

Durham E-Theses

la Obra de Rosa Regàs. Imaginacion, Memoria, Compromiso: un Ambito de Voces

Enrique Ávila López

How to cite:

López, Enrique Ávila (2003) *la Obra de Rosa Regàs. Imaginacion, Memoria, Compromiso: un Ambito de Voces*. Doctoral thesis, Durham University.

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a <https://etheses.durham.ac.uk/id/eprint/4009/> is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

Enrique Ávila López

**La Obra de Rosa Regàs. Imaginación, Memoria,
Compromiso: Un Ámbito de Voces**

Thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy

School of Modern European Languages

Department of Spanish

A copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without his prior written consent and information derived from it should be acknowledged.

University of Durham
England

May 2003



1 2 DEC 2003

Abstract

Enrique Ávila López

La Obra de Rosa Regàs. Imaginación, Memoria, Compromiso: Un Ámbito de Voces

This thesis, written in Spanish, is the first critical reading of the work of Rosa Regàs. The main aim of this study has been to provide a vision of different readings of the spectrum of the texts produced by this writer. The work of Rosa Regàs is seen here as characterized by polyphony, by which is meant not only a wide range of narrative voices but also the multiplicity of perspectives adopted in Regàs's generically diverse work. The importance she accords to imagination and memory and to the concept of the journey, her particular aesthetics, her production of 'hybrid literature', the use of ambiguity, her sense of commitment reflected in her written and personal activism, her particular feminism—all attest to the overriding importance in her work of plurality.

The introduction explores the biography of Rosa Regàs as well as her contribution to Spanish and European literature.

The theoretical basis of the first chapter is narratological, applying the methods established by Norman Friedman, Gérard Genette, Enrique Anderson Imbert, and Mieke Bal, among others. The diversity of narrative voices used by Rosa Regàs in her novels and short stories is analysed to demonstrate the variety of her discursive practices and a style characterised by a lyrical narrative voice and an Impressionist technique.

Chapter two explores a symbolic dimension in the first three novels and in most of the short stories: here a poetic style suggests 'modernismo' as an influence and it is argued that aspects of Rosa Regàs's writing can be read as a belated, attenuated form of dissident cultural elitism, and as, in part, a form of neo-symbolism.

The third chapter argues that the motif of the journey plays a leading role in her writing: the aesthetics and formal features of travel literature, which includes an emphasis on memory and the recording of subjective and concrete impressions. It studies the role of the journey in the narrative, looking in particular at the possible effects of gender difference on this aspect of her writing.

The fourth chapter emphasizes memory as an essential and pervasive feature of her work. History functions in the literature of Rosa Regàs as a catalyst for memory in a number of ways: an intensely expressed experience is juxtaposed with fantasy; memory and imagination are linked in ways that invite the reader to participate creatively in the literary process. However, the author's most important objective in emphasizing memory is the attempt to blur the boundaries between history and life, autobiography and fiction.

The final chapter deals with Rosa Regàs's journalistic writings and attempts to trace the nuances and demonstrate the versatility of her work, as well as to evaluate her contribution to the study of the situation of women and her social and political commitment. These features make Rosa Regàs an original writer who is difficult to classify. Once again the importance of narrative voice is stressed, but now in the context of an engagement with contemporary issues.

Índice	Página
Introducción	1
Marco biográfico	10
De editora a escritora: El papel del intelectual	19
Memoria, Influencias, Intertextualidad	24
Planteamiento	31
Capítulo 1: La voz narrativa	49
1.1 Intertextualidad	55
1.2 Una mirada pseudo-cinematográfica: "La nevada"	60
1.3 Técnica impresionista	66
1.4 Estructura caleidoscópica	67
1.5 La ambigüedad y el género de la novela policiaca	71
1.6 Paralelismos	73
1.7 Punto de vista o Concepción del mundo	76
1.8 Omnisciencia selectiva, narrador-testigo o focalización interna fija	78
1.9 Omnisciencia neutral, narrador observador o focalización interna variable	83
1.10 Espacio	87
1.11 Personajes: La figura del extranjero	90
1.12 Conclusión	92
Capítulo 2: La mirada estética: Hacia un posible simbolismo	98
2.1 ¿Es neo-simbolista Regàs?	98
2.2 La ambigüedad de ideas y de estructuras	100
2.3 El simbolismo del paisaje (embruado o distorsionado)	104
2.4 Uso simbólico de la naturaleza: <i>Desde el mar</i>	113
2.5 Símbolo visual o imágenes simbólicas: "La Nevada" como ejemplo alegórico	118
2.6 Formas de la alegoría infantil en Regàs: El Paraíso Perdido como mito	120
2.7 Espíritu "decadente" (sensación de extranjería o "las delicadezas del supersensible")	124
2.8 Representación de la mujer: El proceso de decadencia como símbolo del cambio social y personal	127
2.9 La religión como un símbolo decadente	129
2.10 El recurso de la ironía como reflexión moral	133
2.11 Conclusión	135
Capítulo 3: La narrativa como viaje	142
3.1 La producción textual del viaje como género literario	145
3.2 "Travelling theory"	148
3.3 Dos libros de viaje como ejemplos de "literatura híbrida"	150
3.4 El viaje a nivel lingüístico	157
3.5 A nivel subjetivo: Un viaje al centro de uno mismo	163
3.6 A nivel ideológico: El viaje como liberación (postmodernista)	168

3.7 Las narrativas de viaje en los cuentos	172
3.8 La aventura interior de los cuentos ('being at home vs being lost')	175
3.9 El viaje y el artista	180
3.10 Conclusión	181
Capítulo 4: La memoria cultural	187
4.1 La memoria como compromiso (intelectual)	193
4.2 La memoria cultural en el cuento "El abuelo y <i>La Regenta</i> "	197
4.3 <i>Memoria de Almatov</i> : Un alma torturada	201
4.4 <i>Azul</i> : El recuerdo como salvación	208
4.5 <i>Luna lunera</i> : La construcción de una conciencia histórica	216
4.6 Conclusión	223
Capítulo 5: La mirada comprometida y el discurso postmodernista	228
5.1 La mirada comprometida	228
5.2 El discurso postmodernista	232
5.3 Canciones con "feelings"	234
5.4 El pensamiento político de Regàs	236
5.5 El feminismo de Regàs	242
5.6 Tres ensayos y una teoría: 'El ritual de la impostura'	255
5.7 La mirada autobiográfica: Desde el mar (1997) y Sangre de mi sangre (1998): La realidad reconocida por vía cutánea	264
5.8 Conclusión	273
Conclusión	281
Apéndice: Tres entrevistas a Rosa Regàs	284
A) Primera entrevista: 28 septiembre 1999	285
B) Segunda entrevista: 27 marzo 2000	297
C) Tercera entrevista: 16 agosto 2001	308
Bibliografía:	317
1) Crítica literaria	318
2) Obra de Regàs	330
3) Estudios sobre Regàs	346

Acknowledgements

This thesis has been made possible thanks to the participation, support and assistance of many people and the facilities afforded by many institutions for which I am indebted.

First I would like to thank my supervisors, above all, Chris Perriam, Professor of contemporary Spanish Literature and Cinema of the University of Newcastle for his help and the confidence he has placed in me and my work over the past two years; Professor Robert Archer, Head of the Spanish Department at the University of Durham, for his constant valuable advice; Dr. Susan Frenk of the same Department, whose advice never failed to make me reflect.

Two other universities have contributed to my personal and professional development. In Spain, the Department of Hispanic Studies of the Universidad de Granada, whose staff set the scene for my academic studies and in England, the Department of Hispanic Studies at the University of Liverpool for expanding my literary horizons beyond Spain to the Americas.

Without financial support few academic careers can survive and in this context I would like to express my sincere gratitude to the School of Modern European Languages of the University of Durham, which has generously awarded me numerous grants to help my research at the Biblioteca Nacional de Madrid and the Biblioteca de Catalunya de Barcelona, where at each establishment I was warmly welcomed. I would also like to thank St. Cuthbert's Society, an old institution that has supported me not only financially but also socially, when each Friday I was invited to lunch (fish&chips) at High Table, and where the members were always generous and kind.

This thesis would have hardly seen the light of day without the stimulating environment of my college, Trevelyan College. I remember with nostalgia its

Principal, Professor Malcolm Todd and his wife Molly, and its attentive personnel, as well as the visiting professors and the residents who contributed to the many intellectual discussions in the Senior Common Room. Among them Dr. Sarah Fulford and particularly its veteran member, Professor David Baguley, from whom I have had support, guidance and exceptional friendship from the day I arrived in Durham, a relationship which has been invaluable.

I would like to emphasize the tremendous assistance provided by the subject of my thesis, the writer Rosa Regàs. Writing about a living legend is daunting in itself but the opportunity to meet and talk with her was even more challenging. However, from the first day we met at the Universidad Internacional de Andalucía in Baeza she has shown me great kindness and I am indebted to her for allowing me to interview her on three unforgettable occasions, the last one at the Universidad Internacional Menéndez Pelayo. I would like to thank this institution for the concession of a 'beca completa', which gave me the opportunity to gain a different perspective of the professional world of women. Céline Rodríguez, Rosa Regàs' secretary, deserves special thanks for her kindness and efficiency, attributes that stimulated my work. She also introduced me to Laura Franch, who works in the publishing house Planeta and kindly provided me with recent bibliography about Regàs.

It gives me immense pleasure to have this opportunity to recognise the people beyond university circles who in no less a way have contributed to the betterment of this thesis. To my parents Enrique and María Luisa whose emotional and financial support has been invaluable both in the development of this thesis and in my personal development. I would like to thank my sisters Marisa and Fabiola who have suffered my academic idiosyncrasies and I would also like to thank Brother Cobos, a personal friend for his assistance. My final appreciation and

thanks go to my 'family' in Liverpool, Joan and Ken Marwing, who since I met them in 1994 have always welcomed me with open arms. My debt to them for their continual support, friendship and love is priceless. They have been a family in every sense of the word.

To all the above I dedicate this work.

Declaration

I declare that no material presented in this thesis has previously been submitted for a degree at this or any other university.

No other person's work has been used without due acknowledgement in the main text of the thesis.

© The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without his prior written consent and information derived from it should be acknowledged.

Introducción

Desde que empezó a publicar a finales de los años ochenta, la obra de Regàs no para de crecer y ya lleva una veintena de cuentos publicados, tres libros que compilan algunos de sus muchos artículos y la cuarta novela, *La canción de Dorotea*, reciente premio Planeta 2001,¹ con la que se ha consolidado como una prestigiosa escritora capaz de llegar a todos los públicos. A esto hay que añadir sus ensayos, ediciones, traducciones, prólogos, epílogos, dos libros de viajes y un libro sobre la familia que también puede interpretarse como sus memorias. Regàs es madre de cinco hijos y abuela de doce nietos. Como muchos autores catalanes tales como Juan Marsé, Juan Benet, Ana María Moix y Esther Tusquets, por ejemplo, escribe en español. Por edad pertenecería a la generación del *boom* de la literatura catalana escrita por mujeres, junto con Montserrat Roig, Carme Riera, M.^a Antonia Oliver, Isabel Clara Simó, Helena Valentí, entre otras. Sin embargo, Regàs no escribe en catalán porque fue educada primero en francés y luego en castellano, aunque con esta generación catalana comparte algunos intereses, como puede ser el hecho de que sus obras tienen un escenario marcadamente catalán o, al menos, mediterráneo y, de una manera más discutible, quizás posea una perspectiva catalana que, según varios críticos, se puede observar en algunos escritores catalanes.²

Su producción literaria difiere temática y técnicamente de la de otros que también empezaron a publicar en la década de los noventa, como se desprende de las diferencias apreciables que existen entre su novela *Azul*, ganadora del Nadal en 1994, y la finalista *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas. En nuestra opinión son tres las causas fundamentales que distinguen a Regàs: edad, educación y posguerra. Regàs es una escritora tardía que en 1991 publicó su primera novela, *Memoria de Almator*, cuando tenía 58 años. En esta obra ya



puede observarse una mirada crítica y analítica sobre una realidad colectiva, practicando un tipo de narrativa que no está muy de moda: la escritura comprometida. Regàs tuvo una educación privilegiada en diferentes internados religiosos que, sin embargo, se vio contrarrestada por un franquismo particular representado en la figura de su abuelo que simbolizaba el autoritarismo más despiadado, como se ejemplifica en su cuento autobiográfico “El abuelo y *La Regenta*”,³ para más tarde ser continuado en su novela *Luna lunera* (1999). El enfoque formalista de Todorov, “el contexto forma parte del texto”, podría aplicarse aquí.

Lo que diferencia a Regàs de muchos otros escritores contemporáneos es la diversidad de ambientes en los que se ha movido, no sólo en España sino también en el extranjero. Su experiencia en el mundo de las letras pasa primero por su destreza como editora, traductora, gerente y secretaria de instituciones públicas, miembro de diversos jurados, infatigable viajera y, sobre todo, como una veterana activista que siempre está envuelta en la cultura española. No en vano ha sido descrita como “una de las columnas sobre las que se edificó la cultura catalana vanguardista de la década de los sesenta”.⁴ Una intelectual que ahora escribe para denunciar con elegancia y contundencia las injusticias de su tiempo. Pero no de una forma mesiánica, a la manera de un sujeto neorromántico conductor de las masas hacia su emancipación, sino que Regàs coloca la realidad como un fondo de su experiencia individual, de lo que sólo sus ojos están viendo, desde su propia experiencia. Un tipo de escritura crítica que, de acuerdo con Vázquez Montalbán, va a tratar de teorizar sobre su práctica, “autoexplicándose más que explicándose”.⁵

Por otro lado, la guerra civil española es uno de los rasgos caracterizadores de la “novela social española” que se cultivó en España entre 1950 y 1965,

corriente inaugurada por Cela, Martín-Santos o Sánchez Ferlosio. La falta de libertad es lo que marca a esa generación que José María Castellet ha denominado “generación del medio siglo”⁶ y que ahora vemos continuada por Marsé, Cebrián, Chirbes o Regàs en lo que podemos denominar como un “nuevo realismo social”, donde el tema de la posguerra está todavía muy presente. La abundancia de personajes desarraigados como la protagonista de su primera novela o los retratos de una familia que se rompe por culpa de una guerra civil, como es el caso tanto de la primera como de la tercera novela, tienen la posguerra como trasfondo ineludible. Su narrativa puede encuadrarse dentro de la “generación del medio siglo”, si entendemos ésta en palabras de Goytisolo, caracterizada por producir una literatura de protesta semejante a la del grupo de escritores que, siguiendo la fórmula de Pavese, consideraron la literatura como “una defensa contra las ofensas de la vida”.⁷ La propia Regàs se decanta por una literatura comprometida y dice que “hay que tener el coraje suficiente para llegar al fondo de las cosas”.⁸

Resulta difícil reconocer a Regàs como autora moderna sin conocer previamente sus antecedentes. Una de las características de su literatura es que, aparte de utilizar un lenguaje elegante, su narrativa está llena de referencias literarias o de lo que se denomina como intertextualidad. Toda publicación tiene una historia mucho más voluminosa que la que contienen sus páginas. Para Regàs, la literatura es una re-escritura constante que emana desde los orígenes de la literatura y se filtra, según la experiencia individual de cada autor y lector. Cuando mencionamos orígenes nos referimos a las obras anteriores. En este sentido, cualquier persona es un eslabón. Así pues, consideramos que no se puede ver una obra literaria apartada de las que la precedieron, del mundo en el que vive. Esto no ocurre sólo con los escritores,

sino que ocurre con todo. Si no conocemos los orígenes de las cosas, por lo menos los antecedentes, nos perdemos bastante. Según Regàs: “Me parece que no se puede entender el arte abstracto sin haber entendido lo que son los impresionistas; ni los impresionistas se pueden entender sin haber entendido que son una reacción contra la pintura anterior”.⁹ Por consiguiente, partimos de la tesis de que escribir es re-escribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono personal o distintivo, que en algunos casos merece mucho la pena ser oído.

La contribución de Regàs al panorama literario español resulta significativa, primero porque enriquece la lengua española con el empleo de un lenguaje que tiene unos orígenes sobre todo poéticos, como los títulos de sus obras como *Luna lunera* o *Canciones de amor y de batalla* (1995), lo que la hace distintiva y comparable con los poetas de la generación del cincuenta. En segundo lugar, la prosa de Regàs es elegante pero muy amena a la vez, ya que su lectura se hace fluída y, además, nos recuerda historias verídicas de las que siempre se aprende algo nuevo, lo que podría compararse con la literatura de la memoria de Julio Llamazares,¹⁰ donde la memoria (individual y colectiva) representa el núcleo temático central en torno al cual giran sus obras líricas y narrativas. La obra de Regàs también se asemeja a la narrativa del posfranquismo, donde el desencanto puede observarse como “clave significativa de la narrativa actual”¹¹ con autores como Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina o Félix de Azúa.

Esto nos lleva a una tercera contribución de Regàs que supone ver su narrativa como una continuación de la novela de posguerra española practicada por Juan Marsé o Juan Goytisolo. Casi en toda su obra suele haber de fondo la guerra civil española o la posguerra. Sin embargo, a nuestro juicio, no se trata tanto de una nueva versión de la novela tremendista iniciada por Camilo José

Cela como de una mezcla entre este posible tremendismo y la incorporación de la novela hispanoamericana. Esto explicaría quizás también que haya siempre un personaje loco en sus novelas y el mundo de los sueños cobre una importancia inusitada, características que son evidentes en las obras del escritor mexicano Juan Rulfo o en el colombiano Gabriel García Márquez; escritores que son también admirados por Regàs.

No obstante, quizás la mayor singularidad de las obras de Regàs resida en una localización catalana y en el dinamismo de sus personajes. Cataluña y sus alrededores conforman el universo literario de Regàs. Escenarios, en ocasiones sólo intuidos, donde se teje y se desteje el destino de los personajes, pero casi todos ellos perfectamente reconocibles en el ámbito de la burguesía y de la payesía catalana. Los catalanes suelen ser aficionados a la ópera en el Liceo, les gusta viajar pero, sobre todo, les caracteriza la sensibilidad mediterránea que les concede el mar. El pueblo suele ser el espacio preferido por Regàs para situar a sus personajes, quizás por su naturaleza hipnotizante, como en su primera novela, *Memoria de Almató*, o por el enloquecimiento y aislamiento de sus habitantes en la isla perdida de *Azul*.

Estética simbolista, rebeldía romántica y juego seductor configuran los principales recursos estilísticos de su narrativa. También son explotados los contrastes entre escenarios naturales y escenarios urbanos, ambientes refinados y exquisitos junto a los sórdidos y vulgares; lo lírico y lo macabro se reflejan en el mismo espejo, como se confunden en él la realidad y la apariencia, la vida y su literaturización, caso del cuento "La inspiración y el estilo".¹² Resulta interesante observar cómo un clima de máxima tensión emocional puede hacerse añicos con el solo recurso de vincularlo a lo cotidiano por medio de una

referencia grotesca o simplemente realista, caso del cuento "El guerrillero" o "Más allá del límite".¹³

A todo este juego no es ajena la ironía, la ironía de que todo está en situación, la ironía que se desprende de la superposición de puntos de vista, de realidades vistas de frente y al sesgo, de opiniones y registros lingüísticos diversos, con los que se va tejiendo el tapiz de una realidad oscilante, insegura, como aprendimos que era hace cuatrocientos años, de la mano del genio de Cervantes. Por todo ello, la obra de Regàs profundiza de nuevo los grandes temas universales como el amor, la muerte, la existencia y la lucha por la libertad. Su narrativa supone una reivindicación por una existencia vitalista y por el mundo poético que más o menos todos tenemos dentro, junto con una intimidad creadora como acto de comunicación, además de la conversación y el diálogo directo.

En su narrativa desfila toda una galería de personajes misteriosos y desarraigados, que aparecen súbitamente en un entorno social que los mira con recelo o simplemente los rechaza. Son huraños, huidizos, asesinos en potencia o místicos enajenados, cuya posible locura proviene directamente de la insatisfacción de una vida que les ha sido impuesta. En este sentido es apreciable la filosofía nietzscheana, puesto que en sus personajes está clara la tesis de Nietzsche de que, para el desarrollo armónico del yo íntimo, la contraposición no está entre el bien y el mal, sino entre feliz/infeliz. Casi todos sus personajes son marginales, aunque en algunos casos ese factor de marginalidad se dé únicamente en el ámbito de su intimidad, de sus propios estados de ánimo o de sus propios sentimientos. Son personajes perfectamente reconocibles en las coordenadas histórico-sociales del siglo XX. Esta marginalidad o rasgo gris que los caracteriza también se tiñe de azul o de sueños en algún momento. No obstante, sus personajes parecen llevar consigo

recursos vitales inexpugnables. El concepto de trauma y la noción de abandono aparece en la mayoría de sus protagonistas, pero adicionalmente estos protagonistas están acompañados por padres, abuelos o amistades, quienes tienen problemas de tal significancia que evoca la pregunta ¿quién es en realidad el principal protagonista?. Otras preguntas que su narrativa suscita son, por ejemplo, si la mujer es la principal protagonista, ¿hasta qué punto es una víctima o heroína?, ¿opresora o sumisa?, ¿mujer objeto o sujeto?, ¿ama de casa o dueña de su amo?

Un factor interesante presente en toda su narrativa es el dilema de si es la mujer o el hombre quien de verdad lleva las riendas en una relación, lo que pone de manifiesto el cambio social y cultural que experimenta España.¹⁴ Esta problemática de género es irresoluble y representa además el dilema de la sociedad actual. En esto nos parece una autora rabiosamente contemporánea. Su prosa puede analizarse desde una perspectiva social pero, en el fondo, si nos detenemos en los personajes, observamos que todos ellos tienen en común el rasgo de una especie de inhabilidad o incapacidad para poder dar amor o de no ser amados. Desde este punto de vista, su trabajo nos parece muy espiritual, en el sentido de que siempre se preocupa por hechos fundamentales de la vida, indagando dentro del alma de un personaje para intentar averiguar cómo funciona, lo que siempre acaba siendo un reflejo de la vida misma.

Regàs retrata con lucidez, sutileza y ferocidad a sus propias compañeras de sexo en sus nueve cuentos *Pobre corazón* (1996). Desde espléndidas y desgarradoras descripciones simbólicas de las heridas y la locura del amor ("La farra", "La nevada", "El guerrillero" e "Introibo at altare Dei..."), a la desesperación —¿sin salida posible?— por hallar un espacio y una vida propia, de una mujer casada ("Preludio"), o si no, esperpénticos e implacables retratos

de los seres desviados y las vergüenzas del propio sexo: representados en la mujer objeto en estado puro ("Los funerales de la esperanza"), o la calculadora y arribista social en estado salvaje y abismal ("La inspiración y el estilo" y "Más allá del límite"). Todos ellos son relatos sobrecogedores que dejan un sabor agri dulce ("El sombrero veneciano"). Las mujeres no parecen gobernar su destino. Siempre son sojuzgadas, más que por la clase dominante, por el hombre al que han pertenecido, como en las novelas *Memoria de Almotor* y *Azul* o en el cuento "Los funerales de la esperanza".¹⁵ Viven alienadas en una situación de inferioridad patética que, en algunos casos, ni siquiera es sentida como tal, ya que estas mujeres aceptan la sumisión como una fatalidad inherente a su condición femenina, caso de la protagonista de "Preludio".¹⁶

No obstante, el amor es la única vía de conocimiento, pero siempre es un amor trágico que acepta de buen grado la autodestrucción que le es inherente.¹⁷ Sin embargo, no son personajes románticos goetianos ni tampoco protagonistas de amores malditos, en el sentido de que no es un amor desafiante. Tanto hombres como mujeres son personajes que viven exiliados en su interior, prescindiendo del *tedium vitae* al que han sido condenados después. Ésta es la razón que explica el título de sus nueve cuentos, *Pobre corazón*.

En resumen, dos son las claves de su narrativa: la capacidad de metamorfosis que tiene su lenguaje y la facilidad con que transporta al lector en un mundo sensible y enfermizo, en el ámbito de los deseos difícilmente materializables. Como "movimientos del alma"¹⁸ define Regàs el contenido de los nueve relatos que conforman *Pobre corazón*, en donde el amor se presenta como algo complicado y difícil pero, en cualquier caso, como motor de la naturaleza humana. En *Azul*¹⁹ este amor lo presenta en su faceta de fascinación. En *Memoria de Almotor*²⁰ también aparece el amor, pero no sólo entendido como

relación sexual, sino sobre todo como amor familiar. La protagonista busca este amor familiar, pero se da cuenta de que es un paraíso perdido. Esta búsqueda de amor familiar se repite en *Luna lunera*,²¹ que acaba poéticamente en forma de sueño, de nana o de canción como en su última novela *La canción de Dorotea*.²² Desde esta perspectiva, el tema fundamental de su narrativa es el virgiliano *fugit irreparabile tempus* o en términos proustianos podría decirse que su obra es una búsqueda del tiempo perdido. A éste se asocian los temas de la madurez, con toda la carga de la soledad, incomunicación, angustia o memoria resignada y melancólica. De ahí que el amor aparezca como la única posibilidad de escapar. Alrededor de estos dos temas principales aparecen otros que están en relación con las circunstancias históricas españolas y con el mundo contemporáneo en general. Apuntamos las referencias a la guerra civil, a la represión de la dictadura franquista, el regreso de los exiliados, el momento de la transición democrática; la vida rural y urbana con sus trenes, artistas de cine, académicos y la caducidad de ciertos valores tradicionales en la mentalidad de las nuevas generaciones.

A pesar de su importancia, no se ha hecho ningún análisis exhaustivo a la obra de Regàs. Además, su bagaje cultural es tan amplio que incluso podríamos decir que su obra constituye un puente entre la modernidad y la postmodernidad, en el sentido de que como una escritora modernista está obsesionada por la forma de la escritura y la exaltación de la experiencia como características indiscutibles del modernismo, cuyos autores aspiraron a crear una élite cultural disidente, como expone Chris Perriam.²³ Pero a la vez su obra se integra dentro del postmodernismo actual, entendiendo éste como una continuación del fenómeno artístico cultural anterior, y concretamente por el énfasis postmoderno que hace Regàs sobre la irreductibilidad de lo particular y sobre las múltiples posibilidades

que tenemos los humanos de transformación.²⁴ Si en sus libros puede parecer que es más modernista que postmodernista por su obsesión por el lenguaje, la figura de Regàs en público, en cambio, adopta una personalidad más cercana y sobre todo muy crítica hacia cualquier tipo de discurso homogéneo,²⁵ lo que la acerca al postmodernismo. Un estudio sobre la obra de Regàs nos permite vislumbrar la fase histórica por la que atraviesa España, híbrido de desarrollo y desfase, pero sobre todo un análisis de su obra nos permitirá comprender tal vez el cambio operado en la novelística española entre modernidad y postmodernidad. Un tema que es de relativa importancia en la actualidad literaria y que es evidente en ciertos aspectos de la narrativa de Regàs.

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de la obra de Regàs, en esta introducción se han incluido cuatro apartados, con los que pretendemos contextualizar su obra en el tiempo y en su contexto ideológico.

1 -. Marco biográfico

Una de las primeras extrañezas que nos atraen al analizar la obra de Regàs es su híbrida biografía, la cual subraya también la dificultad de catalogarla. Rosa Regàs Pagès nació en el seno de una familia burguesa catalana el once de noviembre de 1933. Hija de Xavier Regàs y Mariona Pagès, Regàs ha dicho sobre su infancia que “todavía no sabe cuál es su lengua materna”,²⁶ porque vivió en Francia hasta los seis años de edad (1933-1939), debido a la guerra civil española. Su primera novela, *Memoria de Almator*, está dedicada “A mis madres Mariona y Matilde”.²⁷ Cuando se mudó a Cataluña, Regàs aprendió la cultura castellana antes que la catalana. “Soy catalana, pero hasta los seis años yo no viví en Cataluña. Luego vivía en un colegio donde se explicaba, se hablaba y se escribía en castellano y la cultura era castellana, no catalana”.²⁸ Allí

fue alumna de un colegio religioso, Las dominicas de Horta, un internado del que la autora guarda un grato recuerdo.

La huella de aquella educación tradicional y a la francesa se hace patente también en su escritura. En su cuento "Introibo at altare Dei..."²⁹ y en su novela *Luna lunera* se refleja muy bien esta relación de amor y odio que mantiene con respecto al colegio y las circunstancias sociales de aquella época. Su infancia puede ceñirse a dos temas: viajes e internados. Regàs nunca supo lo que era vivir en familia con los suyos, "con una madre ausente y mitificada, un padre cercano pero distante a la vez y un abuelo feroz",³⁰ lo que ha dejado una profunda huella en su escritura. Esta orfandad repercute sobre todo en la gestación de sus personajes. Regàs utiliza una mirada asombrada de un narrador que podemos definir como "outsider o testigo", en el sentido de que casi no interviene en la narración que nos cuenta. Se trata de una técnica narrativa donde lo necesario es reconocer la pluralidad de las voces. Son unas voces que, por otro lado, casi todas ellas pertenecen a mujeres con diferentes rangos sociales y modos de pensar, lo que podríamos relacionar con la vindicación de lo múltiple y de lo diferente por parte de las mujeres del siglo XX y, más concretamente, con el argumento feminista expuesto por Stanley, para quien es necesario reconocer la pluralidad de las vidas de mujeres más que privilegiar el concepto de un tipo de mujer occidental.³¹

A los quince años Regàs ya había viajado por media Europa. Recuerda que emigró a Francia con su familia y que uno de sus primeros viajes fue a Mallorca: "Recuerdo que fue la primera vez que tuve la sensación de que si caminaba más vería más, pero por mí misma, que no estaba limitada a las paredes de la escuela o las paredes de la casa".³² Regàs se crió en diferentes internados bajo la tutela de un abuelo franquista, porque ella era hija de padres republicanos.

Este antagonismo entre padres liberales y abuelos nacionalistas es a menudo retratado en su obra. Su padre era un político de la Generalitat y un famoso abogado que vivía holgadamente hasta que perdió la guerra y le quitaron todo: el bufete, el dinero y los hijos. En palabras de Regàs: "Las autoridades eclesiásticas, a través del Tribunal Tutelar de Menores, le quitaron la tutela de los hijos y se la dieron a mi abuelo, que era franquista. Me metió en un internado de monjas y salí de allí para casarme, a los dieciocho años".³³ Esta biografía se refleja en su cuento "El abuelo y *La Regenta*", antologado por Mercedes Monmany en *Vidas de mujer* (Alianza Editorial: 1998, pp.19-26) y en su novela *Luna lunera*, que es una continuación de este relato, pero retazos de su vida en general aparecen desperdigados en toda su obra, lo que nos lleva a subrayar que parte de su biografía, concretamente su infancia y adolescencia tan agitada, deja una huella evidente en toda su obra. La propia Regàs declara que "Todo lo que pasa en los primeros años de la vida es determinante, todo. Salir de eso es muy difícil".³⁴ Dentro de este contexto podemos relacionar su obra con la de Virginia Woolf, en el sentido de que Regàs también escribe sobre "women's lives from a feminist point of view",³⁵ si consideramos que en su narrativa suele aparecer una figura masculina como *paterfamilias* y el papel de muchas de sus mujeres se reduce al de "ángel doméstico" para mostrar al lector la injusticia.

Regàs se casó en 1951 a los dieciocho años, "a una edad en la que hoy las chicas todavía no han acabado la escuela" (*Sangre de mi sangre*, p.53), pero fue a finales de su segundo año de matrimonio cuando descubre qué hacer "con tanta energía inútil y tanta melancolía sin causa" (*op. cit.* p.44). Durante diez o doce años estuvo yendo a Oxford en el mes de agosto para aprender inglés:

Cuando tenía niños los dejaba en un campamento o en una colonia y yo me iba a Oxford, y a la vuelta los recogía y nos íbamos a casa. Esto

duró muchos años, como diez o doce años. Y así aprendí inglés. Y esto me fue muy bien, porque luego me presenté al examen de las Naciones Unidas.³⁶

Es por estas fechas cuando se produce un cambio de personalidad en Regàs. Harta de pasear a sus hijos por un mismo parque todos los días, se da cuenta de que su vida es una monotonía, debido fundamentalmente a las circunstancias de aquella época, donde una mujer casada sólo debía dedicarse a sus hijos y poco más. Un ejemplo de esta situación tan enclaustrada para la mujer era el hecho de tener que pedir permiso a las autoridades religiosas cada vez que quería leer un libro. Quizá éste fue el detonante mayor que motivó a Regàs a cambiar de actitud ante la vida. Así dejó de ser una ama de casa sumisa para convertirse en una activista, lo que nos muestra el clásico patrón de la mujer escritora, ya examinado por Martín Gaité en su novela *El cuarto de atrás* (Premio Nacional de Literatura, 1978) o, fuera de nuestras fronteras, por Carolyn Steedman "en su complejo texto autobiográfico *Landscape for a Good Woman* (1986)".³⁷

Al final de la década de los cincuenta, cuando Regàs todavía estaba casada, tenía que ir a misa todos los domingos y someterse a reglas sociales bastante estrictas. Aquello era un poco agobiante y ella no lo soportaba. Fue entonces cuando rompió con ese mundo, pero no de forma radical y brusca, sino matriculándose en la universidad. Hay que recordar que en aquella época había muy pocas estudiantes casadas y, además, con dos hijos. De hecho, cuando Regàs quiso renovar su pasaporte, los funcionarios no le dejaron poner "estudiante y casada", porque según ellos eso no podía ser. Aparte de esta anécdota que Regàs ha comentado más de una vez,³⁸ lo que interesa resaltar es que fue en aquella época de universitaria cuando su espectro de amigos se amplió mucho. Más que romper, ensanchó su mundo. En sus propias palabras:

me negué a pedir permiso a la oficina del Obispado para leer el último libro de Simone de Beauvoir que había llegado clandestinamente al país, decreté que en mi casa se habían acabado los ayunos y me puse zapatos planos como Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma*, me sentía como los héroes de Dien-Bien-Fu que hacía poco habían derrotado a los franceses: para mí éste fue el principio del fin de la posguerra y el inicio de mi vida de persona adulta que nunca más aceptaría ni la sumisión ni la imposición de normas, reglas e ideas. (*Sangre de mi sangre*, p. 45)³⁹

Regàs estudió francés en París, inglés en Oxford y se licenció en Filosofía Pura por la Universidad Central de Barcelona, donde también cursó estudios de piano en el Conservatorio del Liceo. En la década de los sesenta formó parte de los nuevos proyectos editoriales en España. De 1964 a 1970 trabajó en la editorial Seix Barral de Barcelona, cuando era su director Carlos Barral, uno del triunvirato europeo formado por Giulio Einaudi⁴⁰ de Italia y Claude Gallimard de Francia, en un momento en el país en el que el “establishment” no oficial era dirigido por él y su equipo. Regàs fue jefe de prensa y de relaciones públicas y posteriormente directora de producción de Publicaciones. En 1967 fue también coordinadora y redactora de la revista semanal *Siglo XXI* hasta que fue prohibida y cerrada por las autoridades franquistas.⁴¹

En 1970 fundó sus propias editoriales: Ediciones Bausán, dedicada a libros infantiles y La Gaya Ciencia, dedicada a narrativa, ensayo, economía, salud, política, sociedad, arquitectura, poesía, etc. Entre sus autores figuraron una multitud de personalidades que tienen como rasgo denominador el haber hecho historia en la España de la transición, es decir, el haber participado de forma destacada en la construcción de un país que pasaba de una dictadura a una democracia en ciernes, y que ahora son todos personajes reconocidos como: Oriol Bohigas, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, María Zambrano, Félix de Azúa, Agustín García Calvo, Felipe González, Jiménez de

Parga, Tierno Galván, Nicolás Sartorius, López Garrido, Estefanía Moreira, Joaquín Leguina, Mariano Rubio, Álvaro Pombo, Martínez Sarrión, etc. En 1974 fundó la revista *Arquitecturas Bis* cuyo consejo de redacción estaba formado por los arquitectos Rafael Moneo, Tomás Llorens, Oriol Bohigas, Federico Correa, Manuel Solá Morales, Helio Piñón, Lluís Domènech, con el diseño de Enric Satué, de la que aparecieron cincuenta y cuatro números. Coincidiendo con la muerte del dictador Franco, en 1975 realiza un viaje a Laos patrocinado por Air France y publicó varios artículos en revistas españolas y extranjeras. En 1976 fundó la revista de Filosofía *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*, de la que fue directora hasta 1981. El consejo de redacción estaba formado por intelectuales de la talla de Eugenio Trías, Félix de Azúa, Fernando Savater, Ferrán Lobo y Javier Fernández de Castro.

De sus inicios en su etapa como editora podemos destacar tres hechos. Primero, que Regàs se rodea de un selecto grupo de intelectuales, casi todos ellos hombres, lo que no fue un impedimento para continuar su carrera profesional de forma ascendente. Segundo, que todos ellos tienen como principal característica sus ganas de trabajar y sus ansias por mejorar una España todavía aletargada por una dictadura que los ha marcado a todos de forma irremisible. Y tercero, por sugerencia de Luis Goytisolo empezó a trabajar en la editorial Seix Barral y allí encontraría al que en diversas ocasiones ha considerado como su auténtico maestro: Carlos Barral.⁴²

En 1983 vendió las editoriales porque perdía mucho tiempo de su trabajo en lidiar con asuntos burocráticos. Así pasó de ser editora a traductora temporera freelance en las Organizaciones de las Naciones Unidas, un empleo que le permitió tener un tiempo libre y, sobre todo, poder viajar a Ginebra, Nueva York, Washington, Nairobi o París. Tras once años en la O.N.U, en 1994 fue

nombrada directora del Ateneo Americano de la Casa de América de Madrid, cargo del que dimitió por agotamiento en marzo de 1998.⁴³ Actualmente forma parte del Consejo Asesor de la Fundación “Cultura y Cambio Social”, de la Fundación Alternativas y de la Junta Directiva del Comité Catalán del ACNUR (Asociación no lucrativa que apoya el trabajo del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados) y de ATTAC (Asociación por una Tasación de las Transacciones financieras para Ayuda a los Ciudadanos).⁴⁴

En 1994 fue miembro del jurado del premio Príncipe de Asturias de las Letras y desde 1996 forma parte del premio de novela Café de Gijón. En 1995 fue miembro del jurado del premio de novela Casa de las Américas de Cuba; y en 1997 y 1998 secretaria del premio Nadal de Novela.⁴⁵ Fue secretaria desde su creación en 1998 del premio Alfaguara Internacional de Novela y en 1999 del Primer Concurso Internacional de Relatos Paradores de Turismo.⁴⁶ De su labor de jurado llama poderosamente la atención el hecho de que Regàs sea una de las pocas mujeres españolas que formen parte de un panel integrado casi exclusivamente por hombres. Por extensión, dentro de la política de los premios literarios habría que añadir que las escritoras ahora ganan bastantes premios comerciales —ella misma es poseedora de tres—, pero significativamente a muy pocas mujeres se les concede premios institucionales —ella tiene uno—, lo que significa que a la mujer profesional española todavía le vedan algunos campos.

Además de intervenir en jurados de premios literarios, Regàs participa activamente en la vida cultural española desde muy diversos foros. En este sentido pensamos que Regàs ha contribuido y contribuye a la cultura incipiente del siglo XXI, pues actualmente el “establishment” cultural son los medios de comunicación. Regàs ha colaborado y sigue colaborando regularmente en publicaciones periódicas, como todos los periódicos del grupo Correo, *El Mundo*

y *El País*, y en las revistas *Ajoblanco*, *Cambio16* —ambas ya desaparecidas—, y *Viajar*. Ha dado y da tal multitud de conferencias en ciudades de España, Europa, América y Asia que sería tedioso enumerarlas todas.⁴⁷ Pero lo importante de esta movilidad es que ayuda a que su obra sea más conocida— de hecho sus novelas han sido ya traducidas al catalán, italiano, francés, alemán y holandés— y que, por ejemplo, su nombre aparezca en el periódico inglés *The Guardian* como una comentarista política (“political commentator”),⁴⁸ denunciando las “Declaraciones peligrosas”⁴⁹ de la esposa del presidente de Cataluña.

De su dinamismo destaca su capacidad de intervenir tanto en lo que puede considerarse como un evento cultural popular o de cultura de masas, como la presentación “con mucho glamour” de la primera novela de la periodista Mari Pau Domínguez (*La tumba del irlandés*: Planeta, 2000)⁵⁰ junto con el actor José Coronado, como participar en un evento elitista o de cultura minoritaria, como puede ser la presentación de *Poesía reunida* (El acantilado) de Juan Antonio Masoliver Ródenas, escritor y crítico literario, en la librería La Central acompañada por Pere Gimferrer,⁵¹ lo que demuestra que en Regàs no se produce lo que en términos de Bourdieu se conoce como la discriminación de la práctica cultural entre cultura elitista y cultura popular.⁵²

Polifacética e interesada por todos los aspectos de la cultura y la vida, se ha dedicado a las empresas más diversas: la edición, la traducción, el cine, el deporte, la música, la arquitectura o los viajes. En sus propias palabras, “es difícil ser en una sola vida estudiante en una universidad norteamericana, madre de varios hijos, joven y feliz en la ciudad en que nacimos, antropóloga en activo que viaja por el mundo y mujer que trabaja y vive sola en una ciudad centroeuropea”. A pesar de esta afirmación que aparece en la reedición de su

novela *Azul* (Destino, 1998: 235), ella ha participado de un modo u otro de casi todos estos rasgos biográficos. Desde 1994 por motivos de trabajo vive a caballo entre Madrid y Barcelona, aunque siempre estando envuelta en la vida cultural de España.

Ejemplos de su activismo pueden observarse primero durante los años 60, cuando fue una destacada activista en la «*gauche divine*». Luego en los 70 se convirtió en una prominente editora, quien ha tenido el privilegio de trabajar con los editores europeos más importantes del siglo XX, fundando después una prestigiosa editorial. En los 80 podemos decir que vive su etapa más internacional al trabajar para las Naciones Unidas. Y en la década de los 90 “nace” la Regàs escritora y su prestigio como intelectual empieza a conocerse fuera de los reducidos círculos literarios, gracias a su participación en programas televisivos y debates radiofónicos. Es asidua colaboradora de *Ona Catalana* y del programa “La Ventana”⁵³ de Gemma Nierga en la *Cadena Ser*, donde Regàs suele intervenir desde 1998 todos los miércoles de cuatro a cinco junto con el periodista y escritor Luis Carandell —ya fallecido— y el parlamentario conservador Guillermo Cortázar.

Su participación en los medios de comunicación —los medios que la dejan participar, claro está— contribuye a pensar de Regàs que es una mujer activa y luchadora, que está al día sobre los asuntos actuales de su época. Así, por ejemplo, en “La Ventana” se han debatido temas políticos como el terrorismo o las elecciones catalanas de octubre de 1999; temas sociales como la inmigración, el abuso a menores o el maltrato a la mujer, así como temas literarios como por ejemplo la entrega del premio Planeta. Este contacto con la ciudadanía, de alguna manera define a Regàs como una mujer que está comprometida con la sociedad en la que vive y por la que lucha para que sea

mejor. En definitiva, una participación que la diferencia de otros escritores e intelectuales españoles, lo que a la vez nos sirve para asociarla a pensadores extranjeros tan influyentes como el sociólogo francés Pierre Bourdieu, aunque hay que subrayar que Regàs no hace las distinciones tan polémicas como el provocador Bourdieu.

2 -. De editora a escritora: El papel del intelectual

Si Paul Julian Smith se vale en su libro *The Moderns* (Oxford: 2000, 4) de tres conceptos de Bourdieu, "distinción", "campo" y "habitus" para examinar el papel del intelectual en los ensayistas Umbral, Savater y Cardín, entre otros diferentes artistas españoles con la intención de enmarcarlos dentro de un proyecto estético e histórico de modernidad, ahora nosotros valiéndonos de la noción de "habitus" argüimos que la obra de Regàs también se puede encuadrar dentro de un compromiso deliberado y no superficial con la sociedad contemporánea española, porque su labor como editora es un ejemplo de lo que Bourdieu define como "habitus" o "el espacio de los estilos de vida".⁵⁴

De Regàs como editora hay que hacer hincapié en que fue un trabajo muy duro para ella, que le costó muchos esfuerzos. Ella misma ha declarado que "he dejado tantos años de mi vida y tantos esfuerzos y tantas ilusiones en ello, [que] me gustaría que se reconociera de alguna manera la labor del editor, porque es realmente muy importante (como también lo es, en otro sentido, la del librero o la del distribuidor). Sobre todo, del editor literario no volcado hacia el «best-seller»".⁵⁵ Como editora de su pequeña pero influyente editorial, La Gaya Ciencia, habría que destacar el hecho de que, gracias a su coraje al arriesgar su capital, hoy conocemos el triunfo de destacados escritores que antes eran

totalmente desconocidos como Javier Marías o Juan Benet. De este último reconoce que su obra es difícil de leer, pero editó siete de sus obras.

Desde La Goya Ciencia creó la serie de literatura juvenil "Moby Dick" y lanzó la exitosa colección "¿Qué es...?" de divulgación política. Cuando murió Franco no se tenía clara la diferencia entre liberales, socialdemócratas o socialistas, y a Regàs y a su hermano se les ocurrió editar esta colección en la que líderes políticos destacados de aquella época (que estaban todavía en la clandestinidad en aquellos momentos) escribieron un libro muy breve, muy pedagógico sobre lo que era la tendencia política que ellos defendían, para que no hubiera confusión, porque en el antifranquismo estaban unidos desde los convergentes más de derechas hasta el partido comunista. Políticos del prestigio de Felipe González («Qué es el socialismo»); Tierno Galván («Qué es la izquierda»); Garrigues («Qué es el liberalismo»); o Fernández Ordóñez («Qué es la socialdemocracia»), así hasta veintisiete títulos, escribieron un libro para explicar las diferentes ideas políticas que había en España en aquella época. Ésta es una labor de editora que no debe olvidarse, porque demuestra que Regàs fue una pionera en el mundo editorial involucrándose activamente en su sociedad, quien apuesta por un pluralismo de ideas, concibiendo una España plural y, por extensión, demuestra el interés de Regàs por la política. Su vocación de editora tiene casi voluntad política. Podría definirse como el intento de abrir un nuevo camino. Ahora bien, ¿por qué linderos escribe Regàs?

El editor sabe por qué se hace editor. Sabe que quiere influir, que quiere dar a conocer unos libros, unos autores, una corriente literaria, y monta su editorial y sus colecciones. Lo que no está claro es por qué escribe un escritor. Las razones son múltiples, según cada escritor pero, como recuerda Juan Goytisolo en su libro *Disidencias*, en España "una cosa es lo que se piensa, otra lo que se

dice, otra muy distinta aún lo que se escribe, y otra, finalmente, lo que por *a* o por *b* aparece publicado” (Seix Barral: 1977, 137). Para Regàs, hay personas que dicen que tienen una llamada interna que le exige escribir y no pueden dejar de hacerlo. Hay otros que creen que tienen un deber fundamental; otros, que tienen gran facilidad de escritura; otros tienen una historia que contar. También recuerda que para Vázquez Montalbán “el escritor es un desvergonzado, que lo único que quiere es hablar de sí mismo todo el tiempo”.⁵⁶ En cualquier caso, lo que es cierto es que escribir es siempre un trabajo difícil y muchas veces es una verdadera tortura. Entonces, no se entiende por qué el escritor tiene que pasar voluntariamente esta tortura. No obstante, la razón de por qué escribe Regàs la ha escrito ella misma a petición de un periódico, que le hacía esta pregunta para ser publicada en sólo cinco líneas, pero que ella consiguió resolver de la siguiente manera:

«Yo no sé muy bien por qué escribo. La respuesta es difícil, oscura y plural. ¿Qué son el arte, el universo y el amor? Quizá escribo porque me gusta o porque tengo una historia que contar, quizá por saber por qué escribo, pero lo más posible es que escriba para no perder el juicio ante el sinsentido del tiempo y de la muerte».⁵⁷

Aquí se revelan varias causas: ignorancia de por qué se escribe, placer en dicho trabajo, porque se tiene un argumento o porque con ello uno se conoce mejor, aunque Regàs destaca “para no perder el juicio ante el sinsentido del tiempo y de la muerte”. En realidad el verdadero motivo de por qué escribe Regàs parece centrarse en su interés por revelarnos la complejidad de los sentimientos humanos y, por ende, manifestar la necesidad humana “de protestar por algo, de decir algo a alguien”.⁵⁸ Pero no por el mero hecho de criticar, sino por una vocación quizás innata de querer establecer su propia agenda cultural, su propio “juicio del gusto” en palabras de Bourdieu, de una

forma parecida a como trabaja su amigo filósofo Eugenio Trías, que es “uno de los pensadores españoles que más están haciendo por elaborar una filosofía propia”.⁵⁹

Después de vender sus editoriales y de su periplo internacional en las Naciones Unidas, convendría recordar que su vuelta al mundo literario la llevó a cabo de la mano de Carlos Trías, quien le encargó un libro sobre la ciudad de Ginebra, y de quien Regàs ha dicho que “Nunca le agradeceré suficiente que me obligara a sentarme frente a una máquina de escribir”.⁶⁰ A partir de aquí empieza la etapa de Regàs como escritora, que comienza a escribir por encargo, pero que gradualmente crea su propio “campo intelectual”, entendido como una relación dinámica u homología entre el espacio de trabajo y el espacio de los productores e instituciones,⁶¹ es decir, un espacio donde la lucha es una constante. Esto se pone de manifiesto con su activismo, por ejemplo representado con su actitud hacia la guerra actual, siendo miembro del foro «Con la guerra y el terror no se construye la paz» —un colectivo encabezado por Jaime Pastor, José Luis Sampedro, Rosa Regàs y Luis Otero Fernández.⁶² Si el provocador Bourdieu piensa que en muchos intelectuales existe una cierta propensión al terrorismo, interpretado aquí como aquella persona que infunde terror únicamente por medio de sus palabras, en cierto sentido Regàs participaría de este talante expeditivo, cuando intenta trasladar al campo social y político las guerras de verdades que tienen lugar en su campo intelectual. Valga como ejemplo una de las recientes declaraciones de Regàs, donde culpa a toda la sociedad occidental de apática:

Bush ha pasado de ser un casi perdedor a ser el emperador que goza de gran apoyo. Los europeos somos cada vez más el felpudo de EEUU, y encima estamos contentos. Lo único que no cambiará será la apatía de

los ciudadanos de Occidente y la situación de las mujeres en Afganistán. Pase lo que pase.⁶³

Pero este juicio del gusto o memoria crítica, que nos ayuda para que seamos críticos, porque ser crítico significa “nunca estar seguro o alegóricamente libre de la enfermedad, la transgresión y la contaminación del pasado”,⁶⁴ no es un concepto inventado por Bourdieu, porque ya estaba parcialmente establecido en España, sobre todo alrededor de Barcelona y concretamente en los ambientes intelectuales en los que Regàs se movía, con Carlos Barral, Juan Goytisolo y Jaime Gil de Biedma como las figuras más destacadas. Estos escritores siempre mantuvieron un juicio crítico planteándose constantemente el papel del intelectual en su trabajo.

Sin embargo, este grupo de escritores catalanes —y ahora Regàs incluida— da la casualidad de que todos ellos pertenecen a familias acomodadas, lo que puede dar lugar a una ingenua crítica *a priori* atendiendo exclusivamente a su biografía, juzgándoles por su *status* social sin apenas atender a la calidad literaria de sus textos. Una precaria lógica de regirse por los orígenes familiares y la extracción social del individuo, como denuncia Bourdieu —aunque él también cae en ese error—. ⁶⁵ Una distinción que se ve agravada actualmente por la derivación capitalista de calibrar cualquier producto según el número de veces que haya salido su imagen en los medios de comunicación, con el peligro de distorsión que esto conlleva. Como consecuencia, si aplicamos esta fórmula discriminatoria pero globalizadora a Regàs, un neófito podría tachar su obra de “literatura del rico” o “literatura burguesa”, si ese tipo de literatura en realidad existe.

No obstante, pensamos que el papel intelectual de Regàs pertenece a ese tipo de escritores que entran dentro de sí mismos para ver el mundo desnudo de

todas las cosas que lo hacen alegre y llevadero. Cuando todo lo positivo desaparece, porque el escritor entra dentro de la absoluta soledad y empieza a pensar en el sinsentido de que todo nace para perecer, entonces se pregunta si de verdad no estará escribiendo para olvidar. Cualquier trabajo de Regàs tiene como principal base creativa la memoria.

3 -. Memoria, Influencias, Intertextualidad

Para Regàs la tarea del escritor es la de pasarlo todo por el tamiz de su experiencia, de su propia vida. Entrevistada, recuerda que empezó *Memoria de Almotor* porque un día se compró un gallinero y le ocurrió esa historia, porque ella misma, como su protagonista, vive en el campo. De *Azul* recuerda que hay una pelea de un hombre con un perro. Martín, el protagonista, se enfrenta con un perro, al que mata de manera cruel. Este mismo hecho le sucedió a Regàs, que vió como un hombre mataba a pedradas a un perro,⁶⁶ por lo que su literatura no son historias inverosímiles. Regàs no inventa nada que no pueda suceder en la realidad. Además, cuando estaba acabando la primera novela, realizó un viaje a una isla griega con unos amigos. Uno de ellos era el filósofo Eugenio Trias y otro era la persona a la que está dedicado *Azul*, Storni, un gran amigo suyo que murió el treinta de marzo de ese año (1994).

La base narrativa de su obra es siempre la memoria, entendida sobre todo como una experiencia vivida personalmente. Con respecto a este interés sobre la memoria conviene también señalar la influencia que ejerció su padre sobre ella, de quien ha dicho que tenía una memoria espectacular y era un conversador infatigable,⁶⁷ dos cualidades que sin duda definen también a su hija. Este recuerdo trae a colación de nuevo el carácter autobiográfico de su escritura, pudiéndose aducir que las protagonistas de Regàs en cierta forma

encarnan el espíritu luchador de su padre, pero también el desencanto y el trauma de la historia contemporánea española de haber sido testigos de una guerra cruel. Su experiencia de la guerra como niña testigo podría analizarse desde un punto de vista psicoanalítico e incluso desde una perspectiva feminista basada en el trauma psíquico, como se vale Cathy Caruth para explorar sobre la memoria.⁶⁸ “Los niños de la guerra” (1984), como denomina Josefina Aldecoa a esta generación de escritores y artistas que van desde Caballero Bonald o Ángel González hasta el guionista Rafael Azcona o el pintor José Luis Fajardo, tienen la memoria como rasgo denominador, la cual utilizan no sólo para ver la Historia sino para manipular su propia autobiografía,⁶⁹ lo que se convierte en un ejercicio literario de primer orden.

Dentro del apartado de influencias, uno de los rasgos definidores de su narrativa es su impronta idealista, que quizás se deba a un interés por la filosofía como utopía en general —recordar que ella estudió Filosofía—. Su pensamiento se parece en parte a la filosofía de Eugenio T́rias, cuya obra se caracteriza precisamente por la memoria perdida de las cosas y por una atención especial al pensamiento romántico alemán.⁷⁰ Aunque la obra de Regàs está siempre basada en la realidad, sin embargo, consigue a la vez inventar un espacio para sus protagonistas, quienes suelen buscar de manera inútil un mundo más ideal. Esta fútil búsqueda también tiene una explicación autobiográfica. Aparte de recibir una educación exenta de “trasnochados principios morales”, cuya base fundamental eran los principios litúrgicos y estéticos, los cuales hacían volar la imaginación de Regàs, como ella misma ha escrito,⁷¹ sus lecturas de su juventud están protagonizadas por héroes, o más bien antihéroes, como Don Quijote o Ulises, de quienes aprendió lo que era la verdadera soledad. De las aventuras de estos personajes Regàs extrajo que la única salvación está precisamente en

la imaginación y en lo que ésta crea: “ese mundo que llamamos de ficción donde se mueven la libertad, la emoción, el ingenio”.⁷²

Su reivindicación de los clásicos⁷³ y, más concretamente, su interés por la búsqueda de un mundo más libre nos lleva a equiparar su obra con el planteamiento noventayochista o de la generación del 98 en España, para quienes no es posible la huida, salvo a través de la fantasía y la imaginación que permite recrear el mundo y, a su vez, entenderlo, despreciarlo y amarlo. De aquí se desprende que existe una diferencia muy clara entre literatura y vida. Para Regàs, “la literatura está desgajada de la vida, es la creación de otro universo tan real como el de las estrellas, tan cierto como el dolor, tan punzante, estridente y apasionante como el amor, el odio, la violencia, la venganza y la compasión”.⁷⁴

Por otro lado, sus preferencias no son sólo clásicas ya que, aparte de haber colaborado como ayudante y guionista⁷⁵ en dos películas de Jaime Camino (*El balcón abierto* y *Dragón Rapide*), se siente atraída por las imágenes del celuloide hasta el punto de haber escrito varios cuentos y bastantes artículos en torno al cine. Sin embargo, no considera que su escritura esté tan influenciada por el cine como lo está por la poesía, aunque no niega tener una mirada cinematográfica. En nuestra opinión pensamos que este rasgo visual existe. Si bien su narrativa no está estructurada a manera de guión, en cambio, podemos encontrar referencias cinematográficas en sus cuatro novelas y varios de sus cuentos como “La farra” o “La nevada”.⁷⁶ Además, los propios personajes suelen trabajar en el mundo del cine, como los protagonistas de *Azul* o del cuento “Hasta la vista, amigo”,⁷⁷ cuyo relato es el preferido de Regàs.

Con relación a las imágenes conviene señalar su interés por la fotografía, que quizá despierta en ella una curiosidad similar a la del cine. De hecho, ha

publicado un libro de fotos sobre España (*España, una nueva mirada*), ha prologado dos: uno de Juan Manuel Díaz Burgos (*Malecón de La Habana*) y otro coeditado por ella y Oliva María Rubio (*"gauche divine"*) y ha dado una conferencia sobre el pintor Caravaggio publicada por el Museo Thyssen-Bornemisza ('Una revolución personal') y correspondencias visuales se establecen con los cuadros y fotos de artistas clásicos y contemporáneos. Una afinidad que se enfatiza en el caso de Caravaggio por la importancia que Regàs concede también al uso de la luz, que revela una visión común de la complejidad humana. Por otro lado, esta relación entre pintores y escritores se ha estudiado ya en otros autores como la establecida entre Soledad Puértolas y los cuadros realistas de Edward Hopper (1882-1967).⁷⁸

Este interés por el cine, la fotografía y la pintura nos hace pensar que Regàs pertenece a ese grupo de artistas surrealistas⁷⁹ que ven la vida a través de un sentimiento artístico. Los artistas del movimiento surrealista pretendían, entre otras cosas, trasladar el mundo del subconsciente al lienzo, de tal manera que la mezcla de lo racional e irracional se convirtió en una constante en sus obras. Un ejemplo de esta técnica puede observarse en los personajes de Regàs, quienes suelen oscilar entre el mundo de la realidad y "el reino de la abstracción"⁸⁰ en el cuento "La farra" o "dulce reino de los infiernos",⁸¹ como se identifica al espacio del anciano protagonista del cuento "La nevada", Paramio, quien entra en un "sueño" desde que ve las nalgas a una joven.

Otro rasgo influyente que no debemos olvidar a la hora de estudiar la obra de Regàs es su don de lenguas. Este dato es importante porque nos sirve para asociarla con ese grupo de escritores internacionales que conocen otras lenguas y son capaces de leer en versión original las obras de autores franceses, ingleses, italianos o alemanes, por ejemplo. Regàs habla cinco idiomas: español,

catalán, francés, inglés e italiano. Sin embargo, traduce sólo del inglés, quizá porque es la lengua que más le atrae desde que era pequeña. Regàs es una admiradora de la lengua y la literatura inglesa. Desde que leyó a los once años la novela de Sally Sallimen, *Katrina*, se juró a sí misma que sería el libro que habría de guiar su vida entera. Desde entonces no ha dejado de buscar guías y caminos que no fueran los de su propia convicción y parece guardar tan intacto como el primer día el tesón y la voluntad de esa mujer que supo dar un sentido a su vida miserable y convertir la decepción y el desamparo en un arma de seguridad a favor de su propia dignidad. Es un argumento que en cierta forma se proyecta en todas sus protagonistas. A aquella solitaria *Katrina* se han añadido, día a día, otros muchos libros a los que recurrir, pero, ¿cuál es el preferido hoy?⁸²

La respuesta es difícil, porque *Katrina* fue sustituida por una serie de heroínas románticas cuyos rostros y proezas se confunden en su mente. Luego vendrían *Lord Jim*, el "Negro del Narcisus" o "El corazón de las tinieblas". Más tarde Conrad fue sustituido por Stevenson, Salinger, Faulkner, Proust, Shakespeare, Gerardo Diego, Cesare Pavese, Confucio, Rubén Darío, Alfonsina Storni, Salvador Espriu, Sándor Marai y García Lorca, por ejemplo, todos ellos citados por Regàs en forma de epígrafe o incluso de título, como su novela *Azul* (1994), que hace referencia a la obra pionera del modernismo hispano, *Azul* (1888), de Rubén Darío. Aquí ya entramos en lo que se conoce en el mundo académico como "intertextualité" y, concretamente, este tipo de intertextualidad Hoek la ha denominado "intertitularidad",⁸³ en un juego de palabras que deriva de "título" e "intertextualidad". La intertextualidad es un concepto inventado por Julia Kristeva en 1967 para propagar un nuevo ideal de literatura y de crítica literaria, y que ya ha recibido diferentes e incluso contradictorias interpretaciones. No obstante, en

nuestro estudio entendemos “intertextualidad” como una manera de aludir a toda la literatura anterior, lo que puede hacerse de forma directa (parafraseando párrafos, títulos o epígrafes) o mediante la interrelación que existe entre los personajes de diferentes textos, lo que representa una de las dimensiones más importantes de la intertextualidad, y que Wolfgang G. Müller ha denominado como “interfiguralidad”.⁸⁴

Pero de la intertextualidad sobre todo nos interesa resaltar que es un nuevo concepto que se enmarca dentro de una nueva fase en la historia literaria como consecuencia del postmodernismo, entendido como una extensión lógica y culminación del modernismo. Es decir, una nueva fase que se presenta como una época dominada por la “Literatura del agotamiento”. Un término acuñado por John Barth⁸⁵ para referirse a una fase terminal en la que todo el ímpetu creativo se gasta y en la que la originalidad sólo sobrevivirá en la forma de juegos sofisticados con los textos existentes y las estructuras tradicionales, como pensamos que ocurre en los textos de Regàs mediante la forma de alusión, cita, parodia e incluso collage (su libro *Desde el mar* como ejemplo de su collage). Por otro lado, ejemplos de esta sofisticación literaria o intertextualidad se evidencia en su narrativa a partir de los libros que tradujo para su editorial La Gaya Ciencia, entre ellos: *Arthur el solitario* (1981), de Alan Coren; *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (1983) de Robert Louis Stevenson; *Tifón* (1985) de Joseph Conrad y *Los Campesinos y otros cuentos* (1985), de Chejov. Desde 1998 podemos decir que su ritmo de traducción se traduce a un libro por año. Así, por ejemplo, en 1999 traduce y prologa la biografía *El desierto de Daisy Bates* (‘Daisy Bates in the Desert’, 1994) de Julia Blackburn, o en 1998 prologa los ensayos *Del amor* (‘On Love’, 1993) del joven pero ya popular y televisivo

autor inglés Alain de Botton. Y en el 2001 traduce *Amor, Amoris* ('Love's Apprentice', 1998) de Shirley Abbott.

No obstante, de su interés por la lengua y la literatura inglesa, la influencia que más resalta en su narrativa es su gusto por la poesía romántica escrita por Coleridge, Wordsworth, Carlyle o Eliot, hasta el punto de que su escritura puede definirse como una prosa muy poética y muy elaborada. Un ejemplo de esta elaboración poética, que busca siempre el ritmo del lenguaje, se demuestra con el título de su tercera novela, *Luna lunera*, que pertenece a una canción de cuna "Luna lunera cascabelera". Por otro lado, la lírica inglesa es conocida también como "poesía de la experiencia", término acuñado por el británico Robert Langbaum en 1957 con su libro *The Poetry of Experience*. Esta poesía llega a España en 1959 de la mano del poeta Jaime Gil de Biedma,⁸⁶ quien es precisamente la influencia más reconocida por Regàs. Sobre Biedma ha dicho la autora que en las noches de melancolía no ha dudado en acudir a él "durante los últimos treinta años".⁸⁷

La poesía de Biedma⁸⁸ puede considerarse como la mayor influencia en la prosa de Regàs. Un poeta que pertenece a la denominada "poesía de la experiencia" o "generación del cincuenta", como también se le conoce en España a este grupo no sólo de poetas sino de escritores que ahora podemos extender hasta Regàs, porque por afinidad pensamos que ella, como una "poeta de la experiencia", también incorpora la vivencia cotidiana en su literatura a la vez que busca siempre un efecto poético sin estridencias. Al igual que en los poetas de la experiencia como Carlos Barral, la guerra crea en ella una particular vinculación con la calle y una predisposición hacia el paisaje. De alguna manera el paisaje se refleja en la persona protagonista, de tal forma que queda un poco mezclado "el paisaje con el sentimiento".⁸⁹ Por todo ello, su prosa

es una re-escritura de la literatura anterior, pero lo que la hace particular es precisamente el contexto histórico literario en el que nace. Las circunstancias coyunturales de cada período, como la posguerra y la generación del cincuenta en su caso son las que definen histórica y literariamente su narrativa.

4 -. Planteamiento

El presente estudio tiene un planteamiento multidisciplinar que responde fundamentalmente a la variada producción literaria de Regàs y, sobre todo, porque es el primer análisis extenso que se hace de su obra. El acercamiento que se pretende dar constituye una visión general, cuyo planteamiento se centra básicamente en demostrar que su narrativa supone una importante contribución en la literatura contemporánea. Consideramos que Regàs es una artista del siglo XX, porque entendemos que en este siglo ya no hay un estilo históricamente datado sino varios, que incluso pueden convivir juntos. Así, sus libros de viajes son también novelas, y sus novelas a la par tienen sus raíces tanto en la literatura anterior como en las nuevas artes como por ejemplo la fotografía y el cine. La utilización de proverbios o incluso de canciones como se aprecia en los títulos de sus dos últimas novelas no tiene una finalidad meramente de almacenar una memoria oral, sino también de crear un debate intelectual, combate o lucha contra su opuesto, lo que dentro de la crítica literaria podría analizarse bajo la investigación de los estudios de género, de la memoria cultural o como un ejemplo de la literatura de la subjetividad, que tan en boga parece estar por la crítica actual.⁹⁰

Desde un punto de vista convencional su obra puede dividirse en novelas, cuentos, ensayos, artículos y libros de viaje. Más que su producción literaria en sí —reducida si se quiere—, su literatura nos deslumbra por su estilo,

caracterizado por una voz narrativa lírica y una técnica impresionista. Una de las principales características de su obra es la multiplicidad de la voz narrativa. De la primera a la tercera novela puede observarse una evolución en su voz narrativa, que va de una voz principal pasando por una pareja protagonista en *Azul* hasta llegar a un cuadro polifónico de tres bloques con cuatro voces cada uno en *Luna lunera*. El estudio de la voz narrativa lo consideramos pertinente y como una de las herramientas útiles para el descubrimiento de las características de un texto, pero interesa subrayar que el primer capítulo de la tesis, como los sucesivos, es sólo un paso previo para comprender la obra de Regàs. No se pretende hacer un análisis minucioso sino que sobre todo se prefiere plantear una visión plural de las múltiples interpretaciones que se pueden dar a su obra. El cuerpo teórico del primer capítulo es narratológico y desde el principio seguiremos las categorías de Norman Friedman (punto de vista o focalización); Gérard Genette (funciones del narrador); Enrique Anderson Imbert (Omnisciencia neutral o narrador observador) y Mieke Bal (espacio y tiempo), entre otros.

La voz narrativa utilizada puede ser definida como una "outsider", puesto que apenas interviene en la sociedad que describe. Resulta revelador comprobar que, salvo en su primera novela, en el resto de su producción literaria se utilice la diégesis, o narración en tercera persona, una técnica que la autora urde para ceder por completo la voz a los personajes, a quienes transfiere la condición de «autores implícitos». De este modo, Regàs explota prácticamente todo el abanico de posibilidades que le brinda el uso de la primera persona narrativa: el monólogo interior, el diálogo e incluso la variante de la homodiégesis, es decir, aquella variante narrativa en la que no es el personaje protagonista quien cuenta su historia, sino otro personaje-testigo, caso del cuento "El guerrillero".⁹¹

Además, el uso de la primera persona verbal responde también a una necesidad temática, relacionada con la idiosincrasia de sus personajes, que sólo a través de la voz, sólo en la medida en que puedan expresar su «dolorido sentir», consiguen en cierto modo liberarse, ejemplificado en el cuento “Los funerales de la esperanza”,⁹² entre otros.

El hilo conductor de este estudio es demostrar que la obra de Regàs constituye “un ámbito de voces”⁹³ relacionadas entre sí. Con la expresión de un ámbito de voces o el concepto de polifonía aplicado en la obra de Regàs nos referimos a la práctica de una estética neosimbolista, el uso de una especie de “literatura híbrida”, de una memoria y de un compromiso que serán analizados en los siguientes capítulos. No obstante, en el primer capítulo interesa destacar el concepto de polifonía relacionado con la voz narrativa. En la literatura de Regàs destaca la presencia de varios puntos de vista, que sirven para resaltar la diferencia que existe entre los personajes y, en particular, para no mostrar una postura autoritaria (abuelo), dogmática (Iglesia) ni ingenua (protagonistas). Así, la ingenuidad de los niños de *Luna lunera*, comparable inicialmente a la de la protagonista de *Almator* e incluso a la de Martín en *Azul*, contrasta con la autoridad impuesta por la figura autoritaria del abuelo en *Luna lunera* y, en cierta medida, también por la ideosincracia de *Almator* y la personalidad dominante inicial de Andrea en *Azul*. Obtenemos así una pluralidad de voces y conciencias independientes que constituyen la característica principal de la voz narrativa de Regàs: la auténtica polifonía de voces autónomas.⁹⁴

Después de analizar la voz narrativa, que suele ser un yo testigo presente en la narración, pasamos al capítulo de los símbolos, porque mediante el análisis textual se demuestra la emergencia de un plano simbólico que se repite en las novelas y varios de sus cuentos. Una estética que merece ser estudiada con

particular hincapié en su estilo poético. En el segundo capítulo trataremos de señalar cuál es la mirada estética de Regàs. Su narrativa se caracteriza por una unidad temática, similares técnicas narrativas así como repetidos motivos literarios e imágenes que aparecen con consistencia desde su primera novela hasta en el trabajo más reciente. Los temas más importantes son los sentimientos, el desarraigo familiar y su visión poética del paisaje. Si el escritor trabaja para expresar su propio universo, Regàs manifiesta su visión de las cosas de forma ambigua y, en particular, a través de símbolos. Un autor sobrevive en la medida de su capacidad mítica, y lo mítico es lo que resiste y pervive. La narrativa actual no usa ahora la específica rotulación de simbolismo como un movimiento nacido del declive del realismo y del naturalismo de finales del siglo XIX, pero la prosa de Regàs parece de filiación simbolista, si entendemos simbolismo como el proceder «por símiles, por alrededores, por aproximaciones»; precisar en una imagen (muy) bella lo impreciso, por medio de símbolos, de relaciones, de correspondencias entre unas cosas y otras.

Los escritores simbolistas proclamaban la imaginación como la verdadera interpretación de la realidad. Siguiendo a la teórica Balakian,⁹⁵ partimos de la base de que la misión del crítico (en el mundo de las artes) consiste en señalar el camino hacia una estimulación emocional e imaginativa inherente en los textos literarios; de ahí que la actividad de la crítica sea calibrar la extensión de polivalencia del autor. Nuestro planteamiento crítico coincide en parte con el New Criticism en la exigencia de una crítica ontológica de la obra literaria en cuanto estructura en la que todos los componentes interaccionan. Este segundo capítulo se divide en diez apartados donde se estudia: El simbolismo del paisaje y de la naturaleza en general con imágenes simbólicas específicas; formas de la alegoría infantil y aspectos relacionados con el simbolismo como la ambigüedad;

el espíritu decadente; la religión como un símbolo decadente; el proceso de decadencia que se repite en muchos de sus personajes y el recurso de la ironía como reflexión moral. Pero el primer apartado “¿Es neo-simbolista Regàs?” es el más importante y está entre interrogaciones porque más que una afirmación se trata de una hipótesis que pretendemos argumentar con las nueve secciones que le siguen.

Otro símbolo y tema importante de su obra es el viaje. Su relevancia es tal que dedicamos un capítulo entero a la idea de analizar su narrativa como un viaje. Toda su obra puede caracterizarse por la constante presencia de un viaje, hasta el punto de que por extensión puede afirmarse que la obra de Regàs constituye precisamente un viaje literario. Tanto el viaje real como el imaginario se dan cita en su narrativa convirtiéndose en un elemento indispensable para la comprensión de su obra como un todo. En el tercer capítulo partimos de la tesis de que la relación entre literatura y viaje resulta inseparable en su obra. El hecho de que sus primeros trabajos sean traducciones de libros de aventuras y de que su primera obra, *Ginebra*, sea un libro de viaje es un indicio revelador de la importancia del elemento viaje. No es casualidad que la novela *Azul* comience con un epígrafe de Conrad —uno de los escritores viajeros por antonomasia—, a quien ya cita en *Ginebra* (“traducir un libro de Conrad”, p.14). El viaje está inserto en su obra no sólo como tema (contenido) sino sobre todo como un género (forma) literario de una larga tradición.

En este capítulo argumentamos que la noción de viaje está presente en toda su obra hasta incluso constituir el manantial de su ideología estética. Si ensamblamos toda su obra en una narrativa única, ésta sería un texto de viaje protagonizado por un personaje femenino que manifiesta sus impresiones sobre lo que ve. En este sentido toda su narrativa contiene el mismo modo de discurso

basado en el viaje. Se podría decir que ella no podría escribir un texto (de viaje) sin recurrir a su memoria ni a la anécdota. “We were all travelers before we were novelers,” escribió William Dean Howells.⁹⁶ La afirmación de Howells implica una cierta correlación entre el acto de viajar, vinculado con la idea de recabar experiencias, y la escritura de ficción —‘The Ancient Mariner’ de Coleridge (traducido por Regàs) fue concebida durante un paseo de varios días a Dulverton en compañía de Wordsworth y su hermana Dorothy—. ⁹⁷ En el caso de Regàs esta conexión se refuerza de tal modo que sus viajes conforman la fuente primordial de su escritura. En su narrativa hay innumerables desplazamientos, cortos y largos que parecen reflejar los propios viajes de Regàs por el mundo.⁹⁸ No obstante, la propuesta de este estudio no es evidenciar que su ficción está substancialmente influenciada por sus experiencias como viajera, sino más bien estudiar de qué manera el viaje aparece en su narrativa, qué justifica su presencia y si la mirada de una escritora viajera es diferente a la de su equivalente masculina. En un primer apartado analizamos sus dos libros de viajes como un ejemplo de “literatura híbrida” y en un segundo bloque estudiamos la función del viaje en sus tres novelas y varios de sus cuentos de *Pobre corazón* para demostrar que el viaje, aunque sea como ensoñación (o ejercicio de la memoria), es una actividad mediante la cual aprendemos a conocer el interior de los protagonistas y, en última instancia, nos ayuda a buscar la libertad.

En el cuarto capítulo resaltamos la enorme importancia de la memoria, porque llega a constituir un rasgo esencial permanente en su escritura, formando un todo caracterizado por su continuidad. Toda su obra se caracteriza por evocar una memoria contra el olvido como un factor esencial en su estética, con la particularidad de que la memoria actúa como una especie de plataforma de

lanzamiento hacia la insinuación y la sugerencia, la cual merece la pena investigar. La memoria siempre es el recurso literario que los personajes emplean a la hora de exponer sus problemas. La memoria entendida como la experiencia vivida por los personajes. No cabe ninguna duda de que la memoria sobre todo entendida como autobiografía ha tenido un auge creciente en la sociedad española conforme se asentaba la democracia. A ello no sólo contribuye el caldo de cultivo teórico experimentado en las décadas de los 60 y 70 en Inglaterra, EE.UU., Italia y sobre todo Francia —siendo introducido paulatinamente por los estudiosos españoles a lo largo de la década de los 80—, sino también la necesidad de reubicar al individuo en la nueva sociedad que se estaba fraguando tras un período de historias oficiales.⁹⁹

La historia funciona en la obra de Regàs como detonante para recuperar su propia memoria, la cual está cargada de un intenso contenido testimonial pero, sobre todo, de tal fantasía que memoria e imaginación resultan inseparables en su escritura —una manera de escribir que ya se daba en la literatura de Baudelaire—, invitando al lector a que cree una historia y, posiblemente, una lección moral o incluso una leyenda, quizás en un intento de la autora por diluir las fronteras entre la historia y la vida con el efecto de erosionar las delineaciones usuales de autobiografía, ficción y comentario académico. Esta consciente forma de escribir se puede relacionar con la posición de “outsider” de Cixous de “abroad at home”,¹⁰⁰ que consiste en imaginar un espacio sublime, una imaginación poética tal vez, emigrar hacia un espacio más libre en un intento por trazar territorios desconocidos desde que “la escritura está más allá de nosotros, siempre va hacia adelante”.¹⁰¹ Un posicionamiento ambiguo entre la autobiografía y la ficción que Rita Felski también señala que se produce en la escritura feminista reciente.¹⁰²

Por otro lado, en tiempos de postmodernismo tal vez convenga recordar la pátina de hibridización o mestizaje de los géneros, aunque esta mezcla ya existía desde los orígenes de la literatura. En esta dificultad de definir un acontecimiento histórico que, sin embargo, marca la historia de cada uno de nosotros reside el valor de la memoria, como un elemento siempre manipulable que se presta a cualquier interpretación, normalmente dependiendo de la forma en que se haya vivido. Esta memoria imaginaria se observa en otros escritores como Manuel Vázquez Montalbán o Juan Marsé,¹⁰³ por poner sólo dos ejemplos representativos. De la mano de Unamuno también puede pensarse que Regàs parece plantear si una nueva escritura de la historia la convierte en más cierta, en más oficial, como si de una crónica real se tratara y, al modo galdosiano Regàs nos convierte en téstigos directos de un hecho histórico para redescubrir en nosotros al vigilante (o al “guardia civil”, como aparece en su relato) que todo lector lleva dentro, como se muestra en su cuento “Glorioso aniversario”.¹⁰⁴

Por último, el quinto capítulo está dedicado a la labor periodística y ensayística de Regàs. Todos los escritores de finales del siglo XX han publicado artículos periodísticos, constituyéndose ésta en otra forma de literatura, la cual también merece ser analizada. Con el último capítulo, cuyo subtítulo quizás tiende a la confusión, se pretende “desenmascarar” a Regàs en un intento por revelar los matices esenciales de su pensamiento a través de sus artículos y ensayos. Una vez analizada su obra narrativa desde su yo literario ficticio, según demostramos al principio con la utilización de símbolos (incluido el viaje) y la memoria como el gran tema y técnica narrativa, ahora terminamos la tesis analizando el yo reflexivo o periodístico de Regàs que aparece en sus artículos y ensayos caracterizado por una mirada comprometida. La originalidad del compromiso de Regàs quizás radica en su capacidad de ir por libre. Una característica muy

romántica, pero muy unida a su propio temperamento, quien es capaz de dejarlo todo en busca de la aventura.¹⁰⁵ El mensaje de su literatura es precisamente instar al lector hacia la aventura, que consiste en la búsqueda de su propio sueño, la búsqueda de un lugar libre en su mente, el descubrimiento que una persona hace de su propio paraíso. Este compromiso también se refleja en sus traducciones, como por ejemplo en la novela de Julia Blackburn, *Daisy Bates in the Desert* (1994), traducida por Regàs y cuyo prólogo aquí interesa resaltar para demostrar su interés por una literatura autobiográfica y ficticia en la práctica; una conjunción que puede considerarse de escándalo, como señala irónicamente Jefferson¹⁰⁶ refiriéndose a las autobiografías de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, y que nosotros extendemos ahora a Regàs.

En este último capítulo nos hemos centrado en su obra ensayística y periodística. Para ello lo hemos dividido en tres partes. Primero analizamos sus dos libros de artículos: *Canciones de amor y de batalla* (1993-1995) y *Más Canciones...* (1995-1998). Luego hacemos un breve análisis de sus tres ensayos literarios publicados hasta el momento. Y en la tercera parte analizamos otras dos de sus obras, pero esta vez de difícil clasificación literaria: *Desde el mar* (1997) y *Sangre de mi sangre* (1998), donde la autora experimenta un nuevo registro narrativo. A grandes rasgos nos encontramos con tres discursos diferentes. Sin embargo, todos ellos se caracterizan por estar escritos en primera persona narrativa. Lo relevante de este capítulo reside en dos aspectos fundamentales. Por un lado, evidenciar el grado de polivalencia de la escritora. Aparte de escribir novelas, cuentos y ensayos literarios, Regàs también publica diferentes tipos de artículos en periódicos y revistas, fue ayudante de dirección cinematográfica, traductora freelance y funcionaria internacional, entre una lista interminable de ocupaciones profesionales varias que ha ido ejerciendo a lo

largo de sus muchas vidas.¹⁰⁷ Basándonos en este “background” (o curriculum) multidisciplinar, argumentamos la pertenencia de Regàs dentro de la cultura postmoderna y, más concretamente, nos preguntamos cuál es su aportación al estudio sobre la situación de la mujer, su pensamiento político y su compromiso social que convierten a esta autora en una escritora original de difícil encasillamiento.

Por otro, demostramos una vez más la importancia de la voz narrativa en su obra. En el primer capítulo estudiamos cómo funciona la voz narrativa tanto en sus novelas como en sus cuentos, partiendo de la idea barthesiana de que “el Autor” no existe. En cambio, en el último capítulo evidenciamos que en sus artículos y ensayos, Regàs en cuanto personaje o proyección pública, enseña mucho más su pensamiento político y su feminismo que en su narrativa. La conclusión final es que su obra tiene mucho que ver con sus vivencias y su persona, porque su literatura se basa en su propia memoria. Regàs emplea múltiples maneras textuales y experimentales para construir una posición aparentemente fija y visible (comprometida) en un mundo altamente mediatizado. Regàs incita a las mujeres para que luchen no ya sólo por su independencia económica sino también por un lugar libre en la mente donde poder refugiarse y entrar en su soledad, en un modo parecido a como la escritora modernista Virginia Woolf demandaba soledad y libertad, “and wanders off at will into a pastoral of urban landscape”.¹⁰⁸ Un análisis psicoanalítico hubiese sido pertinente, pero por motivos de espacio ahora sólo lo señalamos para un futuro.

Índice

Antes de empezar el análisis vamos a definir tres términos que aparecen a lo largo de la tesis y que pueden prestarse a confusión. Para evitar cualquier posible malinterpretación, en este estudio interpretamos modernismo, postmodernismo y feminismo dentro de esta definición:

Modernismo: Entendemos Modernismo como el pensamiento estético que se dio en el arte y la escritura desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX. Conviene recordar que existen diferencias entre el Modernismo hispánico y el Modernismo inglés y americano. No obstante, en nuestro estudio lo interpretamos como movimiento literario hispánico, que fue traído a España por Rubén Darío con su obra *Azul* (1888). Los modernistas utilizaron una estética post-Romántica y a veces política, cuya principal preocupación era la plasmación de la belleza en una escritura poética. Obsesionados por la forma de la escritura y la exaltación de la experiencia, la escritura modernista muestra una tendencia hacia el orden y la racionalidad y lamenta la fragmentación, la provisionalidad o incoherencia, mientras que el postmodernismo celebra precisamente estos valores.

Postmodernismo: Puede considerarse como la última fase del pensamiento estético modernista, pero, por otro lado, también como una reacción hacia la estética modernista. Postmodernismo es un término complejo, que emergió a mediados de los años 80 como un área de estudio académico. Ya que es un concepto que aparece en varias áreas de estudio, que van desde la literatura, la sociología, la arquitectura hasta el cine, la música, la moda y la tecnología, rehuye la definición global. No obstante, en términos generales entendemos por postmodernismo un campo de tensión que actúa entre la tradición y la innovación. La cultura postmoderna difumina la división entre la cultura de élite y

la cultura de masas, en lo que se denomina como intertextualidad ecléctica, en el sentido de que las obras postmodernas insertan referencias, que van desde las alusiones a música clásica, jazz, películas, programas de radio y televisión a expresiones latinas y citas a obras literarias (o artísticas) anteriores. Es decir, se produce una juxtaposición de una gran variedad de discursos sociales, culturales y literarios, pertenecientes tanto de la cultura popular como de la cultura elitista. Otro elemento clave de la condición postmoderna es que conceptualiza la identidad como una construcción discursiva ficticia y fragmentada en múltiples identidades. La sociedad postmoderna sería entonces una sociedad compleja, donde tanto los hombres como las mujeres están inseguros sobre sus roles. Una novela postmodernista sería, por ejemplo, *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, donde el protagonista descubre ser una creación ficticia de la persona que él creía estar investigando. Por último interesa destacar que una obra postmoderna no reivindica la universalidad, la verdad, la razón o estabilidad porque, a diferencia de los modernistas, piensan que no hay un orden racional sino que la realidad es caótica.

Feminismo: Entendemos feminismo no como una escuela unificada sino como un movimiento social, intelectual y un espacio de debate. Esencialmente ceñimos la palabra feminismo, llena de significado histórico, a la preocupación por las injusticias a la mujer. En esta tesis no vamos a debatir las diferentes ramas dentro de la teoría feminista que se podrían aplicar a la obra de Regàs. Sólo señalaremos que algunos textos de Regàs contribuyen a un debate feminista, que utilizamos como una herramienta para nuestro análisis. Consideramos un texto feminista aquel que manifiesta no una posición ideológica fija sino un proyecto que plantea una búsqueda continua de

conocimiento sobre lo que una mujer es y sobre el papel que juega en este mundo. Un ejemplo de ello sería la obra de Lidia Falcón.

¹ Xavier Moret, 'Rosa Regàs gana el Premio Planeta del 50º aniversario con "La canción de Dorotea"', *El País*, 19 octubre 2001 (web).

² Stewart King, *La escritura de la catalanidad. Negociaciones textuales de cultura, lengua e identidad en la narrativa contemporánea de Cataluña* (Ph.D.: La Trobe University, 1999), p. 97.

³ Mercedes Monmany (ed.), *Vidas de mujer* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), pp. 19-26.

⁴ Nativel Preciado, *El sentir de las mujeres* (Madrid: Temas de Hoy, 1997), p. 147.

⁵ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998), pp. 71-73.

⁶ Juan Goytisolo, *Disidencias* (Barcelona: Seix Barral, 1977), p. 156.

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ José Andrés Rojo, 'Rosa Regàs: ganadora del premio Planeta', *El País*, 7 noviembre 2001 (web).

⁹ Miguel Munárriz, *¡Viva la literatura viva!* (Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1996), p. 64.

¹⁰ Inge Beisel, 'La literatura como arte mnemotécnico en *Luna de lobos* de Julio Llamazares', Federico Bonaddio y Derek Harris (eds.), *Siete Ensayos Sobre la Cultura Posfranquista* (Aberdeen: University of Aberdeen, 1995), pp. 64-73.

¹¹ José Angel Ascunce, 'El desencanto: clave significativa de la narrativa actual', *Ibid.*, pp. 49-63.

¹² Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 161-88.

¹³ *Ibid.*, pp. 81-88; pp. 189-234.

¹⁴ Analizados en el libro de Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

¹⁵ Ver nota 92.

¹⁶ Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 121-33.

¹⁷ Resulta obligada la referencia a la concepción occidental del amor-pasión destructora, presente en nuestra civilización desde el *Tristán*, los trovadores provenzales, el petrarquismo, pasando por el romanticismo, hasta *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. Cfr. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1938, Barcelona: Kairós, 1978).

¹⁸ Trinidad León-Sotelo, "Rosa Regàs publica *Pobre Corazón*, nueve cuentos unidos por el amor", *Abc*, 12 noviembre 1996, p. 76.

¹⁹ *Azul* es una historia de amor entre un hombre de 22 ó 23 años y una mujer de 32 ó 33 años. Martín está absolutamente fascinado y enamorado de Andrea. Ella es una mujer con dos hijos y casada que acaba abandonando a su rico marido Carlos. El joven Martín parece estar totalmente enganchado a Andrea, porque es una mujer muy bella, quien además pretende ser libre, pero en el fondo no es independiente, porque Andrea no sabe moverse sin un hombre al lado. Aquí hay una pequeña crítica a los años 60 de lo que fueron ciertas ansias de libertad por parte de muchas mujeres. Pero el hecho importante es que esta pasión sigue siendo una historia de amor, a pesar de que el amor desaparece, porque la fascinación y la dependencia duran cuando ya han desaparecido los amores que los han provocado. Esta historia destila un poco los grandes paisajes de la

propia vida de Regàs, reproduciéndose Cadaqués, Barcelona, Nueva York y una isla griega que ella conoció por medio de un crucero entre amigos.

²⁰ *Memoria de Almotor* es una novela sobre las relaciones y fundamentalmente sobre las dependencias de todo tipo, no sólo amorosas, sino dependencias de amistad, de dinero y sobre todo sentimentales. Aquí se cuenta la historia de una mujer que estaba defendiendo primero la dependencia del amor de su padre, luego la de su marido y después la del amor de su amante para finalmente, a través de unas circunstancias curiosamente domésticas, romper con esas dependencias y empezar a encontrar su propio camino, su propia libertad. Con mucho dolor encontrará exactamente el camino que quería hacer y “coger su propia vida” con sus propias manos, como se simboliza con la construcción del gallinero, y a partir de entonces se convierte en una persona autónoma que no necesita de un hombre para vivir.

²¹ *Luna lunera* es la historia fabulada de la infancia de Rosa Regàs, donde ya hay una denuncia explícita hacia la burguesía catalana en la posguerra, porque ésta es la historia de un burgués catalán que tuvo 5 hijos. Ésta es la historia de una familia catalana, que en realidad representa a otras muchas familias españolas que tuvieron hijos republicanos e hijos que se pasaron al franquismo, porque creyeron que con Franco vivirían una vida mejor. Son familias que como ocurre en todas las guerras civiles, luchan entre ellos mismos de una manera feroz. Los protagonistas de esta historia son 4 niños que fueron mandados al extranjero durante la guerra para que no los cogieran unos bombardeos y luego volvieron, no a la casa de sus padres, que eran republicanos y estaban en el exilio y no podían volver porque los habían fusilado, sino a casa de este burgués catalán que se había pasado al franquismo, y que siendo el abuelo de estos 4 niños se comporta como un patriarca autoritario despreciable. Entonces estos nietos cuando vuelven no saben quienes son y no recuerdan a sus padres y hay una especie de nebulosa durante toda la historia que sirve para rescatar la memoria de aquella época, contada a través de los retazos que viven las mujeres de la cocina. Son niños con una infancia dickensiana o muy desgraciada, cuya única salvación es solamente poética; de ahí es su título. Una salvación literaria que consiste en sacar de nuestro interior cierta imaginación que, como en un viaje, puede servir para resolver los problemas.

²² *La canción de Dorotea* de nuevo retrata y critica a su vez a un determinado prototipo de burguesía, como una gente conformista, sin coraje, que se deja llevar por la vida. Y otra vez se interesa por los vericuetos del amor oscuro. Una profesora de Biología que da clases en una universidad madrileña contrata a una mujer para que cuide de su padre enfermo en una casa de campo de Cataluña. El padre muere, pero la mujer se queda como guardesa y entonces las cosas cambian. Desaparece una sortija, una constante llamada de teléfono insiste en preguntar en la finca por una tal Dorotea que nadie conoce, se suceden mentiras y complicaciones con la policía y diferentes abogados. Pero lo más relevante son los cambios de la narradora, la plácida profesora que descubre su mundo amenazado por la pasión. Una profesora, que vive tranquila con todo organizado, descubre a través de la guardesa un mundo que no había imaginado y que la seduce.

²³ Chris Perriam, 'Literary *Modernismo* in Castilian: The Creation of a Dissident Cultural Élite', Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 53-55.

²⁴ Helen Graham y Jo Labanyi, 'Introduction', *Ibid.*, pp. 1-19, (pp. 17-18).

- ²⁵ Rosa Regàs, "Leer es un antídoto contra la concepción fundamentalista del mundo y contra la violencia", Elsa Fernández-Santos, 'Los editores españoles ponen en marcha una ambiciosa campaña para captar lectores', *El País*, 6 noviembre 2001 (web).
- ²⁶ Al final de la segunda entrevista, 27 marzo 2000.
- ²⁷ "Matilde fue una amiga de mi madre con la que compartió la vida después de que mi madre se separara de su marido en 1939 y hasta 1999, en que murieron una tras otra, vivieron juntas. Es pues mi segunda madre". Aclaración de Rosa Regàs a Enrique Ávila López, vía e-mail.
- ²⁸ Al final de la segunda entrevista, 27 marzo 2000.
- ²⁹ Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 89-120.
- ³⁰ Oriol Regàs, 'Un «Planeta» en la familia', *El Mundo*, 21 octubre 2001 (web).
- ³¹ Linda Anderson, *Autobiography* (London: Routledge, 2001), p. 89.
- ³² *El Semanal*, 23 agosto 1998, p. 54.
- ³³ Nativel Preciado, *op.cit.*, pp. 147-48.
- ³⁴ En el ecuador de la segunda entrevista, 27 marzo 2000.
- ³⁵ Linda Anderson, *op.cit.*, pp. 92-93.
- ³⁶ Casi al final de la segunda entrevista, 27 marzo 2000.
- ³⁷ Linda Anderson, *op.cit.*, p. 111.
- ³⁸ Nativel Preciado, *op.cit.*, p. 148 y en Rosa Regàs, *Sangre de mi sangre* (Madrid: Temas de Hoy, 1998), pp. 194-95.
- ³⁹ Esto mismo se repite en su artículo "1954", de su otro libro titulado *Canciones de amor y de batalla 1993-1995* (Madrid: El País Aguilar, 1995), p. 77.
- ⁴⁰ Juan Cruz, 'Crónicas: Lágrimas de Einaudi', *El País*, 2 mayo 1998, p.31 y Rosa Mora, 'Giuliu Einaudi, editor', *El País*, 4 mayo 1998, p. 32.
- ⁴¹ AA.VV., *Ángel González en la Generación del 50* (Oviedo: Tribuna Ciudadana, 1998), pp. 220-21.
- ⁴² Agustín Fancelli, 'Una vocación largamente incubada', *El País*, 19 octubre 2001 (web).
- ⁴³ A. Astorga, 'La dimisión de Armas Marcelo y de la gerente provocan una crisis en la Casa de América', *Abc*, 29 marzo 1998 (web).
- ⁴⁴ Disponible en: <http://www.rosaregas.com> (2001).
- ⁴⁵ Óscar López, "Aunque en ocasiones el jurado lo formaban siete miembros, lo habitual son cinco, con los cambios de rigor que suelen ser esporádicos. En la edición de este año, Josefina Aldecoa substituye a Rosa Regàs", *Qué Leer*, enero 1999, p. 25.
- ⁴⁶ "A esta primera edición creada con motivo del setenta aniversario de la creación de la red de Paradores, han concurrido más de 130 relatos procedentes de España, México, Argentina, Italia, Alemania y Gran Bretaña", *Viajar*, marzo 1999, p. 4.
- ⁴⁷ Una de las más recientes fue en Manchester invitada por el Instituto Cervantes, 3 octubre 2001.
- ⁴⁸ Giles Tremlett, 'Catalonia angry at influx of "foreigners"', *The Guardian*, 1 March 2001, p. 20.
- ⁴⁹ Rosa Regàs, 'Declaraciones peligrosas', *El Mundo*, 28 febrero 2001, pp. 4-5.
- ⁵⁰ *Qué Leer*, marzo 2000, p. 22.
- ⁵¹ *Qué Leer*, enero 2000, p. 21.
- ⁵² Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge, 1996), pp. 88-89.

⁵³ Disponible en *Cadena Ser*: <http://www.cadenaser.es> (2001): "Se trata de abordar la actualidad desde una perspectiva plural, innovadora y desenfadada, donde la participación de los oyentes es muy importante en todo momento".

⁵⁴ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, pp. 169-225.

⁵⁵ Rosa Regàs, 'Dos visiones literarias: del editor y del autor', Rosa Regàs, Almudena Martínez y Miguel Ángel Muro (eds.), *Actas del Seminario de Creación y Teoría Literarias* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1995), pp. 188-208, (pp. 188-89).

⁵⁶ *Ibid.* pp. 196-97.

⁵⁷ *Ibid.* p. 198.

⁵⁸ En la pregunta 26 de la tercera entrevista, 16 agosto 2001.

⁵⁹ J. A. Rojo, 'Eugenio Trías condensa sus ideas en "Ciudad sobre ciudad"', *El País*, 29 octubre 2001 (web).

⁶⁰ D. M., 'Rosa Regàs suma el Premio Planeta al Nadal que ganó en 1994', *Abc*, 19 octubre 2001 (web).

⁶¹ Pierre Bourdieu, *In Other Words: Essays towards a Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity, 1994), pp. 140-49, (p. 147).

⁶² J. L. Sampedro, R. Regàs, L. Otero Fernández, 'Con la guerra no se hace la paz', *El Mundo*, 24 octubre 2001 (web).

⁶³ Rosa Regàs, 'Primer Plano: 50 días después', *El Mundo*, 31 octubre 2001 (web).

⁶⁴ Jr. Houston Bajer, 'Critical Memory and the Black Public Sphere', Dan Ben-Amos y Liliane Weissberg (eds.) *Cultural Memory and the Construction of Identity* (Detroit: Wayne State University, 1999), pp. 264-96, (p. 264).

⁶⁵ Emily Eakin, 'El polémico Pierre Bourdieu', *The New York Times*, 26 enero 2001, traducción en *La Nación* (web).

⁶⁶ Rosa Regàs, 'Dos visiones literarias: del editor y del autor', *op.cit.*, p. 192.

⁶⁷ Rosa Regàs: "sacaba punta a todo lo que saliera en la conversación, para iniciar un debate, un diálogo, un simple cambio de impresiones, o una charla superficial llena de anécdotas, que apartándose del tema inicial, andaba y desandaba infinidad de derroteros tan intrincados que no se les veía fin. Y, si, como en nuestro caso, no tenía contrincante y nadie respondía a su pregunta, se deshacía en una disquisición tan prolongada que acababa durmiéndonos a todos", *La creación, la fantasía y la vida* (Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 1998), pp. 18-19.

⁶⁸ Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995).

⁶⁹ La mayor parte de su obra está ambientada en la Segunda República y en la guerra civil, donde suele abordar los problemas de la relación de pareja. Ella misma ha declarado que: "Nunca he podido superar la muerte de Ignacio", Rosa Mora, 'Nunca he podido superar la muerte de Ignacio', *El País*, 15 enero 2002 (web).

⁷⁰ Jordi Maragall, próleg a Eugenio Trías, *El Pensament de Joan Maragall* (Barcelona: Edicions 62, 1982), pp. 7-16, (pp. 14-15).

⁷¹ *Sangre de mi sangre*, p. 71.

⁷² Rosa Regàs, 'La creación, la fantasía y la vida', *op.cit.* pp. 24-25.

⁷³ Rosa Regàs, *El valor de la lectura* (Granada: Pregón de la XX Feria Provincial del Libro, 16 mayo 2001), p. 7.

⁷⁴ Rosa Regàs, 'La creación, la fantasía y la vida', *op.cit.* p. 29.

⁷⁵ También guionista de *La balada del mundo al revés* (Manuel Huerfano, 1996)

⁷⁶ Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 13-39; pp. 41-79.

⁷⁷ *El País Semanal*, 11 agosto 1996, pp. 81-87 y en José Luis Borau y Rosa Junquera (Coords.), *Cuentos de cine* (Madrid: Alfaguara, 1996), pp. 533-51.

⁷⁸ Marguerite Dinonno Intemann, *El tema de la soledad en la narrativa de Soledad Puértolas* (Ph.D.: Temple University, 1993).

⁷⁹ Como por ejemplo André Breton, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Luis Buñuel y Salvador Dalí.

⁸⁰ Ver nota 76, (p. 31).

⁸¹ Ver nota 76, (p. 55).

⁸² Rosa Regàs, *El valor de la lectura*, *op.cit.*, p. 15.

⁸³ Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality* (Berlin: Walter de Gruyter, 1991), p. 122.

⁸⁴ Wolfgang G. Müller, 'Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures', Heinrich F. Plett (ed.), *op.cit.*, pp. 101-21.

⁸⁵ Manfred Pfister, 'How Postmodern is Intertextuality?', *Ibid.*, pp. 207-24, (p. 208).

⁸⁶ Para el poeta y académico Álvaro Salvador, Biedma es el primero que hace referencia al libro de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, en su artículo «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», aparecido en la revista *Ínsula*, en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia* (Granada: Comares, 1996), p. 11.

⁸⁷ *El Gílgico*, 28 y 29 noviembre 1994, p. 4.

⁸⁸ Rosa Regàs: "He leído muchísima poesía de Jaime Gil de Biedma y la manera de ver..., esta especie de ojo que tenía..., a veces intento ver como él lo veía. Otros muchos autores que he conocido me han influido también. Otros, en cambio, me han gustado mucho, pero no creo yo que me hayan influido para nada.", 'Dos visiones literarias: del editor y del autor', *op.cit.*, p. 205.

⁸⁹ En la pregunta 27 de la tercera entrevista, 16 agosto 2001.

⁹⁰ Philip Shaw and Peter Stockwell (eds.), *Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day* (London: Pinter Publishers, 1991) o en Willem Van Reijen / Willem G. Weststeijn (eds.), *Subjectivity* (Amsterdam: Rodopi, 2000).

⁹¹ Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 81-87.

⁹² Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 135-59 y en AA.VV., *Mujeres al alba* (Madrid: Alfaguara, 1999), pp. 137-59.

⁹³ Título tomado del artículo de Rosa Regàs (sobre Francisco Úmbral), 'Un ámbito de voces', *El Mundo*, 23 abril 2001 (web).

⁹⁴ El creador de la novela polifónica es Dostoievski. "Donde veían un solo pensamiento, él sabía encontrar dos ideas, un desdoblamiento, donde veían una sola cualidad, él encontraba la existencia de una contraria. Todo aquello que parecía simple, en su mundo se convirtió en complejo. En cada voz, él sabía escuchar dos voces discutiendo, en cada expresión, oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria, en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno", Mijaíl Bajtín, *La poética de Dostoievski* (1963), T. Bubnova (trad.), (México: FCE, 1986), p. 53.

⁹⁵ Anna Balakian, *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969), p. 14.

⁹⁶ Joseph Henry Harper, *The House of Harper: A Century of Publishing in Franklin Square* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1912), pp. 325-26.

⁹⁷ Robin Jarvis, *Romantic Writing and Pedestrian Travel* (London: Macmillan, 1997), p. 127.

⁹⁸ En la segunda entrevista del apéndice, Regàs confiesa que *Azul* nació como un cuento y se convirtió en novela, que está dedicada a la persona que le enseñó esa isla griega en barco.

⁹⁹ Virgilio Tortosa, 'Reseña al libro de J. Romera et al. (eds.), *Escritura autobiográfica*', *Diablotexto*, núm. 2, 1999, pp. 230-33, (p. 230).

¹⁰⁰ Hélène Cixous, *Rootprints: Memory and Life Writing* (London: Routledge, 1997), p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰² Rita Felski, 'Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996 2nd ed.), pp. 165-69, (p. 165).

¹⁰³ Juan Marsé, 'El 23-F o el 'tejerazo' como españolada', AA.VV., *Memoria de la Transición* (Madrid: Taurus, 1996), pp. 504-06. Rob Rix, 'Loners, Losers and Centre-Forwards: Vázquez Montalbán's Poetics of Memory', Rob Rix (ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: 'Novela Negra' and Political Change in Spain* (Leeds: Trinity and All Saints, 1992), pp. 137-61.

¹⁰⁴ AA.VV., *Nuevos Episodios Nacionales* (Madrid: Edaf, 2000), pp. 107-21.

¹⁰⁵ Rosa Regàs: "Nunca me he sentido marginada, he hecho como si no lo estuviera, lo siento mucho: me lo he saltado a la torera, me he puesto el mundo por montera y he hecho lo que me ha dado la gana. [...] La verdad es que he tenido una vida muy, muy intensa en todos los sentidos, profesional, amoroso, familiar, he viajado muchísimo, siempre llevaba el pasaporte en el bolso, no sé, por si se presentaba la oportunidad de aprovechar un viaje. Me ha ocurrido: esperando un avión en el aeropuerto de Lisboa de vuelta a Barcelona, me enrolé con unos americanos en un viaje de quince días por el Sáhara", Elena Pita, 'Conversaciones íntimas con Rosa Regàs', *El Mundo Magazine*, 4 noviembre 2001, pp. 54-57, (p. 56).

¹⁰⁶ Ann Jefferson, 'Autobiography as intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet', Michael Worton y Judith Still (eds.), *Intertextuality* (Manchester: Manchester University Press, 1990), pp. 108-29, (p. 108).

¹⁰⁷ Disponible en: <http://www.rosaregas.com> (2001).

¹⁰⁸ Mary Jacobus, *Psychoanalysis and the Scene of Reading* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 38.

Capítulo 1: La voz narrativa: La elección entre la voz (“persona”) y el mundo (“focalización”)

Debido a la variada producción literaria de Regàs, con el fin de mantener la necesaria coherencia estructural y de enfoque, hemos preferido concentrar la atención en este capítulo en su narrativa. Lo que más se publica y lo que más se lee en España actualmente es novela. Regàs parece replantearse este género de orígenes grecolatinos,¹ presentándonos una narrativa filtrada por el tamiz de la novela moderna iniciada con Cervantes, aplicando un tono lírico y una técnica impresionista que hacen de su narrativa un ejemplo de lenguaje no encorsetado, lo que no significa que no siga unos parámetros literarios determinados. Más que la historia en sí —llena de pasión—, su literatura nos deslumbra por su estilo. Una elaboración estilística que no se ciñe a contar bien una historia, sino que a la vez su prosa se ajusta a lo que está contando. En este estudio nos centraremos en sus tres primeras novelas y uno de sus cuentos largos o novela corta: “La nevada”, aunque también citaremos el resto de su obra cada vez que sea conveniente. El hilo conductor será siempre el carácter polifónico de cada una de sus obras: la multiplicidad de la voz narrativa. Quizás la gran diferencia entre la novela del siglo XIX y la del siglo XX sea que ya no hay una voz en el relato, sino una pluralidad de voces. De la primera a la tercera novela de Regàs puede observarse esta evolución que va de una voz principal pasando por una pareja en *Azul* hasta llegar a tres bloques de cuatro voces cada uno en *Luna lunera* (cuatro niños, cuatro criadas y cuatro tíos principalmente).

Quizás el aspecto más relevante de su narrativa sea la presencia constante del tema de la memoria, que narra parte de una vida a modo de (auto)biografía. Es por esta particular técnica narrativa que un estudio narratológico se hace pertinente en esta primera tesis sobre su obra. Su narrativa es un testimonio

literario ficcional, aunque se base en parte en la vida de la propia autora.² Se trata de un texto que se convierte en discurso autobiográfico real en sus artículos periodísticos y ensayos, como analizaremos en el capítulo quinto de esta tesis. Pero tanto sus novelas como sus cuentos forman un variado *corpus* que nos ofrece material suficiente para emprender un análisis de su ficción desde esta perspectiva narratológica. Sería abusivo identificar esos *yoes* que nos hablan con el nombre de la autora que verdaderamente ha escrito el libro. En ambos casos, hablamos de un *narrador explícito*, creado por el texto y que coincide parcialmente a veces con el autor real, porque hay también un *narrador implícito*, figura mucho más sutil: entendida como aquella imagen que el autor proyecta de sí mismo dentro del texto y que lo relaciona con un *lector implícito*, potencial y deseado.³

La investigación desarrollada trata de especificar qué características posee la voz narrativa, cuándo y con qué finalidad hace uso de ella, y cuándo utiliza otros recursos. Estos factores condicionan y orientan la atención del lector, y, en consecuencia, determinan en gran medida el mensaje de la obra. Es evidente que un estudio de este tipo no puede desligarse de otros aspectos fundamentales de la narrativa como el espacio, el tiempo o la naturaleza de los personajes que también serán analizados, dado que constituyen lo que el narrador transmite. Aunque este primer capítulo se limita al estudio de la voz narrativa, sin embargo, los aspectos derivados de este análisis también se tienen en cuenta a lo largo de la tesis, siendo tratados en los restantes capítulos dedicados a la simbología, la narrativa como viaje, la memoria o el discurso autobiográfico, que cierra la obra con el mismo enfoque analítico que ahora empezamos.

Como señala Culler,⁴ la teoría de la narración (o «narratología») ha sido una disciplina muy activa en la teoría literaria. La narración, según suele decirse, es el método fundamental con que damos sentido a las cosas; por ejemplo, al pensar en nuestra vida como una progresión que ha de conducir a alguna parte o al explicarnos a nosotros mismos qué sucede en el mundo. Las estructuras narrativas están en todas partes y Culler lo ejemplifica recordándonos al teórico de la narración Frank Kermode, quien nos advierte que cuando decimos que un reloj hace «tictac» estamos otorgando al ruido una estructura ficcional, que diferencia entre dos sonidos que, físicamente, son iguales, de modo que *tic* sea un principio y *tac* sea un final. Para Culler, la narratología podría ser entendida, entonces, como el intento de describir esa competencia narrativa, igual que la lingüística es el intento de describir la competencia lingüística (el conocimiento inconsciente que los hablantes tienen de su lengua).

Según el glosario de F. J. Del Prado,⁵ "la narratología es la ciencia que intenta formular la teoría de los textos narrativos en lo que tienen de narrativos; es decir, su *narratividad*". Todo elemento que contribuya a la creación de ésta es objeto de estudio de la narratología. Ahora bien, como señala Mieke Bal,⁶ uno de los primeros problemas al adelantar una teoría es la formulación de unas características con las que conferir límites a ese *corpus*. Partiendo de esta dificultad, este estudio no pretende ofrecer un exhaustivo análisis sobre una serie de categorías narratológicas más o menos ciertas, sino que más bien considera a estos presupuestos como unas herramientas útiles para el descubrimiento de las características de un texto. La mayoría de estas teorías narratológicas son efectivas a la hora de estudiar una o varias novelas, ya que casi todas tienden a sistematizar los recursos novelescos, o a presentar la

narrativa como una forma compacta partiendo de las posibilidades utilizadas en la historia de la literatura y la crítica literaria.

La narratología se ha ido configurando a lo largo del siglo XX, particularmente en la segunda mitad, a través de dos grupos esenciales. Por un lado, resulta fundamental la aportación de los formalistas rusos y sobre todo la interpretación que hace Bajtín del discurso de la novela como expresión polifónica, es decir, como un conjunto de voces procedentes de los diferentes personajes. La novela monológica es el género de la imposición de criterios y la novela polifónica sería el género de la tolerancia, manifestada formalmente en el discurso que acoge todas las voces. Por otro lado, varios críticos de lengua inglesa publican sus reflexiones sobre la novela o sobre la narración en general: Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London, 1921); E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927); E. Muir, *The Structure of the Novel* (London, 1928); N. Friedman, «Point of view in Fiction», (PMLA, 1955); W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961); S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction* (C.U.P., 1978), formando la llamada por algunos «escuela norteamericana». ⁷ No obstante, en ella también había británicos como Lubbock, Forster y Muir; no trabajaban agrupados; no pertenecían a una generación y sus teorías no adoptan una forma sistemática en su conjunto para el análisis de la novela. Es decir, no llegaron a proponer modelos concretos, pero realizaron observaciones sobre algunos aspectos parciales como el punto de vista, los modos de presentación o el narrador. En nuestro estudio pensamos que en la novela destacan como rasgos constantes: a) un discurso polifónico, b) una técnica organizadora, c) un narrador que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias y un tono narrativo y d) un cronotopo o presencia de un determinado espacio y tiempo.

El teórico ruso Mijail Bajtín describe la novela como algo esencialmente polifónico, es decir, con diversidad de voces o dialógico, pero no monológico o con una sola voz. Para él la esencia de la novela es la dramatización de diferentes voces o discursos y, por tanto, de la lucha entre perspectivas y puntos de vista en una sociedad. Siguiendo la tesis sobre el carácter polifónico del discurso novelesco pensamos, como Bajtín, que el personaje es una voz en el mundo, con un discurso propio constante, que se contrasta de inmediato con la voz del narrador, pero también con la de los otros personajes.⁸ Las funciones del narrador, según Genette, son diversas: rectora (organiza el discurso de la novela), comunicativa (fática y conativa), testimonial (relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta), e ideológica (comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o sobre los personajes).⁹ También se ha precisado la relación que el narrador puede tener respecto a la materia que cuenta: se considera narrador homodiegético o intradiegético aquel que participa en los hechos, sin establecer distancia física respecto a ellos (caso de *Memoria de Almató* y *Luna lunera*); y narrador heterodiegético aquel que está a una distancia de los hechos y no participa en ellos, es ajeno a la historia, a no ser como narrador (caso de *Azul* y de cinco cuentos de los nueve que hay en *Pobre corazón*).

Uno de los aspectos más estudiados en relación con el narrador es la cuestión del punto de vista, que desde la segunda mitad del siglo XIX viene preocupando a novelistas y teorizadores¹⁰ y que también se conoce con el nombre de enfoque, perspectiva o focalización (para Genette) —unos términos que provienen significativamente de las artes plásticas o de la óptica, muy a menudo llegados hasta nosotros a través de su uso en la técnica cinematográfica—. Genette lo resume como “all the questions having to do with narrative technique,

the one that has been most frequently studied since the end of the nineteenth century".¹¹ Por otro lado, la figura del lector como categoría del relato se ha incorporado tarde a la narratología, la cual en toda la narrativa de Regàs pensamos que cumple un papel decisivo de completar el acto de creación con el acto de lectura para fijar un sentido entre los varios que puede tener el texto artístico. No cabe duda de que el papel del lector es fundamental para explicar el efecto estético, además de contribuir a la explicación de la comunicación literaria. María Luisa Puga, como casi todos los teóricos de la Estética de la Recepción, nos recuerda que en el autor no hay intención que valga: "la novela es lo que llega a ser cuando se encuentra con el lector".¹²

La selección de estos determinados presupuestos tiene como punto de partida el viejo Estructuralismo de la época de la juventud de nuestra autora, con el cual diferimos en gran medida cuando evita el estudio de las circunstancias históricas en que se elabora un texto, así como la realización de consideraciones acerca de todos aquellos elementos que rodean la vida de su creador y la dimensión existencial de su obra. Estas tres consideraciones se tendrán también en cuenta en nuestro análisis en consonancia con los esquemas políticos e históricos de las recientes eficaces teorías feministas, que suelen rechazar la idea estructuralista de que todas las historias pueden ser reducidas a ciertas estructuras narrativas esenciales. Esta noción está basada en la idea relacionada con que todos los rasgos lingüísticos particulares (hablados o escritos) están basados en un "sistema de lengua" o gramática, la cual es capaz de producir un *corpus* virtual de infinitos rasgos.¹³ Al igual que Barthes, pensamos que nuestro objetivo no es encontrar el sentido, ni siquiera un sentido del texto, y nuestro trabajo no se emparenta con una crítica literaria de tipo hermenéutico (que intenta interpretar el texto según la verdad que cree que está

oculta en él). Más bien tratamos de “llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia”.¹⁴

Nuestro estudio se basa en el análisis del texto, el cual nos conduce a un espacio multidimensional en donde, una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y coinciden. Cualquier texto está relacionado con otro. Borges argumentaba que toda la literatura es un texto. Es decir, ningún texto tiene un significado único. Todo texto es polisemántico. La narrativa de Regàs es un claro ejemplo de literatura polisemántica, porque está escrita con tal ambigüedad que requiere un lector activo que utilice su imaginación para poder dar sentido a su obra. Este es el caso de *Azul*, que desde su propio título paratextual, ya hace referencia a otra obra literaria del mismo título: *Azul*, de Rubén Darío, publicada en 1888. La intertextualidad, por tanto, es el primer elemento narrativo a analizar.

1.1 -. Intertextualidad

Mediante la aplicación del “principio de intertextualidad” se aísla el texto de los contextos prácticos e históricos, se redefine y se sitúa el carácter específico de la Literatura.¹⁵ Un epígrafe es un nuevo elemento paratextual que puede convertirse en una parte fundamental en la novela. A esto lo denomina Mainer “exergo”, refiriéndose a “los textos de autor ajeno que el escritor pone al frente de su libro”.¹⁶ algo profundamente relacionado con la sensibilidad y la idea de originalidad modernas. El escritor moderno se siente seducido por la escritura de quien admira. Según Genette, “intertextualidad” es la presencia literal (más o menos literal, íntegra o no) de un texto en otro, mientras que “transtextualidad” sería todo aquello que pone en relación manifiesta o secreta un texto con otro texto.¹⁷ Gonzalo Navajas nos recuerda en su libro¹⁸ que el concepto de

intertextualidad no debe confundirse con el de influencias. La intertextualidad requiere la elaboración del creador para realizarse a partir de unos textos previos. Hay una intertextualidad cerrada o implícita y otra abierta. La primera no está reconocida en el texto; ocurre con otra probabilidad, pero el texto no la pone al descubierto por medio de la intervención autorial o de recursos demostrativos. El lector debe suplir esta ausencia utilizando su competencia.

Partiendo de la teoría reciente que defiende que las obras literarias se crean a partir de otras obras, una noción que se designa con el nombre de intertextualidad, aquí se argumenta que la novela *Memoria de Almator* es una construcción intertextual, porque en ella existen relaciones con otros textos y se dan ecos que provienen de otras obras anteriores. En *Memoria de Almator*, Marcel Proust está presente desde el principio del libro en forma de epígrafe (*Céleste Albaret*). De manera parecida al escritor francés, Regàs incorpora a su narrativa una visión poética de la existencia y un esfuerzo de memoria que le sirve a la protagonista para ahondar en sus propias raíces y de esa manera reflexionar sobre su pasado y, por extensión, ayuda también al lector, al igual que a la protagonista, a pensar sobre el destino del ser humano en general, de su moral y de su libertad.

Sin embargo, estos elementos accesorios o referencias históricas como la guerra civil española (p.52) y la guerra de Cuba (p.284), que aparecen junto con alusiones culturales como *Los viajes de Gulliver* (p.145), la novela decimonónica (p.204), Salustio (p.284), Prometeo (p.302), *Robinson Crusoe* (p.316), un *Manual sobre la vida en el campo* (p.125) y la alusión irónica al neopositivismo (p.322), en realidad no constituyen una intertextualidad propiamente dicha sino más bien una forma de eclecticismo postmoderno. *Memoria de Almator* está marcada por referencias que provienen de una gran variedad de discursos

sociales, culturales y literarios, los cuales conceden un tono postmodernista a la novela, que difumina la división entre cultura de masas y cultura de élite. Este eclecticismo típico de la postmodernidad aparece cuando alude a la música clásica de Bach, Wagner, Mozart, Schubert y Vivaldi (p.53, p.363, p.466); la música árabe o de cítaras (p.129); “el flamenco de la guitarra de Cosme” (p.130); el jazz (*Little flower, On the sunny side of the street, The man I love...*, p.430) junto con referencias a los “aparatos de radio y televisión” (p.360). Algunos personajes como Adela tienen verdadera “pasión por los seriales de la radio”¹⁹ (p.128) y la propia protagonista parece ser aficionada al cine²⁰ (p. 69, p.325). No obstante, la televisión, como gran invento del siglo XX, es la que se cita de forma más elaborada (p.58, p.71, p.191, p.204, p.312, p.388, p.417) y destacan sobremanera las alusiones explícitas de dos clásicos seriales televisivos (“Falcon Crest”, p.74 y “Las entrañas de la tierra”, p.143). Algunos de estos elementos intertextuales también se repiten en obras posteriores. Destacamos sobre todo el gusto por la música clásica en la figura del abuelo (pp.438-39), reflejado de igual forma en el cuento “El abuelo y *La Regenta*” (nótese el título intertextual).

Esta particular manera de narrar pensamos que se debe no sólo por una voluntad quizás consciente de barroquismo o de posmodernidad, sino sobre todo para reflejar que la vida realmente es así de compleja y que los sentimientos humanos se mezclan y se diluyen sin que existan una reglas fijas que les den sentido, como ocurre en *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina.²¹ Responde también a la tradición experimental de los años sesenta en España e Hispanoamérica:²² un precursor pseudo-catalán sería el Goytisolo de *Señas de identidad* (1966), Juan Benet, Luis Martín-Santos o Esther Tusquets, todos ellos pertenecientes a los anchos parámetros de la “nueva novela”.²³ Por otro lado, no

se trata de un estilo demasiado lastrado por la abundancia de referencias musicales y cinematográficas, como puede ser el caso de José Ángel Mañas (*Historias del Kronen*, finalista Nadal el mismo año de *Azul*, 1994) o de Lucía Etxebarria (*Beatriz y los cuerpos celestes*, premio Nadal 1998).

La lectura de *Azul* se enriquece aún más con los epígrafes de Gerardo Diego, Joseph Conrad, Confucio, Cesare Pavese y William Shakespeare, aparte del título paratextual prestado del escritor nicaragüense Rubén Darío. Siguiendo con la estela hispanoamericana, *Azul* está dedicada a Storni y algún lector podría interpretar esta novela como la historia que le ocurrió a la poeta argentina Alfonsina Storni, quien después de una vida muy complicada se suicidó en el mar, aunque se sospecha que su marido la pudo matar, según se desprende en el libro de Josefina Delgado.²⁴ El argumento de *Azul* podría interpretarse como una parte de la biografía de la poeta argentina, aunque con un final diferente. Sin embargo, para Regàs su novela no tiene nada que ver con la vida de dicha poeta. Se la dedica a Storni porque éste era el nombre que ella le dio a un amigo suyo que le regaló las poesías de Alfonsina Storni. En cualquier caso, el principio de intertextualidad no sólo es aplicable para demostrar que toda obra literaria es creada en referencia y por oposición a un modelo específico sino que, gracias a la necesaria presencia de la lectora activa, se re-crea el texto a veces en referencia a pre-textos no conocidos por la autora e incluso a contextos subconcientes o en la mente de la lectora o en la de la autora. Teniendo esto en cuenta, la narrativa de Regàs parte de una tradición literaria, sobre todo al partir de ciertas sensaciones concretas que nos hacen recordar otros acontecimientos similares.

Este *modus operandi* se repite en *Luna lunera*, título tomado de una nana²⁵ que un niño atormentado y desvalido escuchaba en el patio de la casa familiar,

en cuyo magnetismo inocente y alegre él depositaba las esperanzas de un futuro feliz. En realidad es lo único que se salva de ese mundo, donde unos niños aprenden a odiar. Una posible aportación de la narrativa de Regàs quizás sea el grado de compatibilidad con la reciente novela española, de tal manera que su obra puede encasillarse tanto en la categoría de "novela histórica española" como en la de "novela testimonial" e incluso como "novela lírica",²⁶ debido tanto a su técnica y temática como a la variada inserción de elementos culturales. Coincidimos con Genette, por tanto, en que el objetivo de la literatura no es el texto sino el "architexto", interpretado como las categorías transcendentales (géneros literarios, modos de enunciación y tipos de discurso, entre otros) que existen en cada texto individual.²⁷

Las referencias musicales en Regàs suelen servir para describir un espacio determinado, como ocurre en *Azul* cuando Pepone les describe a Andrea y Martín la cueva azul como un "escenario wagneriano" (p.178). Esto mismo acontece en la secuencia más dramática de la novela, cuando Martín trata de matar a Andrea y de fondo se escucha "la voz de la Callas entre risas sofocadas y ocasionales y ellos seguían jugando y riendo ajenos a la brutalidad que le había escogido a él como protagonista y a ella como víctima" (p.193). La explicación de esta simbiosis entre acción narrativa y "banda sonora" hay que buscarla en una nueva narrativa o estilo literario, que en parte está influenciado por el cine. No obstante, estos elementos culturales añaden más dramatismo a la obra a la vez que la enriquecen. Habría que recordar también el impacto de la cultura popular, transmitida a través del cine americano y el neorrealismo italiano sobre todo, como un fenómeno intertextual complejo dentro de los escritores actuales. Con el análisis del siguiente cuento vamos a establecer hasta dónde llega la posible influencia del cine en la narrativa de Regàs.

1.2 -. Una mirada pseudo-cinematográfica: “La nevada”

Con el análisis de este cuento²⁸ queremos demostrar que en la narrativa de Regàs también existe una mirada pseudo-cinematográfica, que enriquece su literatura. Este relato largo o novela breve de treinta y seis páginas resulta muy visual²⁹ por la disposición de su estructura, por las técnicas narrativas empleadas y, en particular, por su cuidado estilo. No hay referencias directas al cine (*corpus* referencial), como por ejemplo en su cuento “Hasta la vista, amigo”,³⁰ pero este arte constituye un elemento característico en la formación de Regàs del mismo modo que la arquitectura, la pintura, la fotografía y la literatura. La educación cinefílica de esta autora, como la de otros muchos escritores:³¹ Cela, Delibes, Marsé, Llamazares, Rosa Montero o Ana María Matute, por sólo citar unos pocos,³² constituye un factor interesante que también conviene ser analizado en su narrativa.

La literatura de Regàs no es cinematográfica en el sentido de que no utiliza la técnica fílmica del objetivismo, que rechaza la introspección y el pensamiento de los personajes, y donde suele predominar el diálogo. La voz del narrador no actúa en Regàs como una cámara que transmite puros hechos sin dar opiniones. Ésta es precisamente la gran diferencia entre el aparato cinematográfico y el punto de vista del “ojo” imaginario de la autora. A este respecto su narrativa puede considerarse sin exagerar que es justo lo contrario al modo cinematográfico. Sin embargo, tanto el modo cinematográfico como el modo narrativo necesitan además un lector implícito y es aquí donde encontramos una mirada cinematográfica. El lector o público ha de encargarse de dar sentido al discurso narrativo o cinematográfico, dilucidando lo que está omitido y dando sentido a sus metáforas, ironías, elipsis. El lector es quien

convierte el espacio textual en texto. Como señala Martín Nogales sobre la influencia del cine en *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, “el narrador desaparece detrás de la cámara con la que capta la realidad”.³³ El movimiento de la cámara en “La nevada” adopta a veces la perspectiva del personaje, sigue sus propios movimientos y se traslada como él de uno a otro objeto. No obstante, a diferencia de la escueta imagen cinematográfica, el ojo imaginario del narrador nos ofrece en pocas líneas una enorme riqueza de información. Esto ocurre sobre todo en las descripciones:

Desde su vuelta al pueblo a los cincuenta años, tras un exilio sin nombre ni lugar para huir de los ajustes de cuentas que siguieron a la entrada de las tropas nacionales, Paramio se había refugiado en la tienda donde pasaba todas las horas con la única obsesión de mantenerla como una filigrana. Llevaba la cuenta de las unidades que contenía cada caja, cada cajoncito, de los metros de las piezas de cinta igual que del alambre y del hilo de electricidad y conservaba como un tesoro unos pocos metros de manguera que por escasos ya nadie habría querido pero que sin embargo él espolvoreaba con talco cada tres o cuatro meses para quitarle la humedad y evitar que perdiera su primigenia elasticidad. Parecía haber olvidado el objetivo de todo negocio porque cuando una venta ponía en litigio el orden o el equilibrio del inventario, sin dudarlo renunciaba a ella. (p.51)

Las dos primeras frases actúan como puente entre el narrador y el personaje. Desde la perspectiva del narrador aparece la descripción de la tienda, en un movimiento de la cámara que se va acercando a los objetos: desde la panorámica general hasta el detalle. Primero cada caja, después los metros de cinta, alambre, hilo de electricidad y tras éstos unos pocos metros de manguera para, finalmente, terminar con el comentario del narrador al respecto. Es decir, cinematográficamente la representación visual de esta escena acabaría con un anciano espolvoreando una manguera, que simboliza el estado inmaculado en el que mantiene su tienda “como una filigrana”. Por la sucesión alternada de imágenes diversas queda también clara la influencia de los métodos

cinematográficos. “La nevada” se inicia con tomas panorámicas sin un protagonista único: pueblo, nevada, navidad, mar, Café del Pósito. Son imágenes sueltas, que ensambladas en el montaje de la historia formarán las escenas de la narración. Este procedimiento se emplea con mayor o menor insistencia en muchos de los relatos. Como en las novelas, el narrador de “La nevada” transmite la historia como si fuese una pantalla de cine, donde se refleja “la película” una vez organizada en la sala de montaje. Para reflejar un determinado ambiente o plasmar una escena rápida, la autora dispone los elementos alternados, haciendo referencias breves a los personajes, al lugar o a pequeños detalles significativos. El proceder cinematográfico se refleja también en la sucesión de tomas diversas que sugieren el movimiento de la cámara de un objeto a otro.³⁴ El climax de “La nevada” empieza con el descubrimiento de las corvas en la siguiente escena:

Un día, hacia finales de febrero o marzo, cuando ya se disponía a abrir la puerta para ir al Café, se volvió para recordarle que había que preparar el pedido porque al día siguiente esperaban al viajante de mercería. Camila se había subido a la silla de anea y de puntillas y con los brazos levantados trataba de alcanzar un cajón de la hilera más alta. La bata a cuadros se le había subido con el movimiento de los brazos y había dejado al descubierto, entre el borde de la falda y el extremo de sus altos calcetines negros, las corvas blancas, desnudas. Paramio fijó la vista en ellas y permaneció inmóvil, con la mano en la puerta abierta y la campanilla temblando en el cordel, incapaz de moverse. La chica se volvió y forzando el gesto sobre el brazo que seguía en alto buscó los ojos de Paramio que tenía la vista fija en un punto más bajo de su cuerpo, y le sonrió con un descaro virgen aún. Pero Paramio no lo vio, porque no la miraba a ella sino a esa parte tan tierna y tan blanca de su piel inocente que por un azar se le había revelado, y aunque la hubiera mirado no habría podido ver el procax movimiento de su boca tras el hombro y habría tenido que adivinar la intención de la sonrisa por el brillo fulgurante de sus ojos. Sólo vio, y aun de soslayo, el ostentoso movimiento de la grupa al ponerse más de puntillas aún sobre un solo pie para alcanzar el estante más alto. Y el corazón le dio un vuelco, pero no se movió hasta que Camila bajó los brazos, y entonces, privado de la visión de las corvas por la falda que había vuelto a su posición habitual, cerró la puerta haciendo tintinear de nuevo la campanilla, se quitó el abrigo, la bufanda y la gorra y, tal vez atisbando la cadena de tormentos

que lo aguardaba a partir de ahora, se dejó caer derrotado en la silla con la cabeza entre las manos. (pp.53-54)

El encuadre inicial es un plano general: Paramio antes de salir de su tienda; ese encuadre se hará cada vez más concreto, en un movimiento de enfoque de la cámara, de modo que se especifique el tema en pantalla: primero el cuerpo de Camila subida en una silla; luego el movimiento de la bata de Camila que proporcionará el descubrimiento de sus corvas; después la reacción de mutismo de Camila y el estado de perplejidad en que permanece Paramio hasta, finalmente, volver a donde había empezado para tomar un respiro. En este nuevo movimiento de la cámara el recorrido va a ser inverso: de los detalles más concretos hasta el plano general. La secuencia, breve pero clave por su fuerza sugeridora y desencadenante dentro del relato, se construye con rápidas apreciaciones de los distintos elementos que aparecen en la composición. Estos se disponen alternados, saltando de uno a otro. Todo se reduce a un ensamblaje de varias tomas, que reproduce las técnicas cinematográficas:³⁵ primero Paramio a la salida de la tienda, Camila subida de puntillas en una silla de anea, toda la vestimenta de Camila hasta llegar a sus corvas blancas, Paramio inmóvil, Camila se vuelve y se da cuenta del estado de Paramio sonriéndole, aunque éste no se entera. Paramio tampoco ve el movimiento descarado de la boca de Camila... y finalmente una panorámica general de Paramio que casi se derrumba en una silla por todo lo visto.

En esta escena Regàs ha seleccionado los detalles más significativos, preocupándose especialmente de la escenificación y del ambiente, para crear un tono inicial sugeridor de aparente normalidad: una silla, una bata y el movimiento de ésta contribuye a romper esa supuesta tranquilidad. No obstante, esta selección de detalles tiene más que ver con la llamada "novela realista" del siglo

XIX que con una posible técnica del cine aplicada a la narración. El punto de vista que adopta Regàs en la narración es que no es ajena al relato desde una tercera persona, en una perspectiva externa. El modo narrativo de "La nevada", con mayor abundancia narrativa que de diálogo, señala el predominio de una actitud subjetiva de contar la historia ("telling"), sin que la autora renuncie a veces a una actitud objetiva ("showing"). No hay una renuncia a la subjetividad de la autora: la actitud selectiva, las efusiones líricas, la búsqueda de valores connotativos y sugerentes, la utilización del estilo indirecto e indirecto libre, dan testimonio de esa presencia subjetiva del narrador. Hay, por lo tanto, una basculación constante entre la objetividad y el subjetivismo.

El cuento no agota nunca todos los datos posibles de la acción ni de los personajes. Muchos de ellos son eliminados o aparecen tan sólo sugeridos. La capacidad de la autora para sugerir, más que expresar los datos explícitamente, cobra en su narrativa una especial importancia. La insinuación y la sugerencia, al igual que en los cuentos de Ignacio Aldecoa,³⁶ es el recurso clave en "La nevada" cargado de intención social. De ahí la descripción detallada del funeral, la cual le sirve a la autora para presentar las condiciones de abandono en las que se encuentran ciertos grupos sociales, sin olvidar a Camila que representa a ese estrato social inadaptado que vive en tierra de nadie. Otra comparación que resulta obvia es quizás con la novela *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero, en donde el crimen y su autor están descritos al principio, por lo que a diferencia de la novela "thriller" (policiaca) tradicional, la pregunta a resolver ya no es quién lo hizo sino porqué. Por ello, toda la lectura es más bien una instantánea, una intuición que impresiona la imaginación del lector. La estructura queda así abierta, sugerente: es más lo que se sugiere que lo que expresamente se cuenta. Y más que narrar un hecho lo que hace es sugerir una

situación: una situación de la vida de pueblo, de la mentalidad vetusta en la que permanecen sus habitantes. Ahora bien, como señala Martín Nogales, "la técnica necesariamente condensada de los cuentos, insinuadora, no está reñida con el detallismo minucioso de algún aspecto de la narración o de algún párrafo descriptivo. Exige una actitud selectiva de los detalles fundamentales".³⁷ La reproducción exacta de un día cualquiera y las descripciones plásticas con abundancia de sensaciones, refuerzan esa misma impresión de realidad, que imprimen al relato expresividad y realismo.

A veces Regàs se detiene en algunos detalles marginales que no tienen una relación directa con la historia argumental del cuento. Caso, por ejemplo, cuando Paramio sale en cucullas de su casa (p.46) o de la descripción de la tienda, en donde se detalla el contenido exacto de los cajones "como un emblema ordenado de lo que la tienda era y contenía," (p.49). Pero son precisamente estos pequeños detalles los que contribuyen a crear el entorno en el que se encuentran los protagonistas, ofreciendo un ambiente propicio a la historia, como el hecho de salir a la calle y comprar un collar de coral, detalle que volverá a aparecer justo al final del cuento para recobrar su verdadero significado. Su destinatario era Camila y no su mujer. También estos detalles dan la sensación de mundo real y humano que pisan los personajes. Nunca éstos parecen moverse sobre un fondo blanco, en un escenario vacío o en un montaje artificial. Por el contrario, se nos manifiestan viviendo sobre la realidad de cada día, porque esos detalles contribuyen a crearla. Todo el relato es una introspección en la nostalgia de este viejo anciano, principal personaje del cuento.

1.3 -. Técnica impresionista

En las novelas existe un gusto por reconstruir un tiempo y un espacio que afecta a los sentimientos, de manera que abunda lo intimista y psicológico, rasgos que caracterizan a la denominada novela psicológica³⁸ o intimista. Este tipo de novela es la que Aguiar e Silva cataloga como “novela impresionista” (denominación que otros, por ejemplo R. Gullón, reservan para la novela lírica).³⁹ Apartándonos del posible problema nominal, lo que nos interesa resaltar aquí es la técnica impresionista que Regàs emplea, quizás en parte debida como reacción ante el cine, aunque también responde al interés por ahondar en la realidad humana, abandonando los retratos superficiales (el cine es sólo imagen, sólo superficie en principio) y encontrar la verdadera identidad en el comportamiento de los personajes. De ahí que la novela impresionista se aproxime a la lírica.

Para Gullón la novela lírica se produce como reacción a la novela realista, de la misma manera que el impresionismo en pintura surge como reacción a la fotografía; el arte impresionista trata de huir de la exactitud de las reproducciones y busca los matices de la luz o la intensificación del instante frente a la creación de figuras completamente dibujadas y perfiladas según los módulos de una realidad que da cuenta completa de los detalles de una vida diaria. La novela lírica adquiere desde esa perspectiva la tendencia a incluir personajes de los considerados “héroes pasivos”, que se dejan llevar por las cosas como los protagonistas de las novelas de Regàs que se ven arrastrados inicialmente por un determinado ambiente, frente al héroe de la novela de acción; la tendencia al autobiografismo (aunque la expresión se haga en tercera persona) y se detiene en puntos concretos de la trayectoria vital del personaje, los de mayor intensidad. Esta técnica puede compararse con las descripciones

impresionistas de *La Regenta*⁴⁰ o vale por un lienzo impresionista que caracteriza la prosa lírica de Gabriel Miró, como advierte Gullón⁴¹ o incluso podemos comparar con la poesía *novísima* de Ana María Moix, si seguimos el ensayo de Andrew Bush.⁴² Una técnica impresionista intencionada que parte de un focalizador que no es constante sino que va cambiando para introducirnos en mundos diferentes.

Bajo esta luz la narrativa de Regàs parece indagar sobre algunos de los aspectos más íntimos del ser humano, como algo complejo que todavía no conocemos. De ahí la técnica impresionista de sugerir y de perfilar a sus protagonistas desde diversos ángulos, creando siempre una ambigüedad al final de la lectura. Los personajes son vistos siempre desde diversos ángulos y sus vidas transcurren paralelas y entrecruzadas con las de los demás (estructura caleidoscópica), otorgando a la historia una atmósfera compleja de distintos sentimientos.

1.4 -. Estructura caleidoscópica

La descripción elíptica de la casa de *Almator*, “tras varias revueltas entre bosques de encinas y alcornoques, ascendía suavemente entre campos de maíz, cebada o trigo, algunas viñas en la ladera de una gran masía con una palmera junto a la entrada y un islote de monte bajo” (pp.21-22), muestra claramente este proceso. Cada palabra (viñas, masía, palmera, islote) o expresión (bosques de encinas y [bosques de] alcornoques, campos de maíz, [campos de] cebada o [campos de] trigo) transmite una imagen. Se trata de instantáneas sucesivas, que componen un cuadro. La imagen global, es decir, el decorado de la escena, el cuadro, está creada a partir de imágenes básicas (bosques, campos, viñas, islote) que se encadenan en una construcción

sucesiva, elemento a elemento. Este ejemplo muestra que el lenguaje literario puede estar construido sobre una serie continua de imágenes, cuya combinación condiciona la significación global. Este sistema de expresión tiene el nombre cinematográfico de montaje,⁴³ lo que no quiere decir que la literatura de Regàs esté influenciada por el cine, sino que más bien pone de manifiesto que tanto el lenguaje literario como el lenguaje cinematográfico parten de un mismo procedimiento: reproducir creaciones mentales mediante imágenes.⁴⁴ La idea por medio de la imagen se estudiará más detenidamente en el capítulo dedicado a los símbolos.

Esta estructura que podemos llamar caleidoscópica o técnica impresionista se repite en *Azul*, donde tampoco puede hablarse de descripción propiamente dicha, esto es, desarrollada en un pasaje específico, sino de pinceladas impresionistas, muy dispersas. Así, por ejemplo, la isla no se describe de una vez. Aparecen nuevos datos, aquí y allá, sobre los habitantes de la isla, la cueva azul o el clima. Todo ello acaba por componer una imagen auténtica de la atmósfera. Esta misma técnica impresionista se aplica a los protagonistas, de quienes encontramos descripciones relativamente detalladas, a medida que avanzamos en la lectura. Cuantitativamente, lo descriptivo abunda en *Azul*, pero se trata siempre de pinturas muy intencionadas. Un ejemplo eminente de ello puede verse en el capítulo IV: Martín mata brutalmente a un perro simplemente por miedo, mientras es observado por la visionaria Arcadia, quien nunca lo denuncia. Los trazos descriptivos distinguen, con plena intención, el ambiente caluroso en la isla que produce una sensación de asfixia y miedo que siente Martín en ese momento hacia el perro, como correlato de la acción. Además, esta tremenda descripción (heredada quizás de la novela tremendista española), luego sirve también para explicar la conducta de Martín al empujar a Andrea al

mar, con la intención de matarla, en un arrebato de miedo hacia ella, quizá por todo lo que le estaba diciendo en ese momento. Y otra vez subyace el principal tema de su narrativa, los sentimientos humanos como algo complejo que todavía desconocemos. En realidad, con estas dos escenas se evoca la doble y compleja personalidad de los humanos, capaces de ser tanto tiernos como brutales.

A este respecto hay que recordar que Regàs tradujo en 1983 *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (La Gaya Ciencia) de Robert Louis Stevenson, lo que quizás subraya su predilección por explorar la bipolaridad humana. Por otro lado, esta estructura caleidoscópica está en la línea de la pintura de Caravaggio⁴⁵ y sus seguidores, una pintura de claroscuros, tenebrista, en el sentido de que suele haber una correspondencia entre estado de ánimo y paisaje. El lector percibe la atmósfera, incluso la ausencia del personaje, como la expresión de sensaciones propias de una situación dada; la traducción de un ambiente. La literatura es pintura, parece colegir la escritura de Regàs, capaz de transmitir la mágica atmósfera que une a una mujer con la naturaleza hasta llegar a un cuadro que permanece inacabado. Este arte de la sugerencia, este fomento de la imaginación está en relación con el principio de la Estética de la Recepción sobre la confianza en el lector y su capacidad creadora para darle un sentido final a cada obra de arte. Como dice George Steiner, alguien que lee es alguien que lo hace con un lápiz en la mano (es también un artista).⁴⁶

En *Azul* cada secuencia se centra en un aspecto de la novela: la isla, un personaje o en varios relacionados. A menudo se trata de una composición simultánea: varias secuencias transcurren en un mismo momento. Y la suma de esas secuencias, de esas piezas (52 en total), es como el conjunto de las “nubes” que componen el mundo de *Azul*. El resultado es un ir y venir de los

personajes, que el narrador va tomando, dejando y volviendo a tomar en diversos apuntes. Esto también puede denominarse estructura caleidoscópica: son vidas que transcurren paralelas y entrecruzadas. Esas vidas, presentadas así, tejen una atmósfera de sentimientos diversos, que parece ser el objetivo primordial de *Azul*: una relación amorosa marcada por el influjo de distintos ambientes. La unidad de la novela viene, ante todo, marcada por las múltiples relaciones entre los protagonistas, para reforzar el tejido común de una atmósfera compleja de distintos sentimientos. Pero, además, la unidad se debe a la impresión dominante de una sensación de claustrofobia, producida tanto por el *Albatros* como por la propia isla. A esto se añade el ambiente asfixiante de la reciente España democrática, todavía con vestigios posfranquistas, que aparece como telón de fondo.

Como nota final dentro de este apartado sobre la estructura caleidoscópica habría que señalar que cada secuencia suele ser un cambio en el tiempo de la historia y cuando acontece algo, demora los hechos y, a veces, utiliza palabras textuales de un personaje en el recuerdo, o bien son impresiones y cambios de puntos de vista los que señalan los acontecimientos. Esta forma de narrar convierte al argumento en un rompecabezas⁴⁷ (comparable, por ejemplo, a las novelas de Elena Quiroga),⁴⁸ que requiere concentración por parte del lector pero, a la vez, el hecho de que los personajes aparezcan de forma tan sólo esbozada y que los acontecimientos nos sean desvelados muy lentamente, proporciona a la novela una particular sensación de misterio, que acaso sea su principal atractivo; la ambigüedad constante.

1.5 -. La ambigüedad y el género de la novela policiaca

Al igual que una novela policiaca, donde a menudo se revela al principio que ha habido un asesinato y el asesino lo descubrimos al final, en las novelas de Regàs⁴⁹ toda la información relevante ya aparece en el primer episodio (“no es aire y sol lo que necesito sino simplemente que no me mientas”, *Azul*, p.41), cuya lectura entonces consiste en tratar de averiguar cuáles son las causas de un aparente misterio, que normalmente está relacionado con un problema de desamor. La novela se convierte así en una vuelta hacia atrás para exponer cómo empezó esta pasión. Esta retrospección, también conocida como analepsis (*flashback* o incluso *cutback*), es frecuente en la novela contemporánea y en el teatro actual y aparece como recurso habitual en la novela policiaca.⁵⁰ Se trata de un tipo de “novela negra” que, por otro lado, resulta clave en las novelas históricas escritas por mujeres en los años ochenta como Carmen Gómez Ojea o Paloma Díaz-Mas.⁵¹ No obstante, a diferencia de la novela policiaca, las novelas de Regàs no tienen un final cerrado. No sabemos que le ocurrirá a los protagonistas más allá de la última página. Pero interesa destacar que siempre hay un misterio al principio que será resuelto al final a modo de juicio público, donde el protagonista sale fortalecido.

Una característica notable de su escritura es que la actitud del narrador nunca es tan relevante como la interioridad de los personajes. Los juicios de valor provienen siempre de los personajes y nunca del narrador. Es a través de la conducta de los personajes donde se aprecia un compromiso (huida de *Almator*, vuelta al *Albatros* o maltrato al cadáver), lo cual representa también una crítica social implícita. Un ejemplo de este enjuiciamiento puede ser cuando la protagonista de *Almator* está sola en su casa frente a todos sus vecinos, que se han agolpado en forma de reyerta enfrente de su propiedad, lanzándole piedras

e increpándola, porque piensan que ella es la culpable de la falta de agua en *Almator*. Sin embargo, en un acto heroico ella sale de su casa simplemente para recoger a uno de sus perros que se había escapado con la algarabía y en ese momento de heroicidad nadie se atreve a insultarla y se dan cuenta de que ella no es culpable. En *Azul*, este enjuiciamiento corresponde con la escena del juicio a los tripulantes del *Albatros* por el intento de asesinato de Andrea y en *Luna lunera* habría que interpretar el funeral del abuelo y el maltrato a éste por parte de los niños como una forma privada de enjuiciar a una persona que por desgracia para ellos nunca fue enjuiciada de forma pública, porque se creía—y así lo consideraban las criadas— un siervo de Dios.

Esta ambigüedad⁵² y misterio que impregna toda la narrativa de Regàs a modo de aventura investigadora e incluso de reto personal se resuelve al final con una especie de enjuiciamiento. Un juicio, público o privado, cuya importancia destacamos porque nos sirve para definir la narrativa de Regàs como un ejemplo singular de literatura comprometida porque, más que un compromiso con la sociedad, lo que trata de reivindicar es un coraje en el individuo. No obstante, a pesar de este juicio o compromiso, cada novela acaba de foma inconclusa, lo que corresponde con el “final abierto”, quizás heredado de la cultura romántica, la cual a su vez parece evidente en Regàs.⁵³ La cultura romántica, como han señalado tantos otros críticos anteriores a Mainer (2000: 259), confirió prestigio a lo inacabado y esa herencia todavía está viva. A este respecto conviene recordar a Genette, para quien el final de cualquier historia constituye su unidad narrativa más importante. En su opinión, “the ending is not where we stop, but rather, where we are able to begin, in as much as the final sequence in any narrative determines and explains, retrospectively, the function of all the preceding elements of the story”.⁵⁴ Esta teoría narratológica puede

aplicarse en la obra de Regàs puesto que, aunque hay un final en su literatura (tanto en sus cuentos como en sus novelas), sin embargo, queda parcialmente abierta debido a su alto sentido simbólico:⁵⁵ ¿qué será de los protagonistas una vez vuelvan a sus respectivos lugares de origen?, ¿surgerà de nuevo el rencor en sus almas? Cualquier lector con sensibilidad preferirá no saberlo.

1.6 -. Paralelismos

Los distintos espacios temporales en que se desarrolla la historia se superponen (al estilo faulkneriano) y nos presentan una especie de juego de espejos en los que varios planos narrativos se van entretejiendo con habilidad. Esta técnica también se observa en la correspondencia entre los tiempos verbales utilizados y la acción. La aparición de elementos naturales que corren paralelos a la trama otorga un carácter simbólico y verosímil a la narrativa de Regàs, como la lluvia en su primera novela, que destruye todos los viñedos y funciona como adecuada metáfora de la acción e incluso como metáfora de la vida entera e inspiración del propio título, como señala Mainer (2000: 264) refiriéndose a *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaité.

Uno de los paralelismos más importantes en “La nevada” es el que hace discurrir constantemente entre la madre naturaleza y su correlato histórico, que en este cuento se simboliza con el propio título y que corresponde con el suicidio de Paramio, que pasará a la leyenda de su pueblo:

El mar comenzó a moverse impulsado por una fuerza que nacía en la sima de las aguas y se revolvía en sí misma, y un leve rugido como de fragor lejano rompió como una amenaza la espesa insonoridad de la noche y se manifestó bajo el cielo encapotado. (p.67)

Este paralelismo entre naturaleza y desarrollo de la historia es muy frecuente en toda la obra de Regàs. Generalmente el contraste aparece en “La nevada” por las dos acciones que se desarrollan en este cuento: la madre naturaleza junto con el suceso en cuestión (suicidio o funeral, por ejemplo). Este doble plano de la acción se complementa mutuamente y sirve de contraste, lo cual acentúa considerablemente la intensidad de la historia y produce un impacto mayor, alcanzando su mayor intensidad en la tercera secuencia con el descubrimiento de las pantorrillas de Camila por parte del anciano. A partir de aquí se produce un distanciamiento gradual cada vez mayor entre Paramio y su esposa Amalia, quienes llevan casados más de cincuenta años. Con este doble plano parece insinuarse que todo tiene unas estaciones—de ahí quizás también el título de “La nevada”—, que es el orden natural de las cosas y que llega un momento en que incluso la gente desea morir. Sin embargo, en este mundo siempre hay alguien que dictamina lo que está bien y lo que está mal, aquí representado con la voz del cura. De ahí que el cuento deliberadamente se prolongue después del suicidio de Paramio, a quien se santifica irónicamente con la crítica implícita que hace la autora en toda la recreación final de la ceremonia funeraria. La narradora opta por un personaje que se enfrenta a la muerte, sin que por ello deba ser criticado como se encarga el cura de castigar.

Memoria de Almator es, como su título sugiere, la memoria de una persona en un pueblo *alma mater* de la protagonista. Regàs narra con detallismo (“21 de marzo”, “sobre de color azul”) la historia de una mujer en el pueblo de su infancia.⁵⁶ Junto a este detallismo propio de la llamada “novela realista”⁵⁷ del siglo XIX aparece también un perspectivismo cambiante, como un rasgo fundamentalmente desarrollado a partir del siglo XX. El paralelismo entre naturaleza y situación de los personajes también se produce en *Azul* y en *Luna*

lunera,⁵⁸ donde cada capítulo es como un pequeño cuento que cobra significado total cuando se ensamblan todos los episodios. Aquí se narra una historia donde de nuevo la técnica es el matiz y la sugerencia. Por otro lado, *Luna lunera* no resulta comprensible si no entendemos el contexto social de la posguerra, fundamentalmente dividido en dos grupos. Atendiendo a esta división *Luna lunera* se fragmenta en dos planos: los vencedores, como el abuelo, que pertenece a la clase franquista-clerical-financiera; y los vencidos, como el padre de estos cuatro niños. Este último grupo, que se manifiesta en contra de la norma dominante, constituye todavía un tema "bastante tabú en determinados sectores de la sociedad catalana y Rosa Regàs se ha acercado a él con plena consciencia de esa condición conflictiva".⁵⁹ Este contexto histórico se considera aquí un paralelismo intencionado, en el sentido de que la autora compara intencionadamente dos visiones completamente diferentes sobre un mismo hecho histórico, con la intención de recalcar que la historia es siempre compleja. Además, por medio de este paralelismo histórico, o más bien mediante el efecto de este particular uso de un contexto histórico múltiple, nos lleva a realizar un análisis político casi obligado, cuya concepción del mundo parece desembocar en una visión optimista, si consideramos como positivo la mirada final de los cuatro niños hacia un mañana.

En definitiva, con la utilización de paralelismos, ya sean referentes a la naturaleza o bien a un contexto sociopolítico determinado, Regàs parece construir una literatura más compleja y quizás abstracta como ejemplo de una literatura minuciosa, que a la vez se contrapone a obras de poca elaboración, caso de *Sabor a hiel* (2000), de la presentadora Ana Rosa Quintana. Si el siglo XX ha sido el siglo de las mujeres, también se puede hablar del siglo de la revolución digital y de la cibercultura, que están provocando una mutación

cultural e incluso antropológica en la condición humana, de tal manera que se está produciendo un cambio en todos los órdenes de la vida, incluido el proceso de creación de un escritor. A este respecto, la obra de Regàs apenas contiene esa posible “nueva literatura”⁶⁰ determinada por la era tecnológica, que se avecina como un ejemplo de escritura que oscilaría entre el anarquismo cibernético y el canon literario tradicional. Concretamente, el caso de Regàs corresponde más a una literatura tradicional, donde existe una técnica impresionista intencionada, basada en la noción de ambigüedad fundamentalmente y, por otro lado, en una larga tradición literaria que se rastrea a partir del principio de intertextualidad. Cualquier obra es portadora de una concepción del mundo, de un punto de vista específico, de un sentido. El hecho de encontrar la perspectiva, la concepción del mundo de la obra basta en general para decidir si estamos ante una buena obra. Según Culler, “los escritores intentan evitar constantemente la peligrosa pregunta de ‘y eso qué’; pero ¿qué hace que una historia ‘valga la pena’? ¿Qué hacen los relatos?”⁶¹

1.7 -. Punto de vista o Concepción del mundo

El punto de vista o focalización indica el ángulo de visión en el que se sitúa el narrador para contar la historia, tanto respecto a la persona (primera, segunda o tercera) como a la posición (narrador omnisciente, protagonista, personaje secundario, varios personajes). La focalización incluye además la mayor o menor cercanía del narrador a lo narrado, la lentitud o rapidez con que relata los hechos, la precisión con que se cuentan los sucesos, por ejemplo, pues señala la relación que se concreta entre el narrador, lo narrado y el lector. Para analizar la focalización, la principal distinción está entre “quién habla” (el narrador) y “quién ve” (el focalizador).⁶² De la novela actual puede afirmarse lo que ya dijo

Henry James: "Lo fundamental es la forma, la arquitectura, la composición".⁶³ De ahí que, no pocas veces, se haya hablado de formalismo, por oposición a una literatura comprometida que da prioridad a los contenidos sociales, políticos, ideológicos. Tal oposición es, a menudo, simplista: conviene recordar que, según Cortázar, el escritor revolucionario ha de ser, ante todo, revolucionario en su escritura. Como Cortázar, la narrativa de Regàs parece partir del mismo intento: crear una literatura a partir de una revolución integral. Una revolución que se refiere al lenguaje cuando crea "una literatura que no sea estado de ánimo sino disposición mental y forma de vida".⁶⁴ Para analizar la focalización tomaremos inicialmente un fragmento extraído de *Memoria de Almotor*.

Quizá todo comenzó aquel 21 de marzo a la hora de comer al presentarse el portero con una carta urgente para mí. Al principio no supe ver el poder de aquel inesperado sobre de color azul con un sello extranjero y una letra vagamente conocida en cuyo interior, sin pretexto alguno, un viejo amigo casi olvidado me anunciaba la llegada de la primavera. Con esa trivial y decimonónica excusa cargada de ternuras y presagios comenzó una historia que a primera vista no reconocí. Debería haber desconfiado al encontrarme a mí misma aquella noche en el cuarto de baño, como un párvulo, releendo la carta por tercera vez, pero mi vida había entrado desde hacía tantos años en el camino llano de la monotonía segura, conformada y confortable que constituye el objetivo inalcanzable y último de tantos mortales que tomé el mensaje como un pequeño alto en la rutina diaria sin mayores consecuencias. (pp.14-15)

Lo primero que llama la atención de este pasaje es que se trata de un narrador protagonista que relata en primera persona la acción que él mismo vive. Concretamente esta voz corresponde a una mujer ("a mí misma"), de quien sabremos casi todo de ella a lo largo de la novela excepto —significativamente— su nombre. Un anonimato que se repite en otras obras⁶⁵ y que quizás tiene que ver con la intención de sugerir y no de definir. Se produce una alternancia de la voz narradora en tercera y primera persona del singular en un tiempo verbal pasado ("comenzó", "supe"), para presentar una perspectiva múltiple. El receptor

se sume de lleno en las sensaciones que transmite la protagonista. En este caso, esta multiplicidad se pone de manifiesto cuando el narrador muestra dos estados de ánimo de forma gradual: primero en pasado ("al principio no supe") luego en condicional ("Debería haber desconfiado") y más tarde en pasado ("tomé el mensaje como un pequeño alto") refiriéndose a la euforia que le embarga tras recibir la carta de "un viejo amigo", a quien irá rechazando progresivamente, un hecho que ya se anticipa aquí. Estas diversas fórmulas que indican arrepentimiento demuestran también que la omnisciencia de la narradora en primera persona no es total y cómo tiene posibilidades de equivocarse ("Quizá"). La voz señala que la historia que narra podría haber cambiado, dándole un toque de destino y azar (y de permanente sorpresa) en las vidas, pero, fundamentalmente, apunta que la novela está escrita retrospectivamente. Los hechos no se narran al mismo tiempo que suceden sino en retrospectiva. Resulta significativo el contraste que se produce entre el pensamiento ("Quizá todo comenzó") y las palabras del personaje central ("comenzó una historia"). Conoce toda la historia porque es la memoria de su vida.

1.8 -. Omnisciencia selectiva, narrador-testigo o focalización interna fija

En ningún momento la narradora de *Almator* se dirige al lector, salvo en la nota de advertencia que aparece al principio de la novela —un rasgo característico de las novelas del siglo pasado—. Este punto de vista lo denomina Friedman «omnisciencia selectiva», donde la historia se ve a través de un único personaje. Esta filtración de la historia mediante la sensibilidad de un personaje también se la conoce como flujo de conciencia [*stream of consciousness*], donde los diferentes personajes no pueden ser aislados.⁶⁶ Aunque la principal voz es la de la narradora protagonista, ésta nos ofrece también diferentes perspectivas sobre

una misma identidad. Así ocurre, por ejemplo, con la descripción del abuelo, visto de forma privada por la narradora, su nieta, quien nos describe sus aparentes buenas costumbres. No obstante, esta versión idílica del abuelo “perfecto” aparece censurada a través del ojo público, como encargado de ofrecer el ángulo opuesto. Este contraste entre la voz privada de la narradora junto con la censura de la sociedad es muy frecuente sobre todo en relación a su familia, eje fundamental de toda la novela. La opinión privada de la narradora protagonista muchas veces está tamizada por la voz que le ofrece su criada Manuela, quien representa la perspectiva del campo y la opinión pública del pueblo. Se trata de una narradora que, como un personaje, se sitúa dentro de los acontecimientos que cuenta y también comenta todos los hechos. Un ejemplo de esta retrospección se observa en su frecuente uso de los saltos atrás en el tiempo. Los anticipadores actúan como presagios de lo que ocurrirá a lo largo de la novela (p.155, p.262, p.472). Desde el principio, atendiendo a una estructura tradicional, la protagonista ya nos avisa de que algo negativo va a sucederle en su estancia en *Almator* (p.21). De hecho, la única valoración positiva que se deduce de su estar en *Almator* es el conocimiento profundo que obtiene de sí misma. Una identidad que deja de ser una mujer pasiva para tomar ella misma todas las decisiones de su vida.⁶⁷

Henry James estableció la oposición *showing/telling*, equivalente a la propuesta por el filósofo clásico Platón entre *mímesis* y *diégesis*. En la *mímesis* el narrador finge ceder la palabra a sus personajes, tratando de imitar su modo de hablar, mientras que en la *diégesis* el narrador habla en su propio nombre, sin pretender fingir que es otro quien habla. Este último es el caso de la protagonista de *Almator*, aunque hay que recordar que en una narración de ficción el narrador es una criatura ficticia. La postura de la autora sobre la

historia y personajes de esta novela queda manifiesta principalmente a través de la narradora protagonista, cuya voz suele introducir numerosos aforismos que al final de la novela culminan a modo de tesis en la "posibilidad de mantener el recuerdo intacto, [porque] mejor es dejarlo quieto y no removerlo ni intentar recuperarlo" (p.469). Con esta idea se demuestra que *Memoria de Almator* es una novela que se basa en la experiencia de una mujer, que fue repudiada por su propia abuela. Esta obra es producto del resentimiento de tal experiencia. Aquí se ofrece con rotundidad el testimonio personal de una mujer maltratada y repudiada por su abuela y *Almator* —el pueblo de sus antepasados—. De ahí que la abundancia de aforismos y digresiones no sea gratuita. Abundan digresiones sobre muchos aspectos diferentes como la antropología, la filosofía, la arquitectura, la política, la religión y, en particular, los sentimientos, éstos basados en la experiencia personal de la protagonista, quien los ha vivido y los interpreta según su vivencia.

En *Luna lunera* volvemos a hallar, como en su primera novela, a un *narrador-protagonista*, pero esta vez en lugar de uno son cuatro los protagonistas, que relatan su propia historia como si de una confesión se tratara. Este punto de vista tiene que ver con lo que Friedman denomina «omnisciencia selectiva múltiple», donde el lector no está escuchando, en apariencia, a nadie. La historia le llega a través de los pensamientos de los personajes.⁶⁸ A diferencia de la primera novela, en esta ocasión sí sabemos su nombre: Anna Vidal, quizá como un homenaje a la niña que escribió *El Diario de Anne Frank* (1947), escrito en forma de cartas dirigidas a una amiga imaginaria "Kitty". No obstante, la identidad de Anna Vidal no se descubre hasta mediados de la lectura, cuando ya es evidente que la voz femenina de Anna siempre aparece acompañada por sus hermanos y criadas, resultando así una voz narrativa múltiple. Los cuatro niños

componen un personaje colectivo, que se caracteriza por vivir en distintos colegios religiosos, alejados de su propia familia. La tercera parte, a modo de conclusión, abre a tiempo narrativo actual con la llegada de los cuatro nietos a la casa del abuelo en Barcelona. Sin haberse puesto de acuerdo se dan cuenta de que han acudido a la cita que todos estaban esperando para “deshacerse del insoportable peso que su conciencia les obligaría a arrastrar durante el resto de su vida” (p.314):

No, ya no eran niños, un hecho que se hizo más evidente al entrar en aquel ámbito envejecido que a la luz del día mostraba con desvergüenza la descomposición a que lo había sometido no la escasez ni la avaricia sino el tiempo. Y sin embargo traían consigo indemne, y esto no pudieron comprobarlo porque les habría cegado los sentidos y la inteligencia, toda la carga de dolor y de espanto que habían acumulado en aquella casa, que no había menguado con los años de ausencia sino que, por el contrario, día a día se había incrementado, fustigando su memoria y su presente. ¿Podría esta muerte redimir su futuro? Tal vez el deseo de encontrar respuesta a esta pregunta había sido, y no otra, la verdadera razón de su presencia cerca del muerto. (p.315)

A través de este colectivo recomponemos una memoria familiar que fue mutilada por el silencio que imponía el abuelo. Así, en esta escena los cuatro niños protagonistas se dan cuenta de que, aunque haya muerto su abuelo, su presencia continuará “indemne” en sus vidas “fustigando su memoria y su presente”. Concretamente en este fragmento el tipo de narrador ya no es el personaje colectivo sino que se trata de un *narrador omnisciente* o yo oculto para, al igual que en sus otras dos novelas anteriores, mostrar la riqueza de sentimientos de los personajes. Estas miradas cruzadas quizás se acoplan con el “discurso a doble voz” del que trata Elaine Showalter, el cual Riddel a su vez señala como la característica estructural que prevalece y que enlaza las novelas femeninas de formación o *Bildungsroman*.⁶⁹

Esta nueva mirada es totalmente coherente con la emergencia del pensamiento feminista y, en concreto, con la estética feminista expuesta por Gisela Ecker⁷⁰ y con la expresión de un imaginario que acoge los puntos de vista y los deseos de un yo femenino, renombrado en sus coordenadas sexuales y culturales. Regàs utiliza una manera de mirar que quizás tiene mucho que ver con la perspectiva estrábica elaborada por Ecker; una mirada bizca que nos permite ver el centro pero a través de la periferia. Es decir, mejor acercarse a las lecturas de lo periférico, porque si reestructuramos esta nueva mirada seremos capaces de obtener una nueva visión del mundo. Ejercitar esta mirada bizca quiere decir encontrar otras cosas. Esta periferia exige ver otra dimensión o aspecto. Esta técnica nos exige leer de forma diferente. Se trata de alterar totalmente los parámetros de la acción.

Por extensión esta diferente forma de mirar también se puede comparar con el cine de Itziar Bollaín o con otras obras como, por ejemplo, con la novela corta *El Sur* (1985), de Adelaida García Morales, donde también hay dos puntos de vista diferentes desde una misma persona sobre los mismos hechos, a varios años de distancia: "al de la niña-adolescente le responde el de la mujer adulta. Luego se añaden otros, que los completan",⁷¹ lo que ya ocurría con la alemana *Die blechtrommel* (1959) de Günter Grass, la cual Noel Thomas precisamente analiza en un capítulo titulado "from the perspective of a child".⁷²

En esta parte de la novela los cuatro niños protagonistas "ya no [son] niños". El narrador protagonista colectivo se difumina en un *narrador observador* que ofrece los hechos tan friamente como una cámara de cine con la intención de presentar una perspectiva múltiple, como viene siendo habitual en la narrativa de Regàs y, en general, en muchos autores. Esta doble perspectiva de un *narrador observador* es un elemento clave en *Nada* de Carmen Laforet. También esta

perspectiva múltiple o visión cinematográfica ofrece un planteamiento antimaniqueista, cuya importancia reside en la memoria y en la imaginación como los rasgos principales para la interpretación de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, por ejemplo. No obstante, lo que nos interesa destacar con esta focalización interna variable es que Regàs destroza el mito maniqueo de los buenos y los malos en los combatientes de la Guerra Civil. De ahí la pregunta retórica “¿Podría esta muerte redimir su futuro?”. El futuro de unos protagonistas ya adultos, cuyas desgracias las acaban de narrar de forma clara y cruel, quedándole sólo un futuro que se presenta incierto (“Tal vez”), porque está por venir. Desde esta perspectiva múltiple la autora no se desprende por completo de su compromiso (revolucionario, recordando a Henry James o Cortázar), ya que el contenido del mensaje o concepción del mundo se centra en la observación siempre crítica de la sociedad del pasado y actual. Desde el principio hasta el final se obliga al lector a reaccionar a causa de esta visión tan objetiva. El dolor profundo de unos niños maltratados, activado por una infancia “robada”, se encadena por asociaciones de emociones pasadas y reflexiones presentes para expresar un sufrimiento que parece llegar hasta el infinito.

1.9 -. Omnisciencia neutral, narrador observador o focalización interna variable

En “La nevada” el narrador observador va desmadejando sus recuerdos, revelando su pasado y sus reflexiones. No hay apenas diálogo, la acción se limita a la monotonía diaria de las gentes de este pueblo y las descripciones se centran sobre todo en la naturaleza. En todo el cuento lo que importa es la nostalgia de Paramio Pont, en la que indaga el narrador omnisciente u omnisciencia neutral, entendida como “un dios caprichoso”, según Anderson

Imbert,⁷³ porque hace lo que quiere. La presencia de este narrador, ajeno a la historia que relata y al tiempo que esos personajes viven, le da a éste una mayor visión de conjunto para contemplar el pasado, el presente y el futuro de esa pareja imposible. El punto de vista de los personajes apenas aparece reflejado directamente sino es a través de la perspectiva del narrador, identificándose con su mirada y transcribiendo lo que éstos ven y desde el mismo ángulo que ellos lo contemplan:

Alejo, el más pequeño, se echó a llorar, perdió el equilibrio y se hundió en la nieve. Acudió Matías, más por estar cerca de él que por ayudarlo, y Severo se les unió al poco. Los tres, abrazados por el frío y el terror, volvieron como pudieron a su casa a la luz macilenta de ese día maldito... (pp.67-68)

Desde esta perspectiva, el narrador describe lo que va apareciendo ante los ojos asombrados de los personajes secundarios. El mismo procedimiento se utiliza para describir cómo se desarrolla el funeral o las características sociales del Café del Pósito. Nos encontramos pues con un narrador que no es ajeno, indiferente, ni que contempla las escenas desde arriba, a vista de pájaro. Por el contrario, se sitúa al lado mismo de los personajes, ve lo que ellos ven y como ellos lo ven. La perspectiva que adopta no es unívoca, sino que alterna la mirada entre los distintos puntos de vista de los diversos personajes. Sin embargo, los diálogos de los personajes pocas veces se reproducen directamente.

A diferencia de su primera novela, el narrador en *Azul* no es un yo protagonista sino un narrador omnisciente que aparece en la tercera persona del singular y nunca participa en la historia. No obstante, al igual que en *Almator*, de nuevo se nos ofrece la sensación de que un *yo-testigo* controla la historia desde arriba. En realidad, el narrador de la historia es un testigo presencial de los acontecimientos. De acuerdo con Friedman este tipo de voz narrativa se

produce cuando el autor habla impersonalmente en tercera persona sin intrusiones autoriales directas. Los estados mentales y los escenarios que los evocan nos son referidos indirectamente, como si ya hubiera ocurrido todo (todo se discute, analiza y explica), en lugar de ser presentados escénicamente como si estuvieran sucediendo ahora.⁷⁴ Se puede argüir que *Azul* está narrada desde las nubes por un personaje-narrador (criatura y Dios) que puede encarnarse en la figura del protagonista Martín.

Según la propia autora,⁷⁵ *Azul* es la historia de una mujer contada por un hombre. Vista a través de un hombre que la ama y está fascinado por ella, de tal manera que siempre vemos la historia únicamente tal como la ve él. Martín dirige la trama y condiciona los pasos de Andrea para que ésta asista a la confección de la historia que quería encontrar, porque va poniéndole delante no la verdad sino aquello que Andrea creía que era la verdad. Martín podría considerarse como una presunta máscara del autor implícito, lo cual sería bastante normal si no fuera por el conocimiento de los lectores del género sexual de la autora en cuestión. No obstante, esta mirada masculina desde los ojos de una mujer aparece también en otras escritoras como Soledad Puértolas y la teórica Judith Butler a su vez ha configurado la subversión de la identidad como la verdadera tarea crítica del feminismo.⁷⁶ En nuestra opinión, con esta mirada masculina que retrata a una mujer se explican las contradicciones que hay y, al mismo tiempo, se explica el desentendimiento que existe a menudo entre los seres humanos. Al igual que en la primera novela, se narra la historia en retrospectiva. La distancia temporal entre el narrador y la historia que está narrando fluctúa entre una narración ulterior, es decir, narra los hechos después de que estos han ocurrido, y una narración intercalada, cuando alterna la historia con su narración.

El focalizador se percibe en *Azul* a través de los ojos de un narrador, de quien desconocemos su sexo. Este focalizador no es constante y va cambiando para introducirnos en diferentes mundos. Esto ocurre, por ejemplo, con los personajes de la isla griega que son filtrados a través de la conciencia de Pepone, quien actúa como focalizador en ese momento. Esta intromisión también se daba en la primera novela a través de la criada Manuela y se repite de nuevo en *Luna lunera* con las cuatro criadas. Por extensión, esta voz intrusa también añade una interpretación moral sobre los acontecimientos y los personajes. Así, en una de las primeras secuencias hay una escena de risas (p.19), que tiene una multiplicidad de significados. Tanto Chiqui como Andrea sonríen, pero Andrea lo hace para llamar la atención de Martín, mientras Chiqui lo hace siempre, estableciéndose así una diferencia moral entre dichos personajes. La risa de Chiqui indica una bondad innata en la persona, mientras que la risa de Andrea parece menos natural y está provocada por el mundo artificial en el que vive: "las carcajadas de cristal" (p.19). De esta acción se desprende a su vez que ambos siguen las convenciones sociales y prefieren mantener su idilio en secreto. Andrea está casada y no quiere perder la posición social privilegiada que disfruta en su trabajo gracias a su esposo Carlos. Y Martín se siente un extranjero en el mundo de Andrea, pero no quiere perderla y hace lo que ella le dice: "un reclamo al que él no se negaba jamás" (p.19).

Dentro del objeto focalizado, los personajes están focalizados externamente, en el sentido de que no tenemos acceso directo a sus pensamientos y emociones: "Chiqui reía siempre porque sí o por llenar un silencio que confundía con el aburrimiento" (p.19). El efecto de esta focalización es que sirve para mostrar la ambivalencia de los personajes a través de sus acciones. También sirve como hilo conductor de la narración. En este caso concreto, la risa de

Chiqui le recuerda a Martín las carcajadas de Andrea. Pero para el lector, la sonrisa de Andrea nos destapa sus emociones. De este hecho se deduce la idea de que Andrea ha cambiado, pues con su sonrisa radiante se indica que antes era una mujer relativamente feliz para luego, también en este primer capítulo, observar que había perdido el color y de ahí la intención del viaje. Esta simple anécdota de la risa se carga pues de significación simbólica. Este tratamiento de la anécdota deriva de la “novela mítica”, cuyo creador sería James Joyce.

Finalmente, la importancia del objeto focalizado estriba en que casi siempre gira alrededor de la figura de Andrea, protagonista central de *Azul*. No obstante, el narrador nunca está seguro de lo que se cavila dentro del cráneo de su personaje, y cuando esto ocurre el teórico Anderson Imbert lo denomina “narrador observador”,⁷⁷ diferenciándolo así del *narrador-testigo*, quien usa la primera persona gramatical y es un personaje ordinario dentro de la historia, como ocurría en la primera novela. En *Azul*, por tanto, el *narrador observador* (desde el cielo, insistimos en la relevancia de su título) ofrece una panorámica general del ambiente y del espacio donde acontecen los hechos, pero poco a poco va acercándose hacia los seres que más le interesan, como si se tratara de una cámara de cine; una técnica que ya exploramos en su cuento “La nevada” y que suele repetirse en su narrativa.

1.10 -. **Espacio**

A pesar de las múltiples perspectivas y las ambigüedades ya referidas, paradójicamente las tres novelas de Regàs crean un espacio congelado en forma de foto, al igual que muchas novelas coetáneas como *El jinete polaco* (premio Planeta 1991) de Muñoz Molina o *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías. No obstante, la escritura de Regàs se asemeja más a esos

escritores que inventan un espacio imaginario que, sin embargo, es fácil de identificar. Es el caso, por ejemplo, de los novelistas Juan Benet (*Volverás a Región*, 1957) o Luis Mateo Díez (*El espíritu del páramo*, 1999), ambos no sólo amigos de Regàs sino con bastante obviedad —en el caso del primero muy especialmente— partícipes en una aventura creadora semejante en cuanto a topografías imaginarias se trata.

El estudio de Ricardo Gullón sobre el espacio en la novela demuestra la complejidad de este elemento narrativo.⁷⁸ De forma sucinta podemos señalar que en las novelas de Regàs se crea un espacio fácilmente localizable en un mapa o un plano. No obstante, la importancia del espacio en Regàs reside en que parece haber una sólida interrelación entre personaje y espacio. La descripción de la casa de *Almator* donde vive temporalmente la protagonista refleja o nos informa sobre el desorden pasajero por el que atraviesa, como la habitación de la biblioteca que se repite en *Luna lunera*, o como el nacimiento de Martín en Ures (Guadalajara), un pueblo en el interior de España que incide hasta límites insospechados con respecto a su relación con Andrea. En última instancia la casa de *Almator* y de *Luna lunera* puede reflejar el pulso del proceso de cambio en la sociedad española de finales del siglo XX.

La afirmación de Genette según la cual es posible contar un relato sin hacer referencias al espacio, mientras que es imposible hacerlo sin tener en cuenta el tiempo,⁷⁹ se incumple en la narrativa de Regàs. El espacio, lejos de ser un elemento sin relevancia alguna, actúa de forma determinante, pudiéndose argumentar que su narrativa constituye un ejemplo de lo que Vázquez Montalbán denomina como “la construcción de la ciudad democrática”, en el sentido de que Regàs trata de recuperar la memoria del vencido “y la descripción de la realidad en clave no triunfalista, en busca de un nuevo

lenguaje solidario y, por lo tanto, comunicativo y crítico, supuestamente dirigido, según consigna poética de Blas de Otero: *A la inmensa minoría*".⁸⁰ Una forma de escribir que además se puede relacionar con la noción de "límite", esgrimida por el filósofo Eugenio Trías, para quien el término "límite", aunque cargado de ambigüedad, le permite incluir dos ideas en cierto sentido contrapuestas.⁸¹ El límite puede aludir a unos muros que cierran un espacio, como las casas de campo frecuentes en la escenografía de Regàs, pero también el límite alude a esa mar indagadora, omnipresente en su obra como otra constante en su espacio (marino) tan real como literario y simbólico. Una conjunción de espacios abiertos y cerrados que otorgan a su prosa una mirada ética que, según Fanny Rubio, deriva del "modelo de intelectual gramsciano comprometido con su tiempo, que no prescinde de los placeres del sentir del pensar".⁸²

Memoria de Almator es una novela donde desde el propio título el espacio (*Almator*) y el tiempo (*Memoria*) interactúan de forma inseparable, produciendo a su vez innumerables contrastes. Toda novela necesita crear un espacio propio de referencia. Bajtín ha introducido al respecto la noción de *cronotopo*: "la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto" (Mainer: 2000, 174). Leyendo las novelas de Regàs podemos reconocer como cronotopos importantes: la biblioteca del abuelo, que aparece tanto en la primera como en la tercera novela, así como en el cuento "El abuelo y *La Regenta*". En ella acontecen hechos fundamentales, como también ocurren en el pueblo *Almator*, en el barco *Albatros* o en la isla perdida de *Azul*, significativamente unos cronotopos que comienzan con la vocal abierta *a-*, como un indicativo de que se trata de espacios abiertos que representan un mundo proclive para soñar. Un espacio abierto que, por extensión, entronca con lo que la autora

reclama para la mujer en sus artículos: un espacio libre en la mente para conocerse mejor y, por ende, para no depender de nadie.

De acuerdo con Mieke Bal, el espacio desempeña básicamente dos funciones en la narración: como marco, es decir, se limita a mostrar el lugar donde transcurre la acción y, en otras ocasiones, el espacio puede tematizarse ("El espacio pasa entonces a ser un lugar de actuación y no el lugar de la acción").⁸³ En el caso de Regàs, el espacio no sólo sirve de marco sino que también sirve para subrayar los sentimientos de los personajes, resaltar el tema de la evanescencia e inaprensibilidad de la vida (recuérdense los títulos *Azul*, "La nevada") e incluso para aunar los elementos de la trama, caso de la protagonista de *Almator* al descubrir la verdadera personalidad de su abuela, cuando ésta le deja en herencia su casa. En última instancia *Almator* puede ser trasunto literario del Ampurdán.⁸⁴

1.11 -. Personajes: La figura del extranjero

La condensación y la capacidad de sugerencia son dos características fundamentales del relato. En "La nevada" algunos de los aspectos aparecen sólo sugeridos. Muy poco sabemos de Camila; tan sólo lo fundamental para la comprensión del relato: que la trajo su padre a la tienda "al saber que Paramio buscaba un chico para que lo ayudara en la tienda" (p.49). De la madre de Camila sólo sabemos que huyó con un obrero de las carreteras y de su padre que emigra a Alemania junto con su hijo, "que ya llevaba varios años en Düsseldorf" (p.49). Sobre Paramio también se lee que había sufrido la precariedad de la vida en las montañas. Su mujer, Amalia, apenas interviene en el cuento. Lo que se dice explícitamente de estos personajes se reduce a unos pocos datos sueltos; sin embargo lo que importa es lo que estos datos sugieren

y cómo en conjunto contribuyen a resaltar el tema básico del cuento: el sentimiento de desarraigo de los protagonistas. Porque Paramio se había refugiado en la tienda, “había vuelto de un exilio vergonzante en las montañas, que lo había tenido alejado del pueblo donde había nacido, el lugar más hermoso de la tierra” (p.50). Y porque Camila tuvo que huir precipitadamente antes de verse repudiada en ese pueblo, después del suicidio de Paramio, “sin llevarse ni la bolsa de sus pertenencias, ni la conciencia exacta y clara de lo que había ocurrido” (p.79).

La mayoría de los personajes de Regàs suelen arrastrar un estigma de inadaptabilidad y de ser viajeros forzados. Los protagonistas de sus novelas viajan la mayoría de las veces de forma involuntaria y, además, siempre tienen la sensación de que son vistos como “extranjeros” ante los ojos del resto de los personajes, que suelen ser familiares o personas muy allegadas. La nota desesperada es que parecen personajes perseguidos por su propia familia. Esta extranjería quizá está relacionada también con la distancia que supone el empleo de un narrador observador que lo ve (narra) todo desde “el cielo”. O tal vez la intención de esta figura del extranjero estriba en ofrecer un prototipo o modelo de personaje viajero desapegado del mundo, porque éste lo maltrata, pero que no obstante conserva todavía una mirada tierna y positiva de la vida. Recordar que el narrador crea un juego de perspectivas internas donde unos personajes juzgan a otros, caso de la protagonista de *Almator* vista como forastera, por ejemplo, creando así un mundo poliédrico que el lector sabe incompleto, pero lo suficientemente fascinante como para querer averiguar porqué.

1.12 -. Conclusión

Una de las principales características de la obra de Regàs es el carácter polifónico de la voz narrativa. Este capítulo muestra la auténtica polifonía de voces autónomas en la narrativa de Regàs. Ofrece como rasgos constantes un narrador protagonista que narra la historia entre la primera y la tercera persona, cuya omnisciencia no es total, puesto que el argumento podría haber cambiado y, en particular, debido a una técnica impresionista basada siempre en el matiz y la sugerencia. Incluso cuando sólo parece que hay una única voz, ésta nos ofrece múltiples ángulos. Regàs presenta una visión global que se refleja en los distintos órdenes narratológicos analizados en este capítulo, como el principio de intertextualidad, el cual nos conduce a pensar en un rasgo multidimensional en su obra. Este capítulo también muestra cómo Regàs hace uso de una perspectiva múltiple, la cual es un significativo elemento de su particular técnica narrativa, que en su caso tiene como principal objetivo no mostrar una visión única de los hechos para introducir mundos diferentes, en donde el lector es fundamental a la hora de interpretar la historia. A menudo la voz narrativa es compleja e incluso aparece como un rompecabezas, pero precisamente con la intención de fomentar la imaginación, especialmente en los finales de sus novelas y cuentos. Otra conclusión es que los juicios morales y sociales provienen siempre de los personajes y nunca del narrador. Esto no significa que su narrativa carezca de mensaje, puesto que es precisamente a través de la conducta de los personajes donde se aprecia un compromiso y una crítica social implícita. Los personajes en su narrativa, sobre todo los protagonistas, tienen voces cargadas de ambigüedad típica de la cultura postmoderna. No obstante, estas voces también se caracterizan por una minuciosidad en el detalle que nos

recuerda la literatura barroca. El resultado final es una manera de narrar diferente, que bascula entre la literatura anterior y la actual.

¹ Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Istmo, 1972), p. 13.

² Especialmente útil puede resultar el concepto de Elaine Showalter 'double voiced discourse', seguido en la tesis de María del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la posguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga* (New York: Peter Lang Publishing, 1995). "Todo autor aporta a su obra mucho más que su conciencia. Las mujeres novelistas no siempre se percatan del "discurso a doble voz" que despliegan", p. 11.

³ José-Carlos Mainer, *La escritura desatada* (Madrid: Temas de Hoy, 2000), p. 192. Cabe explicitar que Mainer está repitiendo un tópico de la crítica de los años 60.

⁴ Jonathan Culler, *Literary Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 84.

⁵ F. J. Del Prado, *Cómo se analiza una novela* (Madrid: Alhambra, 1984), p. 295.

⁶ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 11.

⁷ M^a del Carmen Bobes Naves, *La Novela* (Madrid: Síntesis, 1998), p. 140.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato* (Madrid: Cátedra, 1993), p. 79.

¹⁰ M^a Ángeles Lluch Villalba, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité* (Pamplona: Eunsa, 2000), p. 108.

¹¹ Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 5th printing 1993), p. 186.

¹² María Luisa Puga, *Lo que le pasa al lector* (México: Grijalbo, 1991), p. 11. "Lo que le pasa al lector es que cada vez más ha dejado de ser un pasajero de tren que ve transcurrir la lectura como paisaje. Cada vez más, él detiene, él conduce, él imprime ritmo. Él participa", p. 16.

¹³ Raman Selden, *Practising Theory and Reading Literature* (London: Prentice Hall, 1989), p. 62.

¹⁴ Roland Barthes, «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe» (1973), R. Alcalde (trad.), *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós, 1990), p. 324.

¹⁵ José Antonio Hernández Guerrero, 'La Literatura', José Antonio Hernández Guerrero (Coord.), *Manual de Teoría de la Literatura* (Sevilla: Algaida, 1996), pp. 11-40, (p. 24).

¹⁶ José-Carlos Mainer, *op.cit.*, p. 246.

¹⁷ Gérard Genette, *The Architext. An Introduction* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 81. El español es nuestro.

¹⁸ Gonzalo Navajas, *Mimesis y cultura en la ficción* (London: Tamesis Books Limited, 1985), pp. 73-74.

¹⁹ Recordar que Rosa Regàs es colaboradora habitual en programas de radio como "La Ventana" de Gemma Nierga en la *Cadena Ser* y en *Ona Catalana*.

²⁰ Regàs fue ayudante de dirección y escribe reseñas cinematográficas para la revista *Canal +*.

²¹ Manuel María Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina* (Barcelona: Octaedro, 1996), p. 33.

²² Caso por ejemplo del Nobel Pablo Neruda, cuyas referencias culturales comienzan a aparecer desde su poesía juvenil y cuya tradición resulta fundamental para una mejor comprensión de su obra. José Carlos Rovira Soler, *Para leer a Pablo Neruda* (Madrid: Palas Atenea, 1991), pp. 40-41.

²³ Mirella Servodidio, 'Esther Tusquets's Fiction: The Spinning of a Narrative Web', Joan L. Brown (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain* (London: Delaware, 1991), pp. 159-78, (p. 160).

²⁴ Por otro lado, nos llama poderosamente la atención que un viejo amigo de Regàs, el poeta catalán José María de Segarra "la compara con Rubén Darío, y admite que desde que el poeta nicaragüense murió, no ha podido anotar en su carnet de viaje un nombre tan auténtico como el de Alfonsina", Josefina Delgado, *Alfonsina Storni* (Barcelona: Planeta, 1987), p. 134.

²⁵ "Es curioso que la canción, ahora remasterizada en las voces de Eydie Gorme y Los Panchos, suene limpia y reciente; pero ¿cómo remasterizar la vida?", R. M. P. 'Luna de los sueños', *El País* (Babelia), 11 septiembre 1999, p. 9.

²⁶ Siguiendo la división establecida por M. Mar Langa Pizarro, *Del Franquismo a la Posmodernidad: La novela española (1975-1999)* (Alicante: Universidad de Alicante, 2000), pp. 81-87.

²⁷ Gérard Genette, *The Architext. An introduction* (Berkeley: University of California Press, 1992). "In short, any genre can always contain several genres, and in that respect the archigenres of the romantic triad are distinguished by no natural privilege", p. 65.

²⁸ Por las dimensiones temporales del cuento o de la novela corta, este tipo de narrativa parece ser el más adecuado para una adaptación filmica, de acuerdo con Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 27.

²⁹ "Pero citemos también unas famosas palabras que Joseph Conrad escribió en el prefacio a su novela, *Nigger of the «Narcissus»* (1896): «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel —it is above all, to make you see». Esta declaración suele parangonarse en los estudios sobre cine y novela con las intenciones que D. W. Griffith expuso en 1913: «The task I'm trying to achieve above all is to make you see». Pero ya en 1945, Herbert Read, entusiasta defensor de los valores visuales en la novela y de sus conexiones con el cine, nos obsequia con otro interesante programa: "If you asked me to give to you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: VISUAL", Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 113.

³⁰ *El País*, 11 agosto 1996, pp. 81-87 y en Jose Luis Borau y Rosa Junquera (Coords.), *Cuentos de cine* (Madrid: Alfaguara, 1996), pp. 533-51.

³¹ "desde Marsé, Alfonso Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán o Guelbenzu hasta José María Conget o Muñoz Molina, van a constituir un factor tan interesante como olvidado por la crítica", Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 99.

³² Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)* (Madrid: Cátedra, 2000), p. 329.

³³ "Se produce entonces la gran innovación de la novela contemporánea: la desaparición del narrador, el inicio del objetivismo. [...] La crítica literaria adopta entonces una terminología cinematográfica, con referencias constantes a la cámara, la película o la imagen", José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 199-200.

³⁴ *Ibid.*, p. 203.

³⁵ "A motion picture can achieve this kind of thrill perhaps more easily than any other medium, but the devices of showing developed by modern fiction can do it well", Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (London: Penguin, 1991 2nd ed.), p. 277.

³⁶ Martín Nogales, *op. cit.*, p. 214.

³⁷ *Ibid.*, p. 210.

- ³⁸ Martínez Cachero da por sentado que *Azul* es una novela psicológica. José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (Madrid: Castalia, 1997), p. 558.
- ³⁹ Ambos citados en: Bobes Naves, *op.cit.*, p. 102.
- ⁴⁰ John Rutherford, *La Regenta y el lector cómplice* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), p. 64.
- ⁴¹ Ricardo Gullón, *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984), p. 98.
- ⁴² Andrew Bush, 'Ana María Moix's Silent Calling', en Joan L. Brown (ed.), *op.cit.*, pp. 136-58, (p. 137).
- ⁴³ Antoine Jaime, *op.cit.*, p. 43.
- ⁴⁴ "The late nineteenth-century novel can be approached, in certain respects, as a visual art form.", William J. Berg, *The visual novel: Emile Zola and the art of his times* (The Pennsylvania State University, 1992), p. 271.
- ⁴⁵ Recordar el ensayo de Regàs 'Una revolución personal' (Madrid: Thyssen-Bornemisza, 1997), donde la autora, basándose en un cuadro de Caravaggio, insta a que cada persona finalice cualquier obra de arte con su propia interpretación.
- ⁴⁶ J. Ernesto Ayala-Dip, "Estética de la Recepción", *El País* (Babelia), p. 10.
- ⁴⁷ Podemos argüir que la novela es en parte un folletín decimonónico o incluso un culebrón televisivo.
- ⁴⁸ "As is true with much of the work of Faulkner and the French New Novel, the various narrative strands may be seen as a puzzle to be reconstructed by the reader. The characters often contradict each other, may have only incomplete information on the reality of the other characters, and sometimes are reluctant to discover the truth about themselves. The reader must weigh the evidence and reach an independent conclusion.", Phyllis Zatlin, 'Writing against the Current: The Novels of Elena Quiroga', Joan L. Brown (ed.), *op.cit.*, pp. 42-58, (p. 48).
- ⁴⁹ Ver introducción, notas 21-24, pp. 40-41.
- ⁵⁰ María Victoria Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios, II (O-Z)* (Madrid: Acento, 1998), p. 50.
- ⁵¹ Chris Perriam et al., *A New History of Spanish Writing 1939 to the 1990s* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 67.
- ⁵² Estudiada más detenidamente en el capítulo 2, p. 54.
- ⁵³ Ver Introducción, p. 11 y nota 25, p. 41.
- ⁵⁴ Susan Léger, 'Camus's "L'Hôte": The Lessons of an Ending', A. Maynor Hardee y Freeman G. Henry (eds.), *Narratology and Narrative* (University of South Carolina: French Literature Series, Vol. XVII, 1990), pp. 87-97, (p. 89).
- ⁵⁵ De ahí la relevancia del capítulo 2 de esta tesis, donde explicamos el simbolismo de Regàs.
- ⁵⁶ Ver introducción, nota 22, p. 40.
- ⁵⁷ A partir de la novela realista "será prácticamente imposible proponer a un héroe aislado de su contexto. De éste se presenta no sólo el entorno y las costumbres, con sus *descripciones* minuciosas, fielmente documentadas sobre el terreno, sino que su *temática* recoge las inquietudes, las estructuras y las transformaciones sociales y se abordan asuntos de toda índole," Hipólito Esteban Soler, *El realismo en la novela* (Madrid: Cincel, 1981), p. 8.
- ⁵⁸ Leer argumentos en la introducción, notas 103-06, p. 47.
- ⁵⁹ Miguel García-Posada, 'El Pasado Restituido', *El País* (Babelia), 11 septiembre 1999, p. 9.
- ⁶⁰ "I seek to discredit the idea of technological determinism, and to argue that machines are social constructions which Americans long have built into both their

narratives and their sense of place", David E. Nye, *Narratives and Spaces: technology and the construction of American culture* (Columbia: Columbia University Press, 1998), p. 1.

⁶¹ Jonathan Culler, *op.cit.*, p. 92.

⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁶³ "La imagen [...] es lo que debe buscar el crítico", Carmen de Mora Valcárcel, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982), p. 46.

⁶⁴ Carlos Monsiváis, 'Bienvenidos al universo Cortázar', Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar* (Madrid: Taurus, 1981), pp. 15-33, (p. 32).

⁶⁵ Ver capítulo 2, final sección 3.

⁶⁶ Mieke Bal, 'Focalization', Susana Onega y Ángel García Landa (eds.), *Narratology* (London: Longman, 1996), pp. 115-28, (p. 118).

⁶⁷ Leer Introducción, nota 104, p. 45.

⁶⁸ En el estudio de Norman Friedman sobre los niveles intermedios entre el "narrar" y el "mostrar", distingue lo que él denomina "omnisciencia selectiva" de "omnisciencia selectiva múltiple". En el primer caso el lector está limitado a la mente de uno de los personajes, mientras que en el segundo la presentación se lleva a cabo a través de varios personajes. Norman Friedman, 'Point of View' (1955), Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela* (Barcelona: Crítica Grijalbo, 1996), pp. 78-87, (p. 84).

⁶⁹ "La *Bildungsroman* se define principalmente por su tema y se ocupa del desarrollo de un personaje central. Es una novela de aprendizaje que establece una oposición entre el individuo y su mundo", María del Carmen Riddel, *op.cit.*, p. 68.

⁷⁰ Gisela Ecker (ed.), *Estética Feminista* (Barcelona: Icaria, 1986).

⁷¹ Antoine Jaime, *op.cit.*, p. 246.

⁷² Noel Thomas, *The narrative works of Günter Grass* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1982), pp. 1-85.

⁷³ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y Técnica del Cuento* (Barcelona: Ariel, 1996 2nd ed.), p. 61.

⁷⁴ Norman Friedman, 'Point of View' (1955), Enric Sullà (ed.), *op.cit.* pp. 78-87, (p. 82).

⁷⁵ Leer en el apéndice las entrevistas realizadas a Regàs.

⁷⁶ "The critical task is, rather, to locate strategies of subversive repetition enabled by those constructions, to affirm the local possibilities of intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them", Judith Butler, 'Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1996 2nd ed.), pp. 367-73, (p. 371).

⁷⁷ Enrique Anderson Imbert, *op.cit.*, p. 62.

⁷⁸ Ricardo Gullón, *Espacio y novela* (Barcelona: Antoni Bosch, 1980).

⁷⁹ Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989), p. 104.

⁸⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998), p. 62.

⁸¹ J. A. Rojo, 'Eugenio Trías condensa sus ideas en "Ciudad sobre ciudad"', *El País*, 29 octubre 2001 (web).

⁸² Fanny Rubio, 'La mar indagadora', *El Mundo*, 10 octubre 2001 (web).

⁸³ Mieke Bal, *op.cit.*, p. 103.

⁸⁴ Rosa Regàs, "Los últimos paraísos: Cabo de Creus (Cataluña) Paraje de luz cenicienta", *El Mundo* (Viajes), 1 agosto 1999, p. 8. Recordar que ha escrito

libros sobre *Ginebra*, Siria y España aparte de artículos y prólogos sobre diferentes ciudades y países.

Capítulo 2: La mirada estética de Regàs: Hacia un posible simbolismo

El objetivo de este capítulo consiste en analizar la mirada estética de Regàs, caracterizada por un simbolismo que otorga una pluralidad de significados inherentes en la escritura de Regàs. Debe aclararse que se toma aquí el concepto de simbolismo¹ en su alcance básico y general: una técnica, fundada en el arte de la sugerencia, al servicio de un modo de exploración o penetración trascendente y de un correlativo método de conocimiento. Aplicando una estética simbolista nos sirve además para evitar reducir ideológicamente el significado de cualquier obra de Regàs a una única interpretación.

Por el contrario, pensamos que en su escritura podemos encontrar elementos que la relacionan con aspectos del *fin de siècle* y luego hay otros aspectos que la acercan al postmodernismo. Así resulta interesante comprobar cuántas formas de modernidad y postmodernidad utiliza hasta el extremo de que a veces Regàs llega a ser una autora contradictoria. No obstante, partimos aquí de la noción de símbolo como paradigma que nos invita —y nos fuerza a la vez— a realizar una reinterpretación constante de la literatura de Regàs.

2.1 -. ¿Es neo-simbolista Regàs?

Debemos entender por *Simbolismo* dos cosas distintas y frecuentemente complementarias, de acuerdo con la definición de De Villena.² La primera, de orden exclusivamente técnico, haría simbolista, en literatura, a todo aquel que utilizase en su escritura *imágenes simbólicas* como modo de expresar —antes de la última mitad del siglo XIX inconscientemente, y conscientemente después, opina De Villena— sensaciones irrepetibles, por fugaces y por personales, de estados de ánimo o de realidad, sentidos como misteriosos. Sería, pues, simbolista, según este primer aspecto, quien usase *símbolos de realidad* y

además sinestesias. La segunda acepción es que Simbolismo fue también un vasto movimiento cultural,³ que se siguió en Francia⁴ y en buena parte de Europa y América desde 1875 hasta, en cifras clave, las postrimerías de la Guerra Europea de 1914. Ese movimiento, que implicaba una determinada visión del mundo,⁵ y cuyas secuelas no sería erróneo afirmar que aún vivimos— a pesar de sucesivos avatares del gusto—, tenía, en literatura, la utilización del símbolo, como una de sus múltiples y colindantes opciones, pero nunca como la fundamental y la única. Resulta, entonces, que el simbolismo es una “mezcla” o armonía⁶ de varios elementos que proceden en muchos casos del romanticismo, entre los cuales destacamos el decadentismo (supone gusto por el fin —la enfermedad, la muerte—), el esteticismo (unido con el anterior crea la belleza mórbida, la sensualidad enfermiza) y el idealismo (que representa gusto por el misterio, por lo velado, por lo oculto). Por consiguiente, nos encontramos ante una visión estética particular.

Basándonos en esta concepción del simbolismo como “mezcla” (que en términos postmodernistas se conoce como collage, pastiche o intertextualidad),⁷ podemos afirmar que *Azul* o “La nevada” son ya títulos simbolistas, porque no se refieren sólo a un espacio o fenómeno atmosférico, sino fundamentalmente a un estado de alma del propio protagonista, como si desde el título “La nevada” la narración congelase y momificase la descomposición y el derrumbamiento de Paramio junto con su pueblo de ideas vetustas. El anciano Paramio adolece de una particular enfermedad (“Un dolor más abismal, como una perforación que en lugar de hurgar en el corazón se adentra directamente en el alma” p.48), cuya relación con la joven Camila puede interpretarse como una sensibilidad enfermiza o morbosa. El título del cuento “La nevada” es una metáfora que se refiere al blanco rostro del protagonista desde que ve las pantorrillas de la joven

Camila hasta su muerte, quedando su cara cubierta por la nieve. Regàs parece evocar una sensación o sugerir un estado de ánimo (nieve igual a muerte) a través de su simbolización (paisajística), que se incrementa cuando la narradora nos da detalles sobre el mundo personal del protagonista (recuérdese cómo conserva en estado impecable la tienda, llegando a simbolizar o al menos reflejar su ordenada forma de vida, es decir, nieve igual a estado imaculado).

El paisaje se constituye así en símbolo, cuya principal función estriba en descubrir la realidad de un pueblo a través del alma de uno de sus habitantes. Esta simbolización del paisaje se puede comparar con la mirada poética de Esther Tusquets en su volumen autobiográfico *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981)⁸ o en su primera novela *El mismo mar de todos los veranos* (1978), donde la protagonista inicia una agonizante búsqueda por un yo auténtico enterrado en los mitos de la infancia y la adolescencia;⁹ una búsqueda que también se produce en la primera novela de Regàs. En ambas autoras la mirada no recae “sobre” sino “en” un paisaje, que es símbolo imaginativo del alma, del tiempo y del espacio, que es sustancia creadora e instrumento del conocimiento, a la vez. En última instancia representa la visión de la autora sobre el mundo.

Ahora vamos a destacar la presencia de los elementos simbólicos que están en consonancia con el concepto sintético expuesto por Anna Balakian, quien encuentra la esencia del simbolismo en elementos dominantes y constantes como la ambigüedad y el espíritu “decadente”.¹⁰

2.2 -. La ambigüedad de ideas y de estructuras

Una de las características definitorias del símbolo es su ambigüedad. Como ya destacamos en el primer capítulo, la técnica literaria de Regàs está marcada por

un fuerte efecto lírico, donde abunda la sugerencia a modo de un cuadro impresionista, de tal manera que la narrativa de Regàs se caracteriza por ser bastante ambigua. La propia autora se manifiesta a favor de la ambigüedad, llegando a afirmar que la tarea principal del intelectual es crear la duda:

el intelectual tiene el deber, a mi modo de ver —y nadie me convencerá de lo contrario—, de crear por lo menos la duda en el corazón de los demás. El intelectual puede o no tomar partido, según quiera, pero si no crea la duda, no dice nada. Hay que crear dudas sobre los sentimientos, sobre los paisajes, sobre las ideologías, sobre cualquier cosa, porque eso es lo que nos convierte a los lectores en personas que absorbemos la literatura para convertirnos en hacedores de una obra a nuestra medida.¹¹

Una ambigüedad que quizás hereda de la concepción de poesía de los poetas simbolistas franceses como Leconte de Lisle, Baudelaire, Hugo o Mallarmé.¹² No obstante, cualquiera que sea su génesis, en la obra de Regàs existe una ambigüedad constante tanto en la estructura como en el lenguaje e incluso en los temas, casi todos ellos relacionados con los sentimientos. Se trata de una ambigüedad entorno a la sentimentalidad que en última instancia nos permite relacionar la narrativa de Regàs con la "posibilidad de una novela poética".¹³ Su prosa está construida sobre un lenguaje cotidiano que utiliza expresiones dialectales de la jerga rural catalana (*Memoria de Almató*), marinera (*Azul*) o de niños (*Luna lunera*), matizada por pinceladas impresionistas que se concretan en un pasado —la infancia, sobre todo—, para configurar lo que podemos denominar como narrativa poética de los sentimientos. La preocupación estética es una aportación reseñable de Regàs en la narrativa española actual, quien transforma la ambigüedad en un compromiso intelectual.¹⁴

Esta ambigüedad de ideas y de estructuras se pone de manifiesto tanto en los personajes como en el paisaje. Valga como ejemplo la secuencia de *Azul*,¹⁵



cuando Martín es conducido de la mano por una desconocida. Allí, después de pasar una noche donde “apenas pudo reconocer el escenario” (p.153), se levanta a la mañana siguiente “como si sólo estuviera en ese lugar con parte de sus sentidos y otra parte hubiera salido de la casa para abrirle el camino” (p.153). Esta escena representa la infidelidad de Martín a Andrea durante su corta estancia en la isla griega, pero ignoramos cuál fue el motivo exacto que condujo a Martín hacia el adulterio. Este hecho cobra mayor relevancia aún cuando queremos definir a Martín. Moralmente esta actitud nos hace pensar que Martín es una persona débil e impredecible, al contrario que su mujer Andrea, pero ambos tienen una personalidad oscilante que nos hace pensar en la bipolarización ideológica de los personajes propia de la novela decimonónica.¹⁶ En cualquier caso, esa escena crea dudas en el lector pero, curiosamente, es a partir de estas dudas cuando podemos elaborar una interpretación personal de la obra, según nuestra propia perspectiva. Una lectura individual que cada lector posee y que dentro de la crítica literaria se conoce como Estética de la Recepción (analizada en el capítulo 5).¹⁷

Una de las últimas imágenes simbólicas en *Memoria de Almator* es cuando la protagonista decide cortarse su trenza. Más que un símbolo visual constituye una acción simbólica que manifiesta dramáticamente un cambio de vida en la protagonista, pero ignoramos hasta qué punto la trenza simboliza para ella aquella niña de *Almator* o aquella esposa pasiva ahora divorciada:

No puedo decir ahora si el propósito se había fraguado subrepticamente durante el viaje, o surgió cuando descubrí ante el espejo el mismo rostro, la misma expresión de siempre, sin un solo rasgo de esa otra persona que yo creía ser ahora y obré impulsada por la apremiante necesidad de que se manifestara, sin ocurrirme otra forma de distanciarme de aquella niña de las trenzas prietas o de la apocada, dócil, paciente y pasiva mujer a la que yo había sustituido. O quizás me dejé llevar por una decisión más profunda que abarcaba todos los

aspectos de mi existencia sin dejar nada al azar. O me abandoné a un impulso indescifrable. No sé, el caso es que una vez ante el espejo, me dirigí a la peluquera que apareció detrás de mí, y le dije sin titubear:

—Corte. (p.455)

La ambigüedad recorre todas las páginas del texto, manifestándose con expresiones como “No puedo decir”, “yo creía”, “O quizás me dejé llevar”, “O me abandoné a un impulso indescifrable. No sé”, hasta llegar al final de cada novela o cuento, donde la narradora parece expandir esta idea de ambivalencia con un efecto poético añadido, como ocurre con la última frase del último cuento de *Pobre corazón*: “se cruzaron aún nuestras miradas porque un rayo de sol refractado en el cristal nos hirió los ojos, primero a él, luego a mí, deslumbrándonos” (“El sombrero veneciano”, p.241). Cegados por el elemento natural, el final quizás sugiere que en última instancia tanto el hombre como la mujer están subordinados a un poder que está más allá de su control. En definitiva, una ambigüedad cuya originalidad reside en matizar las emociones, los movimientos, los diálogos y los escenarios.

Tras las desorientaciones ocurridas los personajes finalmente elucidan su personalidad. Entre líneas se percibe un sentido de la justicia que quizás responda al principio estético y ético de la autora de mostrarse siempre ambigua como principal tarea del escritor, lo que no significa carecer de coraje. Precisamente si algo caracteriza la obra de Regàs es su crítica implícita hacia todos aquellos personajes reaccionarios, cuya actitud pasiva o autoritaria deja de ser ambivalente en el mismo momento de su acción. Por lo tanto, la ambigüedad se convierte en crítica cada vez que cometen una acción. Su culto a la ambigüedad no equivale a un anarquismo irresponsable, como una de las formas post-estructuralistas que, según Terry Eagleton, representa una renuncia hedonista de la historia.¹⁸

En realidad la ambigüedad de Regàs es una forma de pensamiento crítico contra el totalitarismo exacerbado practicado por algunos de sus personajes (los abuelos de la primera y tercera novela junto con Leonardus e incluso Andrea en una primera etapa), fuera del cual, según sus defensores, no hay salvación. La doctrina del neoliberalismo es la ideología que domina actualmente el mundo. Este pensamiento aparece tanto en sus artículos ("Terrorismo impune") como en sus novelas (*Luna lunera*: "No hay más libertad que la libertad económica", p.307). Frente al pensamiento neoliberal o individualismo de la desesperación representado por la figura del Tarugos, el holandés y el político en *Memoria de Almator*, Regàs se diluye en una ambigüedad, cuando el destino de estas tres personas acaba de manera diferente: El Tarugos muere como un "mártir", el holandés desaparece y "el político de la casa azul había huido llevándose esas cantidades de millones imposibles de imaginar para quien vive de un jornal" (p.384). Se trata de una ambigüedad que se representa en el cuento "La nevada" con el suicidio de Paramio. Este protagonista fue un decente esposo y un fiel republicano, pero ignoramos si se suicidó por amor a su esposa, o por todo lo contrario. Cuesta imaginar el futuro tanto en este cuento como en el resto de su narrativa. La ambigüedad, pues, está siempre presente como otro rasgo característico (del símbolo).

2.3 -. El simbolismo del paisaje (embruado o distorsionado)

Como una pintura paisajística la narrativa de Regàs suele comenzar con una descripción evocadora del paisaje, que se convierte en un aspecto clave en su obra como una especie de elemento telúrico, donde la luz, la atmósfera y el color cobran un valor simbólico destacado. En un escenario de luces y sombras se sitúan los protagonistas, quienes se caracterizan por vivir en un mundo

oscurecido por un pasado que necesitan esclarecer. Los protagonistas buscan una luz interior que dé sentido a sus vidas. La luz exterior del sol y la luna funciona como luz esperanzadora. Las connotaciones asociadas con la luz en los cuentos de *Pobre corazón* generalmente son de esperanza, nueva vida y felicidad, las cuales pueden verse en “Los funerales de la esperanza”. La luz se convierte aquí en la idea central del cuento, en donde un funeral y la hija Marisol representan las dos únicas luces en la vida de la protagonista Julita, una mujer que ansía la muerte de su marido desde el día de su matrimonio (“comencé a considerar qué potente rayo de luz sería su muerte para mí vida”, p.150) mientras su hija Marisol hace gala de su nombre y es descrita por su madre como “una luz en mi vida” (p.155).

En el cuento, “El sombrero veneciano”,¹⁹ la noción de luz parece actuar casi como un aviso o señal de destino en una pareja que apenas se ha conocido en un compartimento de tren, pero que aún parecen disponer de un rayo de luz o esperanza en su brevísima relación, cuando al final ambos se ven deslumbrados (“se cruzaron aún nuestras miradas porque un rayo de sol refractado en el cristal nos hirió los ojos, primero a él, luego a mí, deslumbrándonos” p.241). Si las atmósferas creadas en los dos cuentos generan paisajes diferentes, sin embargo, la luz se convierte en el elemento común. Una luz que en el primer caso representa sobre todo el deseo, esperanza o sueño de Julita de atender el funeral de su marido, mientras que en el segundo cuento “un rayo de sol” también representa la esperanza y la ambigüedad, esta vez en las vidas de una pareja que se acaba de conocer y de distanciarse, pero que tienen tantas posibilidades de volver a verse como rayos de sol resten al mundo.

En *Memoria de Almató* la protagonista recién separada acude al pueblo de su infancia para recibir una herencia, pero sobre todo con la idea de emprender una

nueva vida y rememorar sus momentos de mayor felicidad. No va allí para explicarse acontecimientos de su niñez que en su momento no supo entender, como la tarde en que su padre se la llevó debido a turbias disputas familiares.²⁰ Sin embargo, desde que llega a *Almator* salen a la luz a medida que el presente los convoca: premoniciones, objetos desaparecidos inexplicablemente, gallinas y perros muertos, además de plagas supuestamente enviadas por fuerzas oscuras y misteriosas. En esa oscuridad la protagonista trata de buscar una luz interior: “¿Por qué veía ahora zonas de sombra donde antes no había más que luz?” (p.347). Esa luz²¹ es una metáfora de lo que fue el destino de una familia truncado por el autoritarismo. Una luz que, como en su *Viaje a la luz del Cham*, simboliza un país, una continua búsqueda hacia lo oculto, hacia la verdad en términos modernistas. Embrollada por esta realidad opaca la protagonista descubre finalmente la verdadera razón que ha eclipsado toda su vida: “el mensaje de ultratumba” (p.442) de una abuela nacionalista que le ha dejado la casa como venganza. En la bolsa de terciopelo negro donde la abuela guardaba su eucologio, la protagonista descubre la oculta identidad de su familia. Se da cuenta de que ella es la hija de un padre republicano y una madre que murió en su parto, hecho que nunca le fue perdonado a su padre. Éste nunca fue bien recibido por la familia de la madre, los abuelos de *Almator*, porque no tenía el *status* social que ellos deseaban para su única hija.

En forma de símbolo la protagonista de *Almator* descifra el mensaje de la herencia familiar: “había llegado a su destino el mensaje de odio y rechazo que había tardado un cuarto de siglo en redactar” (p.441). Aquellas inexplicables fuerzas oscuras que la atormentaron desde que llegó a *Almator* se entienden ahora por medio del embrujo de la abuela. La casa de la abuela, la avenida de plátanos, las calles, las glicinas, el pozo, el huerto, el gallinero y *Almator*, en

general, conforman la trama de *Memoria de Almotor*, la historia de un silencio familiar. Allí todo es tenebroso hasta que la protagonista desenturbia las raíces de su familia y opta por abandonarlas. En ese momento se da cuenta de que siempre recordará *Almotor* porque funciona para ella como un símbolo que representa su alma. El juego onomatopéyico entre *alma mater* y *Almotor* nos insinúa que este paisaje de su infancia impregnado por su luz y por su aire sobrevivirá siempre en su alma como un motor, a pesar de haberlo pasado muy mal allí en su segunda estancia. Éstas son las palabras finales de la novela:

y la memoria se convertiría en neblina, y llegaría un día en que no recordaría el gallinero ni los tomates y confundiría el nombre de mis perros y no podría delimitar la frontera entre el olor a espliego y el resplandor de la luna sobre el fondo de grillos y cigarras de las noches del verano en Almotor, pero el suave paisaje de higueras y almendros y mimosas y el aire transparente de temblor que fija los colores y oscurece las sombras, los seguiría echando de menos hasta después de la muerte porque mi añoranza sobreviviría desprendida de mi alma, como una nube de residuos tóxicos flota y se desplaza en el aire para siempre, indestructible, gimiendo su vano desconsuelo como un fantasma sin reposo. (p.483)

El “suave paisaje” es lo único que permanece en el recuerdo de la protagonista incluso “hasta después de la muerte”. Esta imaginaria, que podría interpretarse en diferentes términos psicoanalíticos (según Freud, Lacan o Althusser)²² no se refiere, sin embargo, a la casa de su abuela o al gallinero que tantos disgustos le reportó, sino que alude concretamente a elementos abstractos como el “aire transparente” y el “suave paisaje” formado por “higueras y almendros y mimosas” que parecen formar parte de su alma misma, como una parte indivisible de su cuerpo. El paisaje de *Almotor* se constituye en un símbolo que representa una especie de caja de Pandora. Al final la protagonista dirá a su criada Manuela que ella “no [tiene] antepasados” (p.478), rechazando así cualquier posible determinismo que pueda crear este determinado paisaje.

En *Azul* también aparece esta simbología —e imaginaria psicológica— de un paisaje omnipresente capaz de escindir el mundo en dos realidades diferentes. Una historia pasada que constituye un paraíso perdido, como la infancia en *Memoria de Almató*, que aquí se corresponde con la historia de amor entre Andrea y Martín simbolizada con la embarcación la *Manuela*. Y una historia presente que transcurre durante un crucero por el Mediterráneo en la embarcación *Albatros*, pero que acaba por accidente en una isla griega, cuyo influjo resulta parcialmente determinante en las vidas de los protagonistas. Durante dos días en esa misteriosa isla, Andrea y Martín van a descubrir el dolor y el poder corrosivo de un amor que va más allá de su propio límite.²³ Acaso en las islas encuentra la imaginación literaria un espacio incontaminado y virginal, donde es posible hacer que exista lo que nunca antes tuvo lugar en el mundo.

El embrujo de un paisaje hipnótico afecta a las vidas de los protagonistas en diferentes momentos. Primero, la embarcación *Albatros* pierde el rumbo y tienen que parar en esa isla griega casi deshabitada. Segundo, Martín es un hombre pacífico que, sin embargo, va a matar salvajemente a un perro. Más tarde, dando un paseo nocturno, Martín ve a una mujer desconocida que extrañamente lo lleva de la mano hasta su casa. Luego saldrá de allí sin saber por qué entró. Finalmente, Martín intentará asesinar a su propia esposa arrojándola al mar y, como con el perro, no se explica por qué lo ha hecho. El conjunto de elementos que constituyen la isla y el mar ejerce, pues, un poder misterioso en los protagonistas hasta límites insospechados. De nuevo, las palabras finales de la novela recapitulan la importancia de un constante paisaje influyente, que culmina en una chispa lírica de gran efecto y ambigüedad. Una “isla embrujada” capaz de distorsionar y hacer enloquecer por momentos las vidas de los personajes

como "los ecos entre los montes". Es decir, una isla que representa no el amor en ese viaje accidentado sino "el marasmo de dolor del mundo":

Aquella era una isla embrujada, habría de pensar Martín muchas veces antes de que todo cuanto había ocurrido en ella fuera forzado al olvido. [...]. Quizá Andrea y él mismo quisieron convencerse de que aquellos dos días no habían sido más que un descalabro, una distorsión, el crecimiento incontrolado de unas células que habían enloquecido sin motivo ni fin aparente cuya memoria se había desvanecido ya como se escurren los ecos entre los montes para deshacerse en la nada, porque sólo así les sería dado seguir unidos hasta el fin, perdidas sus voces en el marasmo de dolor del mundo. (p.237)

De nuevo el paisaje se constituye en símbolo que acompaña a los protagonistas, formando como el meollo, el tuétano de los huesos del alma misma. Sin embargo, se puede argüir que el hechizo de la isla no es lo que cambió (hechizó) a Martín sino la imagen de una mujer que vio a lo lejos y que le recordó a otra que conoció anteriormente y a otro tipo de vida que le hubiera gustado llevar. El supuesto determinismo del paisaje queda invalidado así cuando al final los protagonistas "quisieron convencerse de que aquellos dos días no habían sido más que un descalabro, una distorsión, el crecimiento incontrolado de unas células que habían enloquecido sin motivo ni fin aparente". Podría decirse que, al igual que en *Campos de Castilla* (1912) de Machado, el paisaje es objeto de percepción directa, pero acto seguido de pensamiento. Su papel es el del contemplador que pone énfasis no en sí mismo, sino en lo contemplado.²⁴ El viejo propósito machadiano de "soñar con los ojos abiertos" se cumple en la prosa de Regàs.

Los protagonistas de *Luna lunera* viven también en un mundo distorsionado, pero esta distorsión tampoco se debe a un determinismo del paisaje sino que proviene fundamentalmente de un abuelo, que crea un mundo aparte. Al igual que en *Memoria de Almató*, se repite la escenificación de una casa casi

encantada, donde transcurre principalmente la trama. La simbolización del paisaje se centra en la casa del abuelo, que representa el mundo cerrado y opaco donde se crían cuatro hermanos: “se cerraban todas las cortinas que hubieran podido quedar un poco separadas para que no entrara en la casa nada que hiciera pensar que había un mundo que iba en otra dirección” (p.239). Un hogar cerrado que se repite en toda su narrativa como en sus cuentos “La farra” o “Los funerales de la esperanza”, donde la atmósfera opresiva es constante como metáfora de aprisionamiento en la propia casa de uno. Estos niños van a sufrir continuamente castigos de su abuelo, quien a la vez cree ser un enviado de Dios. Frente a este oscuro escenario, apenas existe otra “luz” que no esté controlada por el abuelo autoritario. La única luz exterior proviene de las criadas quienes, sin embargo, admiran al abuelo. No obstante, con sus conversaciones y sus canciones los niños gradualmente comprenderán por qué están bajo la custodia de su abuelo. En términos psicoanalíticos podría hablarse de una imagería cuyo orden simbólico estaría representado por la figura patriarcal de un abuelo detestable, que permanece en la mentalidad de unos nietos que tratan de construirse una identidad coherente.

La nana “Luna lunera cascabelera”, que recuerda a las referencias populares de García Lorca —a quien Regàs hace referencia explícita en *La canción de Dorotea* (2001)—, simboliza el sueño de la búsqueda de otra realidad. Estos cuatro niños escalonadamente desean la muerte de su abuelo por haberles oscurecido la mejor etapa de su vida. Esta infancia no vivida se convierte así en un mito. Cuando el abuelo muere ellos ya son mayores y no saben de qué manera vengarse. Justo antes del funeral los cuatro hermanos están solos en una habitación junto con el cadáver de su abuelo. Llevados por un arrebató de ira maltratan el cuerpo fúnebre, pero se dan cuenta de que han crecido

estigmatizados por la imagen de una persona cruel, que permanecerá indeleble en su memoria, aunque el resto del mundo lo considere un “santo”. El último párrafo de la novela demuestra otra vez la importancia del paisaje, como un elemento cosubstancial en las vidas de los protagonistas y donde el contexto de la naturaleza también simboliza el estado de ánimo de los personajes:

Encontraron la calle húmeda por la lluvia fina y regular que había caído durante la tarde. Un viento de mar desolado y frío que debía haber comenzado a soplar hacía muy poco había dejado el aire gélido como si quisiera volver el invierno, [...]. El cristal de un escaparate les devolvió el reflejo de una luna invisible que se escondía sobre los tejados y las azoteas de la ciudad. Tras buscarla en vano en el pasadizo del cielo que se perdía sobre sus cabezas, echaron a andar por la estrecha acera de la calle Fernando y una vez en las Ramblas, uno junto a otro en el mismo orden que habían seguido siempre, avanzaron seguros y en silencio bajo la bóveda sonora de vencejos y golondrinas como si una barricada hubiera decidido ponerse en marcha y escalar el camino de luz que conduce a la ciudad anclada en las nubes y las tormentas, la ciudad que tiene por farolas las estrellas. (pp.330-31)

Se repite una simbología basada en un paisaje sombrío que parece influir en las vidas de los protagonistas de manera infinita. Los elementos naturales tales como “lluvia”, “mar desolado”, “aire gélido” y “una luna” que simboliza su infancia (“luna invisible”), puesto que ellos no disfrutaron de una infancia normal, son los elementos que constituyen de alguna forma la estructura de su identidad. Sin embargo, la otra cara de la luna hace su aparición: “un escaparate les devolvió el reflejo de una luna invisible”. Aunque se dan cuenta de que carecen de una infancia vistosa, en cambio, su deseo de ver morir a su verdugo se ha convertido en realidad. La muerte del abuelo representa el fin de la oscuridad. Ahora empieza para ellos su “camino de luz”. Los elementos naturales están en estrecha unión con los protagonistas y corren paralelos en sus vidas (“avanzaron seguros y en silencio bajo la bóveda sonora de vencejos y golondrinas como si una barricada hubiera decidido ponerse en marcha”). El

mundo de *Luna lunera* está iluminado por una luna portadora de dolor y de muerte, pero también de ternura y triunfo final.

Estos ejemplos prueban la afirmación de Saussure de que: "el símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío".²⁵ El simbolismo del paisaje resulta vital para una mejor comprensión del argumento y de sus personajes. El hecho de que muchas de sus protagonistas (*Memoria de Almotor*, "La farra", "Introibo at altare Dei...", "El sombrero veneciano")²⁶ no tengan nombre las hace más accesibles y relevantes, porque su anonimato ayuda al lector a sentir empatía con la historia. Además, estas mujeres vacías de nombre refuerzan el carácter simbólico de la narrativa de Regàs, ya que incluso los personajes son también símbolos de, por ejemplo, personas que están reprimidas en cualquier clase de situación y de gente que se ha obsesionado mucho por algo ocurrido en su infancia o hace ya mucho tiempo.

En definitiva, tanto en la novela del pueblo de *Almotor* como en la novela de la isla griega o de la ciudad de Barcelona, el elemento común es una simbología basada en un paisaje que actúa como el *sancta sanctorum* del aquí y del ahora. Simboliza un espacio embrujado que reclama ser enterrado, pero que a los protagonistas les resulta difícil olvidar, ya que permanece inherente en sus mentes, porque ha afectado considerablemente en sus vidas.²⁷ Así, el "suave paisaje" de *Memoria de Almotor*, la "isla embrujada" en *Azul* o la "luna invisible" de *Luna lunera*, constituyen símbolos que definen la verdadera materia inolvidable de los protagonistas, como un componente telúrico indivisible en sus vidas. Un determinado paisaje puede resultar determinante, parece decirnos la autora con esta particular simbolización del espacio. En lugar de representar un ambiente natural controlado por el humano, crea un mundo amenazador que actúa sobre los individuos, aunque al final son los protagonistas quienes triunfan

sobre este posible determinismo. En realidad, aunque el desencadenante empieza con el embrujo de un lugar como *locus horribilis* (*Almator*, isla, casa, nevada, el encierro...), al final el hechizo se encuentra más en el interior de los protagonistas que en el maleficio de un determinado espacio, porque precisamente todos los protagonistas se dan cuenta de este supuesto sortilegio.

2.4 -. **Uso simbólico de la naturaleza: Desde el mar**²⁸

El mundo de la naturaleza está siempre presente en la narrativa de Regàs con valores diferentes en cada caso. Unas veces aparece como fondo para la descripción, con matices poéticos (*Luna lunera*); otras como símbolo de la situación ("naufragio") en la que se desenvuelven los personajes (*Azul*) o como una muestra de la compenetración existente entre la persona y la naturaleza, de la que éste es un elemento más (*Memoria de Almator*). En "La nevada" el ambiente gélido de la descripción refuerza el estado de congelación de los personajes. En Paramio la nevada está siempre presente, como trasfondo, símbolo de una vida congelada, pero que con la llegada de Camila parece descongelarse por primera vez. Por extensión, la naturaleza se convierte simbólicamente en un anuncio del drama al que parece abocado el pueblo. Como en las formas literarias del romanticismo, la naturaleza participa del estado de la acción y de los sentimientos de los personajes. La nevada tuvo consecuencias funestas en la industria del pueblo "que ya no volvería a renacer" (p.78). El paralelismo entre la naturaleza y la acción es evidente; y en él, la naturaleza adquiere una función simbólica del desarrollo de la acción.²⁹

El fenómeno meteorológico de la nevada, en el cuento de dicho título, se convierte en símbolo de una Navidad que rompe el mito o la farsa de considerar este tiempo como un período de entrañamiento familiar, blanco y desexualizado

y, por el contrario, la transforma en una fiesta pagana. La nieve puede interpretarse también como expresión de la soledad humana o símbolo de la muerte. Esta misma simbolización de la nieve se ha estudiado ya en otras literaturas como en la francesa³⁰ o como por ejemplo en el cuento "The Dead" en *Dubliners*³¹ de James Joyce, cuyo simbolismo genera justo al final una parálisis moral *in excelsis* ("It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead"),³² de tal forma que podemos sospechar que Regàs repite un final desolador, tomando prestada la imagen simbólica de la nieve como un símbolo estético (paisaje) y ético (muerte).

Hay que resaltar la referencia continua a términos climáticos que indican acabamiento como "ocaso" y "otoño" (p.44). El agua —símbolo de vida—, congelada en nieve, adquiere ahora matices de "ocaso". La repetición de esos términos y las imágenes que insisten en los mismos aspectos crean un ambiente acorde con el transfondo de la historia, al destacar las connotaciones de acabamiento ("tímido", "apenas", "oscurecer"), por un lado, pero de continua vida ("perceptible", "lechosa", "alba") por otro. En relación con el elemento líquido no hay que olvidar la importancia del agua en la novela *Azul*: Andrea se ha criado en un pueblo de la costa catalana y puede decirse que necesita del mar para vivir, mientras que Martín ha nacido en un pueblo de Guadalajara, Ures, que significa "agua" en vasco, pero odia el mar y navegar. Sin embargo, aunque no sabe nadar, aprende por amor a Andrea: "él era un hombre de tierra adentro que no conocía más inmensidades que las de la meseta ni más olas que las del viento sobre los trigales" (p.43). Así, mientras el mar ejerce una influencia

positiva en Andrea, quien se salva incluso de un ahogamiento, para Martín el mar parece actuar de forma perniciosa.

Si el color blanco en el paisaje de "La nevada" está cargado de simbolismo, el color azul aparece desde muy al principio en las novelas de Regàs, tanto como elemento decorativo ("los racimos azules de las glicinas" [p.13] y el "sobre de color azul" [p.14] en *Memoria de Almotor*) como símbolo de reflexión³³ y de representación visible de sensaciones e imaginaciones. La utilización del color por su función simbólica es en los modernistas hecho estilístico constante, siendo curiosamente el azul el color modernista,³⁴ lo que nos da pie para enfatizar el sustrato que Regàs arrastra de los escritores simbolistas y modernistas, cuando utiliza el azul sobre todo como símbolo de la naturaleza refiriéndose en particular al mar. Pero también azul es un color que según la mitología clásica significa la fidelidad,³⁵ por lo que *Azul* puede interpretarse como un caso singular de fidelidad. En cualquier caso, *Azul* parece planteada como un homenaje a toda la literatura marítima. Especialmente recuerda a Storni (Alfonsina), Gerardo Diego y a Joseph Conrad, todos ellos escritores simbolistas y modernistas a quienes Regàs³⁶ dedica la novela, entre otros.

Los protagonistas de las novelas de Regàs pasan por un estado de indecisión temporal, pero al final consiguen renacer de nuevo, debido en parte al influjo del mar.³⁷ El mar es el símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo retorna a él: lugar de nacimiento, de transformación y de renacimiento. Agua en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio, una situación de ambivalencia que está en incertidumbre, en duda y en indecisión. Este estado transitorio se pone de manifiesto en *Memoria de Almotor* con la vuelta de una mujer al pueblo que la vio crecer. La protagonista atraviesa por una nueva etapa en su vida, quien suele ir en busca del mar para encontrarse con su amante. El

mar representa un escape hacia otra realidad más agradable que la que vive en *Almator*. “y más tarde junto a otro mar, más espacioso y libre y más capaz de enfurecerse que el plácido mar de nuestras costas” (p.165). Parecida significación tiene en *Luna lunera*, donde los niños parecen ver otra realidad cuando se dirigen hacia el mar: “incluso el paisaje parecía distinto del que teníamos delante cuando nos dirigíamos al mar, y cuando apareció el pueblecito tan apiñado y tan pacífico al final de la carretera, nos parecía imposible que fuéramos camino del castigo” (p.127).

El mar simboliza el mundo y el corazón humano al igual que sitio de pasiones, como se representa en *Azul*. Esta obra puede considerarse como una novela sobre el mar que simboliza los continuos movimientos del amor; lo inaprensible. Una buena parte de esta historia transcurre a bordo de una embarcación, el *Albatros*,³⁸ que viaja por el Mediterráneo. El mar, del que ya decía Conrad que es “incierto, arbitrario, impávido y violento”,³⁹ representa el escenario de la aventura real y de la ficticia. A veces ambas se confunden, y surge el mito y su lenguaje, la literatura. Ése es el caso de Andrea y Martín, la pareja de *Azul*, junto con el patrón Leonardus, quien suele repetir “¡Lo importante no es vivir, lo importante es navegar!, bramaba Leonardus” (p.19).⁴⁰ El mito de su relación amorosa se explica por la pasión de los primeros años, localizada sobre todo en la *Manuela*, y la extraña relación que mantienen en el *Albatros*, donde Martín arrojará a Andrea al mar, pero, sorprendentemente, ésta no lo culpará de intento de asesinato. Estos sucesos desfiguran lo que realmente define su amor, una profunda pasión amorosa que arrastra a sus protagonistas a realizar actos que no hubieran hecho si no hubiesen sido imbuidos por el influjo que ejerce ese mar y esa isla, lo que otorga a la novela una apariencia más atractiva, que es lo que denominamos mito.⁴¹

Como la fábula alegórica de Proteo, el viejo hombre del mar, esta historia nos enseña que aquellos que quieren desentrañar los secretos de la naturaleza, profundizar los problemas de las artes y de las ciencias, llegar, en una palabra, al conocimiento de la verdad, han de consagrarse a ello con decidido entusiasmo y sin dejarse jamás abatir por los obstáculos, como hacen Martín y Andrea. Sin embargo, en el lenguaje familiar la palabra “proteo” se usa en sentido contrario y con ella designamos un hombre voluble, inconstante, ambiguo, que cambia de opinión a cada momento.⁴² La lectura final de *Azul* queda de nuevo abierta a una interpretación individual.

El mar en *Azul* representa un naufragio de amor donde Martín y Andrea sacan a flote algunas intimidades. Este buceo sobre los sentimientos pone de manifiesto el papel que el mar juega en el devenir de esta pareja, ya sea como sinónimo de vida o de sufrimiento. Durante el viaje, la pareja vive aventuras posibles e imposibles, dentro de un territorio unificador: la gran metáfora del amor como aventura constante. *Azul* parece escrita en la línea de una especie de “literatura marítima”, donde la salvación y la condena se encuentran en las claras y turbias aguas del Mediterráneo. Andrea no condena a Martín quien, incluso después de ser perdonado, piensa en la posibilidad de coger otro barco que está a punto de zarpar delante de sus ojos. Sin embargo, al final se queda inmóvil y no se atreve a dar el salto, volviendo de nuevo al *Albatros*. Se nos descubre el mar como símbolo del bien y del mal.

Si tuviera que captarse con sólo tres palabras el mundo literario de Regàs, éstas serían el lenguaje, el alma y el mar; las mismas tres palabras que Rosemarie Bollinger aplica para referirse a la obra de Esther Tusquets, quien anota que el mar constituye una presencia elemental en su narrativa, “como realidad que determinan la vida, que acuña tanto a las personas como también a

la ciudad de Barcelona; igualmente como metáfora de liberación, de erupción... y de estancamiento".⁴³ El uso simbólico del mar está ahí dispuesto para que el humano saque de él lo mejor y lo peor de su quebradiza materialidad: "Y el mar en calma se había espesado y ennegrecido como el plomo, acercando el horizonte y desarmando la tempestad. No había cielo ni tierra, ni profundidad, sino sólo la densidad del aire que se confundía con ellos" (p.66). Los párrafos iniciales del cuento "La nevada" contribuyen a dar un determinado ritmo a la prosa con la terminación de vocablos en -ad ("tempestad", "profundidad", "densidad"), creando a la vez un tono de lirismo adecuado al relato. Además, en este cuento como en el resto de la colección de *Pobre corazón*, el tema común es el desamor con la particularidad de que nunca se menciona esta palabra, salvo a través de una determinada simbolización visual.

2.5 -. Símbolo visual o imágenes simbólicas: "La nevada" como ejemplo alegórico

Mediante el uso de imágenes simbólicas las historias se convierten en alegorías,⁴⁴ en parábolas poéticas de la vida humana. Todos los personajes de Regàs tienen en común su desgracia solitaria, porque les resulta difícil alcanzar la felicidad. Destaca la incomunicación, la soledad, el fracaso y un cierto fatalismo sobre la condición humana. La soledad de Camila queda simbolizada como un eco cualquiera de las soledades humanas, cuando al final huye del pueblo sin tener "la conciencia exacta y clara de lo que había ocurrido", cuya escena queda como un cuadro expresivamente simbólico del desconocimiento de la naturaleza humana: "sin llevarse ni la bolsa de sus pertenencias, ni la conciencia exacta y clara de lo que había ocurrido, ni aquel collar de coral que le había sido destinado y que permanecería inalterable en el bolsillo de Paramio"

(p.79). El tema de los sentimientos y de desarraigo queda patente de nuevo, repitiéndose estas acciones simbólicas sobre todo al final de cada narración, actuando a modo de *catarsis* que hacen al lector psicológicamente más sano y, por lo tanto, más cercano a la felicidad, según el principio estético de Aristóteles.

Sin duda, “La nevada” tiene un carácter alegórico representado en la figura de Paramio, como alegoría del “revolucionario” frente a la mortecina rutina de las gentes inmovilistas de su pueblo. El desarrollo de su funeral constituye una poderosa imagen simbólica, porque recuerda a lo relatado en la Biblia, aunque añade también otros elementos de carácter existencial, realista e incluso de humor, cuando el día del suicidio de Paramio es recordado en el juego de la Quina por la bola número veinticuatro, que pasaría de generación en generación “como habrían de cantarla años después su hijo y su nieto, aun sin recordar la historia que le había dado su significado inicial” (p.79):

CUENTO	SÍMBOLO
Ataúd de Paramio	Cruz de Jesucristo
Pueblo detrás del funeral	Belén durante el Vía Crucis
Camila de incógnito	María Magdalena de incógnito

Si la función esencial del símbolo es evocar lo que no puede ser nombrado, como Jung explica: “Symbols are not signs or allegories for something known; they seek rather to express something that are [sic] little known or completely unknown”,⁴⁵ Regàs parece escribir sobre las complejidades de la condición humana. El ataúd de Paramio viene a simbolizar, como la cruz de Jesucristo, renovación y liberación, en el sentido de que, como la redención cristiana, la vida y muerte de Paramio es comparable a la vida y muerte de Cristo. Esta particular simbolización es únicamente comprensible en el estricto sentido de que ambos

tuvieron un funeral multitudinario, que la autora retrata de forma explícita incorporando una serie de imágenes como la luz de las velas, las canciones e incluso la representación de los diferentes grupos sociales. Se trata así de una detallada agrupación de elementos que todos ellos unidos recuerdan el Vía Crucis de Cristo. Esta analogía bíblica se hace aún más evidente con la presencia de Camila, cuando acude de incógnito al funeral, de la misma manera que lo hizo María Magdalena. Además, la muerte de Paramio, de forma parecida a la muerte de Cristo, se asocia también con el tema del amor; curiosamente un simbolismo ya practicado por Apollinaire, Montale, Lorca, Yeats y Rilke.⁴⁶

No hay duda de que simpatizamos con el pobre corazón de Paramio, cuyo suicidio es una consecuencia de un amor no correspondido. La autora finaliza el cuento con un alcance alegórico más generalizador: ha desaparecido un anciano con deseos sexuales, pero lo que no ha desaparecido todavía es la intimidad de Camila quien, siguiendo la simbología de la muerte de Cristo, representaría a María Magdalena. Esa mujer “oculta entre las sombras” (p.79) simboliza las ilusiones, las fantasías y las esperanzas de los hombres. Camila fue a su tumba para rendir devoción a ese hombre que se mostró siempre sensible hacia ella.

Por todo ello, Regàs utiliza una forma de escribir que demuestra de nuevo que nos encontramos ante una autora detallista y minuciosa que explora sobre asuntos actuales.

2.6 -. Formas de la alegoría infantil en Regàs: El Paraíso Perdido⁴⁷ como mito

La vuelta a *Almator*, al pueblo de su infancia, como refugio para empezar una nueva vida se convierte en el paraíso perdido para la protagonista, quien pronto

se da cuenta de que es una "mítica solución" (p.126), puesto que el paraíso perdido no existe:

Y cuando por las noches antes de dormir invocaba la misma imagen, jamás añadía un solo detalle que habría podido darle mayor verosimilitud, probablemente porque ya sabía entonces que no hay camino posible a la casita de la parra, al paraíso de la huida y del refugio. (p.126)

El paraíso perdido está representado aquí por la herencia de la casa de la abuela ("la casita de la parra"), una casa en *Almator* donde la protagonista pasó su infancia, símbolo de su pasado perdido. La analogía *Almator* igual infancia igual paraíso perdido funciona en la mente de la protagonista como alegoría ("mítica solución"). Al principio simboliza para ella una felicidad remota y perdida, pero después de pasar año y medio allí, sólo significará el lugar de su infancia perdida, adonde no se debe volver para mantener intacto ese recuerdo feliz.

La novela es una alegoría de la búsqueda de lo humano en la Tierra y de la (des)orientación de la persona moderna. La mujer de *Almator* busca sus orígenes, especialmente a su padre, pero sólo encuentra desilusión y rechazo. Esta búsqueda puede contemplarse como una posible resonancia de la mitología griega y romana,⁴⁸ pero una dimensión mítica de la novela se observa sobre todo en la aparición de motivos universales y arquetipos como la bajada a los infiernos; la búsqueda por los orígenes; amor no correspondido; fracaso y fatalismo.

En *Azul* el paraíso perdido está representado por dos elementos: la isla griega y la embarcación *Albatros*. El *Albatros* simboliza el amor perdido, pero para entender esta simbolización hay que tener en cuenta la simbolización de la barca *Manuela*: "llegar hasta la *Manuela* donde le citaba Andrea cuando apenas quedaban rezagados en las calles y en los bares los camareros habían

comenzado a poner las sillas sobre las mesas" (p.80). La *Manuela* simboliza el amor en su fase de pasión, mientras que el *Albatros* representa el paraíso perdido de aquel amor. Por otro lado, la isla griega simboliza otro paraíso perdido, porque representa un espacio de tierra separado del resto del mundo, "aquel pedazo de tierra olvidado" (p.10) que, además, funciona de forma alegórica. Pronto descubrimos que una isla no es siempre símbolo de felicidad. Aunque los protagonistas al final acaban juntos, no obstante, en dicha isla supuestamente paradisiaca, Martín va a cometer adulterio e incluso intentará asesinar a su esposa y la pesadilla que lo torturaba desde su infancia parece alcanzar su mayor grado.

En *Luna lunera* el paraíso perdido de nuevo se corresponde con la infancia. Sin embargo, a diferencia de *Memoria de Almató*, donde la infancia fue una fase feliz y, por tanto, un paraíso perdido, en *Luna lunera* la infancia constituye un infierno, a causa de un abuelo despreciable que les negó "para siempre [ese] paraíso":

la muerte le había alcanzado finalmente. O la oportunidad de volver al escenario de su extravagante infancia, juntos los cuatro igual que la habían vivido. O incluso el ansia por vulnerar el decreto que les habían negado para siempre volver al paraíso que no supieron o no quisieron valorar, una prohibición que nadie había osado aún, ni podría hacerlo nunca, arrogarse la potestad de levantar. (p.314)

La analogía infancia igual a paraíso perdido se invierte, quizás para demostrar que, aunque todo el mundo debería tener una infancia feliz, porque es lo que forma a las personas, no todo el mundo goza de ella, como se ejemplifica con las vidas de cuatro niños. El paraíso perdido aquí es la ilusión de esos cuatro niños por un mundo mejor que, paradójicamente, pasa por la muerte de su abuelo por haberles "negado para siempre" su infancia, es decir, por haberles

trastornado una de las pocas fases de felicidad —paraíso— en el desarrollo de una persona. Adentrarse en el paraíso perdido de estos niños significa descubrir otra realidad que resulta más cercana, y entendemos con un conocimiento menos abstracto, tal vez más poético. En resumen, con esta simbolización del paraíso perdido, de lo que se trata es de activar la imaginación en el lector, como un elemento básico para sobrevivir.

Esta mirada poética viene marcada por dos rasgos: la tendencia a la utopía y la necesidad de cobijo que se relacionan con la infancia acomodada del sujeto poético. En la mirada poética de Regàs se superponen dos planos: el de los recuerdos de infancia, enfocados desde el punto de vista del niño pero evocados por la memoria del adulto, y el de la reflexión. El personaje literario reflexiona sobre el paisaje donde transcurrió su infancia. De esta mirada poética hay que resaltar también el apego de los protagonistas a la realidad, con su esperanza de transformarla, aceptando el mundo que les ha tocado vivir como único paraíso posible. Así, los funerales y las lamentaciones religiosas se transforman en la denuncia o el impropio contra la injusticia y sus causantes. El maltrato al cadáver del abuelo es un claro ejemplo de este compromiso tanto estético como ético. Una actitud realista y testimonial heredera de la poesía de la experiencia.⁴⁹

En las novelas se produce la evocación de un paraíso perdido como nostalgia de un terreno infantil y un modo de vida 'natural' que es amenazado por el advenimiento de la edad adulta. Esta nostalgia y obsesión con la infancia coincide con el tema del Paraíso Perdido en las novelas de posguerra española, el cual a su vez puede relacionarse con la ideología Nacionalista, como demuestra Jo Labanyi en su libro: "It is perhaps not coincidence that the majority of young writers in the 1950s were born into Nationalist families: their lack of access to alternative explanations of history makes inversion of their elders'

values the easiest form of rebellion".⁵⁰ No obstante, Regàs no adopta una perspectiva infantil, como los novelistas de la posguerra, para disuadir a una censura —que no existe actualmente—, sino para demostrar más fehacientemente que los niños viven en un mundo condicionado por los mayores (caso de *Memoria de Almator y Luna lunera*).

Parece evidente que Regàs a través de su trayectoria literaria se vale en muchos momentos de la alegoría o del episodio alegórico. Ejemplos de ello son sus novelas y muchos de sus cuentos, los cuales se pueden leer en varios niveles debido a la propensión a la alegoría. Un nivel sería como parábola de la mujer que involuntariamente se ve envuelta en una lucha por un reconocimiento de su dignidad humana. Otro, como alegoría de la venganza humana y de la corrupción del poder. En cualquier caso nos encontramos ante una forma de escribir que de nuevo resalta un aspecto interesante en su escritura,⁵¹ porque otra vez define a Regàs como una autora detallista y minuciosa, cuya estética se caracteriza esencialmente por una voz poética y alegórica.

2.7 -. Espíritu “decadente”⁵² (sensación de extranjería o “las delicadezas del supersensible”)

Ahora analizamos brevemente el espíritu decadente que, según Balakian y otros estudiosos, se considera como uno de los rasgos puntales del simbolismo (“Symbolism and decadence are so inseparably intertwined”),⁵³ pero somos conscientes de que la naturaleza de este término se ciñe a un período específico. El «espíritu decadente» en Regàs no se corresponde con los rasgos superficiales comúnmente asociados al decadentismo (narcisismo, morbidez, neurosis, esquizofrenia, perversidad, crueldad, pedofilia, erotismo, artificialidad), aunque todos ellos de forma atemperada también aparecen en su escritura.

Siguiendo a Balakian, pensamos que es «el estado de espíritu del poeta perseguido por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte. Se trata de un embelesamiento en sí mismo y en los misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y la muerte; son «las delicadezas del supersensible».⁵⁴

Este espíritu decadente actualizado se observa en sus protagonistas, que se caracterizan por ser unos incomprendidos, unos inadaptados o, simplemente, son considerados como unos extranjeros en la propia tierra que los vio nacer: “Yo, en cambio, me sentía extranjera en aquella casa que sin embargo era tan familiar” (p.400) dirá varias veces la protagonista de *Memoria de Almató*. “siempre fuimos para ella unos extranjeros” (p.51); “mi padre, el forastero al que nunca, ni aun antes de casarse con su hija, había respetado por nada y mucho menos por sus dotes musicales” (p.53); “yo era una forastera, un espécimen extraño fruto de un producto también extraño” (p.91); “Entretanto me quedaba como siempre al margen, como el extranjero que trata de entender un discurso de cuyas palabras conoce el significado que, sin embargo, no lo ayuda a captar el sentido general” (p.224). Identificamos pues espíritu “decadente” con esta sensación de extranjería que también está presente en *Azul*, cuando Martín se siente como un extraño en el mundo de Andrea. Después de matar cruelmente a un perro, cometer adulterio, intentar asesinar a su mujer e incluso querer huir de ella, ¿por qué no apreciar el lado oscuro y forastero de cada persona?

Si superamos una visión reduccionista de la maldad y de la decadencia en general podremos comprender que Martín y Andrea son personajes de gran belleza estética. Sus acciones representan una metáfora de los deseos, obsesiones, debilidades, miedos, soledades y sueños de cualquier humano. Y en *Luna lunera* esta decadencia se pone de manifiesto a través de la figura del

dictador,⁵⁵ cuando las niñas se dan cuenta de que “Éramos distintas, era cierto, no teníamos padres que nos visitaran y estábamos sometidas a leyes que no se aplicaban a las demás” (p.164), porque su abuelo crea un mundo diferente que produce una sensación “extraña, extranjera” en la protagonista, que se da cuenta con “horror” de hasta donde llegaba el poder de su abuelo:

Había cerrado los ojos porque me sentía extraña, extranjera, el desánimo se había apoderado de mis pensamientos y me di cuenta con horror de que toda esta gente que me había rodeado, en general, las monjas, las niñas vestidas de novicia, pertenecían a ese mismo mundo. (p.172)

Esta especie de *horror vacui* de los protagonistas está siempre presente y funciona además como símbolo de protesta contra ese mundo impuesto. Una “angustia” que no los dejará vivir en paz, como se intenta sugerir con la repetición de esta palabra cuatro veces en este pequeño fragmento de *Luna lunera*: “No es por dolor por lo que llora, no. Es angustia lo que tiene, una angustia que se le mete en el estómago, una angustia que ya tenía de pequeño y que ha ido aumentando con el tiempo. Todo era motivo de angustia, todo le daba miedo” (p.193). No obstante, a pesar de este estigma de decadencia y de *horror vacui* que caracteriza a todos los protagonistas, la solución final depende de la interpretación optimista o pesimista de cada lector. Si pensamos que para Regàs la casa y la familia representa el valor supremo, la casa abandonada de la primera y tercera novela constituyen el símbolo del vacío y la desolación de la vida adulta de los protagonistas, quienes pasan por un momento de decadencia.

Aparte del estigma de extranjería o de desarraigo familiar que arrastran casi todos los personajes, bajo este subtítulo de espíritu “decadente” nos referimos también al cambio de personalidad que se produce en sus protagonistas, que llegan a contradecirse entre ellos mismos. Se producen unas contradicciones

que el modernismo de Virginia Woolf ya exploraba,⁵⁶ y que subraya de nuevo las raíces modernistas en la obra de Regàs. Pero a su vez no deja de ser postmodernista, si entendemos el postmodernismo en términos generales como la reconstrucción del yo, el uso de múltiples voces narrativas y la especial atención que presta a los temas sociales como la liberación de las mujeres.

2.8 -. Representación de la mujer: El proceso de decadencia como símbolo del cambio social y personal

El hilo conductor de este capítulo es el simbolismo y un aspecto relacionado con esta particular estética es la representación de la mujer en la obra de Regàs, que parece fluctuar entre un estilo tradicional y una forma de vida más acorde con los tiempos actuales. La percepción o rescate de lo social se observa en Regàs a través del declive que sufren la mayoría de sus protagonistas, como un ejemplo de que la narradora no es ajena a los movimientos de la realidad social actual. Se dice que la infancia es la única patria del escritor, pero existen otras realidades ingratas que, lo queramos o no, forman parte de nuestras vidas como la realidad social de la marginación, de los malos tratos o de los infiernos familiares, por citar sólo unos pocos ejemplos actuales reflejados en la obra de Regàs.

En *Memoria de Almató* la protagonista se define a sí misma como una esposa "pasiva" que, después de quince años de un matrimonio monótono, decide divorciarse y empezar una nueva vida. Esta divorciada representa de alguna manera a la mujer que busca algo diferente en su vida y, durante esa búsqueda, pasa por un momento de decadencia que comienza justo cuando va al pueblo que la vio crecer. Aunque acude con la idea de reencontrarse con su infancia feliz, sin embargo, todo ha cambiado allí. Su vida es un continuo drama con los

vecinos que no la dejan en paz con los problemas del agua, el huerto, el gallinero, el pozo. Estas constantes discusiones simbolizan también la problemática de la mujer actual, que quiere cambiar de vida, pero que la sociedad a veces no ayuda a dar este paso, por lo que se ve sometida a lo que podemos denominar como un proceso de decadencia.

Excepto la protagonista, todas las mujeres de *Almator* son arquetipos de la mujer pasiva, que pocas veces se atreven a protestar. De su criada Manuela, la protagonista dirá: “ella que por nada del mundo, decía su contrita expresión, sería capaz de protestar” (p.373). Ahora ella desea cambiar pero se encuentra “perdida” precisamente en el lugar donde creció: “echaba de menos a mi padre y me encontraba perdida fuera del mundo cerrado que habíamos creado juntos— o quizá sólo él para mí” (p.365). Este modelo de mujer que quiere cambiar y de hecho cambia, aunque le cuesta mucho, por culpa primero de la enorme dependencia de su padre (“mundo cerrado que habíamos creado juntos”) y segundo por culpa de la sociedad, se repite constantemente en la narrativa de Regàs.

En *Azul* este cambio es quizás para peor, porque la protagonista es una mujer felizmente casada que, sin embargo, desde que se divorcia su vida empieza a declinar, a pesar de mantener un apasionado romance con un joven diez años menor que ella. Andrea representa el arquetipo de la mujer “superwoman” antes de conocer a Martín. Esta relación comenzará apasionadamente, pero llegará a un punto casi irreversible que podemos identificar como un proceso de decadencia, en el sentido de que ella deja de ser la mujer triunfadora para convertirse en una mujer sufridora. El declive social de Andrea empieza justo en el momento de su nuevo matrimonio, aunque esta ceremonia pasa casi desapercibida en la novela, quizás porque la autora no quiere enfatizar la idea

de matrimonio y, por el contrario, prefiere detenerse en las fases del amor. Cuando se dispone a empezar una nueva vida, Andrea se da cuenta de que le resulta prácticamente imposible. Comienza entonces su tragedia particular (decadencia) con el alcohol y la apatía de una ama de casa intransigente con su nuevo marido.

En *Memoria de Almator* descubrimos que se labra toda una venganza a una nieta por culpa de unas diferencias sociales. En *Azul*, la protagonista Andrea tiene miedo del qué dirán y mantiene en sordina su relación con el joven Martín, aunque después se casará con él y luego tendrá miedo de separarse (quizá porque sabe que le resultará difícil encontrar a otro hombre) y, en *Luna lunera*, el declive viene causado claramente por “un hombre ególatra que, como Kronos, acaba comiéndose a sus propios hijos”.⁵⁷ Visto así el proceso decadente, los finales de Regàs rechazan la ética capitalista y aspiran a una renovación libertaria y justiciera. Aparece de nuevo una multiplicidad y un carácter ecléctico como elementos esenciales “para comprender el fin de siglo”⁵⁸ pasado y que Regàs parece integrar junto con otros elementos que podemos considerar más actuales. Como consecuencia de esta reiterada forma de escribir, el trabajo de Regàs empieza a conseguir ese peso y aparente universalidad de significado, que de forma convencional permite a la mera metáfora llegar a ser símbolo.

2.9 -. La religión como un símbolo decadente

En la obra de Regàs destaca la religión como un símbolo decadente. Los simbolistas franceses Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé consideraban que la realidad encerraba, tras sus apariencias, significaciones profundas con los estados de ánimo y la misión del poeta era descubrirlas y transmitirlas. Recordemos que el símbolo es una imagen física que sugiere algo no

perceptible físicamente (una idea, un sentimiento). Por ejemplo, el ocaso puede ser símbolo de decadencia o de muerte, como ya vimos en el cuento "La nevada". Como contexto histórico y literario conviene aquí hacer un breve paréntesis para recordar sobre la religión que, después de la primera guerra mundial, y sobre todo en los años 30 y 40, en Europa existió una corriente de existencialismo, cuyos precursores fueron Kierkegaard, Dostoyevski, Papini o Unamuno en España. Estos autores daban una visión de un hombre desgarrado, cuya alma es un campo de batalla donde luchan Dios y Satán; el vivir como camino dramático; la mezcla del Bien y del Mal. Es decir, en el modernismo europeo existió un malestar vital y una angustia metafísica, que de nuevo parece reproducirse en la escritura de Regàs, la cual en este sentido resulta estrechamente ligada al talante noventayochista de Baroja, Azorín y Unamuno por su agnosticismo y sobre todo por sus actitudes ante lo religioso.⁵⁹

Este agnosticismo y posicionamiento conviene tenerlos en mente, porque en *Luna lunera* el funeral del protagonista simboliza el entierro de la institución de la Iglesia para los cuatro niños protagonistas, quienes fueron abusados impunemente, tanto por el abuelo que se creía un enviado de Dios, de ahí las vestiduras de su entierro ("vestido de monje terciario benedictino", p.321), como por el padre Mariner, que comete pedofilia con ellos:

Quieta, quieta, mi niña querida, el tono había cambiado, ¿no querrás que el padre Mariner le diga al abuelo...?, se detuvo para morderme el lóbulo, ¿sabes lo que le voy a decir?, ¿no querrás, verdad?, porque luego te llevaría otra vez al correccional, [...], y metió la mano por el entresijo del vestido hasta que la noté sobre mi pecho, pellizcándolo. Me ardía la cara y no sabía cómo librarme de él y sólo cuando dejó de manosearme el muslo y me cogió la mano, la metió entre los pliegues de su sotana y la apoyó en un bulto duro que tenía entre las piernas, se me ocurrió lo que tenía que hacer. La idea me la había dado él con el pellizco inacabable a que sometía mi pezón izquierdo, me hacía daño, no sé de dónde saqué la fuerza pero le di tal pellizco con mis uñas pequeñas que saltó de pronto con un grito estremecedor y yo salí

corriendo de la habitación, sofocada y sin saber aún qué había ocurrido.
(p.295)

Este caso de pedofilia es un ejemplo claro de presentar la religión como un símbolo “decadente” de la sociedad, que se ve ratificado en la misma novela cuando se describen los intereses de las monjas por los bienes del abuelo (p.176). No obstante, la visión negativa de la religión también se tiñe de ambigüedad cuando la imagen de la madre de los niños es descrita como un “ángel”: “Era tan bonita, tan elegante y tan dulce, que la verdad, nos había seducido a todos. [...], como si hubiera pasado un ángel” (p.67). El aura de ángel de la madre contrasta claramente con la imagen beata que representa en todo momento el abuelo (“sencillo y campestre entierro que afianzaba la imagen de siervo humilde de Dios por la que tanto trabajaba y tanto habría de trabajar aún” p.160), quien es considerado un “santo” por las distintas voces de las criadas que trabajaron en la casa, incluso después de ser expulsadas por él a causa de un simple error. La imagen santificada del abuelo (“Vuestro abuelo, que es un santo”, p.196) se repite constantemente en la novela (pp.174, 270 *et passim*). A esta imagen de santo se añade la compañía y los actos del abuelo, quien siempre estaba rodeado por gentes e iconos religiosos, como el *lignum crucis* (pp.78, 226) o “el busto de mosén Jacinto Verdaguer” (p.265), aparte de realizar rosarios (pp.208, 217, 226, 273, 278), decretar un año de luto cada vez que se le antoja (p.232), o dirigir una obra de teatro religioso: “Él era el que dirigía las obras de teatro que se representaban en el colegio, los autos sacramentales y sobre todo *Yederman*, una famosa fábula religiosa austriaca o alemana que repetíamos año tras año” (p.298). Además, este abuelo “tenía la obsesión de las fiestas” (p.284). Cada vez que quería vengarse de alguien o realizar un acto importante, esperaba a una fecha religiosa destacada como el día de San Miguel

“porque San Miguel era el patrón del segundo hijo del abuelo el que había muerto en la guerra” (p.243) y, en particular, la Navidad (pp.253, 287):

También nosotros nos dimos cuenta de esa tensión cuando llegamos a la casa aquellas Navidades, y quizá ésta fuera la razón por la que cuando el abuelo a la hora del almuerzo la emprendió con nuestro padre, no nos cogió desprevenidos, ni a nosotros ni a nadie. (p.283)

Este culto de pompa y ceremonia seguido de una represalia podemos relacionarlo con la ideología nacionalista y, en particular, con la ideosincracia de personajes tremendamente autoritarios como José Antonio Primo de Rivera y Franco, amantes de los rituales, según demuestra Jo Labanyi.⁶⁰ La figura del abuelo simboliza todos los valores nacionalistas, tanto en los detalles más nimios como en sus acciones tan belicosas como solemnes.

Aquí conviene preguntarse por el papel mesiánico que ejerce el abuelo y si esta novela, dentro de un contexto literario, responde al modelo neorromántico, de un cierto sentido del mesianismo y de la responsabilidad histórica de la escritura. Un tipo de literatura que plantea su oferta de carácter estético desde un yo, desde un sujeto neorromántico conductor de las masas hacia su emancipación, como lo puede parecer *Luna lunera* si nos fijamos sólo en la conducta del abuelo. Pero junto a ese talante del creador mesiánico, a veces entrañable, a veces irritante, idealizador de la función del escritor o del artista, nos inclinamos a agrupar a Regàs dentro del sector que relativiza ese sujeto creador y tiene una mirada distanciadora sobre la sociedad. De hecho este tipo de escritura, como dijimos en la introducción:

se limita a colocar la realidad como un fondo de su experiencia individual, de lo que sólo sus ojos están viendo, desde su propia experiencia, su propia vivencia. Esta nueva ola de escritura crítica va

además a tratar de teorizar sobre su práctica, autoexplicándose más que explicándose.⁶¹

Si el abuelo simboliza al dictador Franco, hay que recordar también que la religión jugó un papel crucial sin el cual Franco no hubiese triunfado durante tanto tiempo.⁶² “the term *Nacional-catolicismo* summed up this unquestionable fusion of religious orthodoxy and patriotism”.⁶³ Su áura religiosa contribuye así a dar una imagen de beato autoritario, cuyo cadáver puede decirse que se transfigura en un “muerto inmortal”, una especie de santo o divinidad personal en las mentes de todas aquellas personas que lo conocieron. No obstante, esta beatificación de las criadas se rompe cuando los cuatro nietos maltratan el cadáver de su abuelo, lo que viene a simbolizar que, para ellos, Dios ha muerto. Su única religión ahora es la acción humana, es decir, la divinidad no se encuentra en Dios sino en cada persona, según sus actos. El aspecto religioso se transforma así en un elemento cargado de ironía.

Se trata de una ironía presente en toda la obra de Regàs, por lo que merece ser destacada. Con el siguiente apartado queremos señalar que la ironía es un aspecto importante en la literatura de Regàs. Sin embargo, una vez más el estudio de un elemento determinado nos aleja del simbolismo, pero de nuevo pone de manifiesto la versatilidad de esta autora, cuya escritura fluctúa entre la literatura anterior y la actual.

2.10 -. El recurso de la ironía como reflexión moral

Precisamente es en la ironía donde el género novelesco constituye toda una dimensión del simbolismo. Bernard C. Swift cree que «el espíritu crítico y el sentido de la ironía son algunos de los rasgos más duraderos del simbolismo francés» y considera como el mayor representante de esta tendencia a André

Gide.⁶⁴ La ironía es uno de los recursos empleados con más frecuencia en la narrativa de Regàs, aunque hay que advertir que lo que nos pueda parecer irónico a nosotros, no lo sea tanto para otros. Pensamos que se trata de una ironía amable, divertida, llena de comprensión, que posiblemente nace de su amistad con los poetas de la experiencia, quienes si algo tienen en común es su agudo sentido del humor que, como ella dice, se reían de su propia sombra.⁶⁵ Una ironía, poética quizás, que nos permite hablar de nuevo de la posibilidad de una escritura poética en la obra de Regàs.

Este carácter inclinado a la ironía se refleja en "La nevada", por ejemplo, con la devastación natural de un pueblo donde transcurre la acción, pero que irónicamente se describe al principio y al final del relato como "el lugar más hermoso de la tierra" (p.50/79). La triste situación que se adivina en la secuencia del entierro queda convertida en una burla festiva y el esperpento amargo se desdramatiza en situaciones de humor entre los integrantes del funeral. Pero esta deformación no es radical. La ironía no se hace amarga, puesto que la protesta se sitúa entre la burla y el esperpento.

Regàs utiliza la ironía como reflexión moral. En *Luna lunera* ésta se pone de manifiesto cuando los protagonistas conocen que su tío José era comunista y trotskista, pero que estaba cansado de ser recriminado por éstos de no haber pasado hambre y un día les contestó "con ironía, una forma de hablar que cultivaba con esmero" el tormento que significaba "comer sin apetito":

Yo no sabré lo que es pasar hambre, lo reconozco, pero vosotros tampoco conocéis el tormento de comer sin apetito frente a un plato rebosante de espesas papillas que os meterán en el cuerpo cucharada tras cucharada con el pobre incentivo de que ésta es para papá, ésta para mamá, ésta para tu tío... (p.214)

Todos sus personajes se caracterizan por tener una mirada y una sonrisa irónica en un momento dado de la narración. La función de esta mirada, acompañada normalmente por una sonrisa, representa el “alma” del personaje y a veces también simboliza la protesta de la narradora hacia ese tipo de personajes, como ocurre en *Memoria de Almató*.

De su antigua impertinencia sólo conservaba la mirada descarada y esa vaga sonrisa que me inquietaba porque mostraba excesiva seguridad y petulancia. (p.300)

Tana me saludó con cierta altanería y me miró con insistencia y penetración como si quisiera dar a entender que conocía todos mis secretos y no pensaba ser benevolente con ellos. (p.335)

Por otro lado, esta mirada irónica también representa comunicación sin necesidad de hablar. Los nueve cuentos de *Pobre corazón* constituyen un buen ejemplo de este tipo de mirada, donde la comunicación se reduce a un juego de miradas, de gestos y de movimientos que constituyen todo un lenguaje simbólico personal. También en *Luna lunera* aparece esta mirada como una forma de lenguaje entre los protagonistas (“se la quedó mirando, tenía el ceño fruncido y los ojos echaban chispas. Ella le sostenía la mirada y los demás callaban, se podía cortar el aire”, p.66). Esta particular vía de comunicación se produce cuando hay un desacuerdo entre los personajes, como ocurre con los vecinos de *Memoria de Almató*: “torcía el gesto o hacía un mueca con la nariz y luego un comentario abstracto: *ja pots comptar*, o ¡vaya por Dios!, que nada habría significado para un forastero” (p.282).

2.11 -. Conclusión

En el capítulo dos se demuestra que en su narrativa hay fuertes elementos simbolistas, que constantemente se añaden a su ambigüedad. De hecho para la

propia autora la principal tarea del intelectual es crear la duda. Este capítulo estudia la ambigüedad, que se hace evidente en los paisajes, personajes y en los finales de cada obra. Los golpes líricos que son también evidentes en los finales de su narrativa nos hace pensar en el uso de una voz poética y su asociación con la estética del simbolismo. Entre los símbolos analizados este capítulo destaca la imagen del paraíso perdido, la religión como un símbolo decadente y el uso de la ironía como elementos relevantes dentro de la estética neosimbolista de Regàs. Dentro del contexto de la estética del simbolismo, debido a la naturaleza ecléctica del símbolo en sí, la obra de Regàs nos invita a realizar una interpretación continua. De ahí que la principal aportación que se desprende de este capítulo sea la necesidad de imaginación que reclama la narrativa de Regàs. A esto conviene recordar que los escritores simbolistas proclamaban la imaginación como la verdadera interpretación de la realidad. La recreación lírica queda apuntada entonces como una de las características fundamentales de la estética de Regàs. Como muy bien se aclara en una brevísima reseña sobre *Azul*,⁶⁶ lo importante es el resultado poético más que la posibilidad o imposibilidad física que representa realizar, por ejemplo, un silbido de la forma que propone la autora: "Entonces Chiqui se situó en el punto más alto de la proa y con los dedos de cada mano presionando la lengua contra el paladar, primero con suavidad, luego con más fuerza, emitió un silbido agudo y prolongado que repitió varias veces" (p.103). En la narrativa de Regàs hay un esfuerzo por transferir al lector una visión plural de su concepción del mundo, la cual es posible que no se pueda experimentar de otra forma que no sea por medio del símbolo.

¹ "Symbolism may be described as the art of expressing emotions not by describing them directly nor by defining them through over comparisons with concrete images, but by *suggesting* what these ideas and emotions are by re-

creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols", Patrick Murray, *Literary Criticism* (Harlow Essex: Longman, 1978), p. 157.

² Luis Antonio de Villena, 'El camino simbolista de Julián del Casal', José Olivio Jiménez, *El Simbolismo* (Madrid: Taurus, 1979), pp. 111-25, (p. 112).

³ Ampliamente estudiado por Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982) y en *The Snowflake on the belfry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994).

⁴ John Porter Houston, *French Symbolism and the Modernist Movement* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980).

⁵ "Recoge algunos aspectos del Romanticismo y pretende plasmar la experiencia espiritual mediante el hermetismo metafórico, ya que el texto, más que nombrar, debe sugerir y evocar; se desdeña la anécdota y se preconiza la libertad creadora y la musicalidad del lenguaje, dando especial importancia al juego de las sensaciones. [...] El Simbolismo parte de la idea de que la realidad plena no se puede captar mediante los sentidos o el intelecto sino a través de la intuición poética, lo cual sólo se plasma mediante el lenguaje simbólico", María Victoria Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios, II (O-Z)* (Madrid: Acento, 1998), p. 66.

⁶ "Symbolism had a basic harmony rather than a unity of thought. Vagueness, mystery, enigma, dreamlike suggestion, hermetic or purified language, synesthesia, analogues to musical composition, nuance and exquisite construction are essential elements of this delicate process, for the poet seeks not to describe but to evoke through the magical powers of words and their arrangement an emotion or mood (*état d'âme*, state of soul), so as to make the reader actually *experience* that emotion or complex of emotions", A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford: Basil Blackwell, 1950), pp. 306-07.

⁷ Ver Introducción, sección 3: "Memoria, Influencias, Intertextualidad", pp. 24-30; y capítulo 1, sección 1: "Intertextualidad", pp. 51-55.

⁸ Rosemarie Bollinger, 'Esther Tusquets: El lenguaje, el alma, el mar', Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos* (Barcelona: Lumen, 1994), pp. 41-50, (p. 47).

⁹ Mirella Servodidio, 'Esther Tusquets's Fiction: The Spinning of a Narrative Web', Joan L. Brown (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain* (London: Delaware, 1991), pp. 159-78, (p. 161).

¹⁰ Anna Balakian, *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969), p. 127.

¹¹ AA.VV., *Ángel González en la generación del 50* (Oviedo: Tribuna Ciudadana, 1998), p. 80.

¹² John Porter Houston, *op.cit.*, pp. 4-5.

¹³ Título prestado del libro de Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (Barcelona: Planeta 1972, 2nd ed.), p. 69.

¹⁴ Una tarea que dentro de una perspectiva feminista se podría relacionar con el concepto de "resisting reader" acuñado por Judith Fetterley (1978) y que consiste en que "la tarea de la crítica feminista debe ser la de convertirse en una lectora resistente, en una relectora resistente". Laura Borràs Castanyer, 'Introducción a la crítica literaria feminista', Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y Crítica Literaria* (Barcelona: Icaria, 2000), pp. 13-29, (pp. 18-19).

¹⁵ Curiosamente en esta novela la ambigüedad parece resolverse en forma de epígrafes como el de Confucio en el capítulo VI: «El camino de salida es la

puerta. ¿Por qué será que nadie utiliza ese procedimiento?» (p. 164) y el de Cesare Pavese en el capítulo VII «Verrà la morte / e avrà i tuoi occhi» (p. 184). A este respecto resulta interesante comprobar que Pavese supo instituir una poética de corte simbolista. Un año después de su suicidio se publicaría un volumen de versos póstumos titulado precisamente como este epígrafe (*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*), diez poemas escritos entre marzo y abril de 1950, unos poemas en los que vida y muerte se confunden.

¹⁶ Benito Varela Jacome, *Estructuras novelísticas del siglo XIX* (San Antonio de Calonge: Hijos de J. Bosch, 1974).

¹⁷ Ver sección 7: "Tres ensayos y una teoría: El ritual de la impostura".

¹⁸ Terry Eagleton, *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 150.

¹⁹ Rosa Regàs, *Pobre corazón* (Barcelona: Destino, 1996), pp. 235-41.

²⁰ Ver Introducción, nota 22, p. 40.

²¹ Curiosamente el director de cine Carlos Saura ha escrito una novela titulada *¡Esa luz!* como una metáfora donde "narra la historia de una pareja que ve cómo se rompe su relación tras el estallido de la guerra civil.", Amelia Castilla, "Carlos Saura entra en la literatura con la novela '¡Esa luz!'", *El País*, 15 abril 2000 (web).

²² Ver "Imaginary" en Linda R. Williams (ed.), *Bloomsbury Guides to English Literature. The Twentieth Century* (London: Bloomsbury, 1994): "In Freud, where it refers generally to the perceived or *imagined* world of which the infant sees itself as the centre. [...] But in Lacan's view this image is a myth [...] In Althusser the subject *misrecognizes* his or her place in the social order through an ideology which posits as 'natural' a fixed relationship between social classes", p. 200.

²³ Ver Introducción, nota 21, p. 40.

²⁴ Ángel González, 'prólogo' a Antonio Machado, *Campos de Castilla* (Madrid: El Mundo, 1999), pp. 5-8, (p. 6).

²⁵ Fernando de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 1945), p. 131.

²⁶ Ver capítulo 1, sección 7: "Punto de vista o Concepción del mundo", pp. 71-73.

²⁷ La obra de Regàs se presta a una interpretación psicoanalista que aquí señalamos para un futuro trabajo.

²⁸ Título de una obra de Regàs. La luz del Mediterráneo siempre está al fondo de su narrativa. Como Regàs declara, "este mar es mi hogar, es mi casa", Rosa Regàs, 'El Mar Mestizo', *Pro-Maris* (Barcelona), octubre 1998, pp. 3-4, (p. 4).

²⁹ Ya señalado en el capítulo 1, sección 6: "Paralelismos", pp. 69-72.

³⁰ "De son pinceau la neige peint le monde en blanc. Le blanc est une couleur sui generis, "tombée du ciel", un cadeau somptueux réservé aux privilégiés. [...]. Le blanc, couleur mariale, est la couleur de l'innocence. La neige efface la faute, le crime, blanchit l'accusé. Elle fait silence. Silence et oubli. Le temps de l'histoire n'existe plus. Ne subsiste, dans ce temps zéro, que la blancheur immaculée qui recouvre les siècles, modifie les structures, abolit les différences. La neige désertifie l'espace. Devant l'étendue neigeuse, Walser est l'homme du désert, chevauchant ses propres mirages, entre euphorie et crainte", Marie-Louise Audiberti, 'La Neige — Fantômes de l'effacement chez Robert Walser', *Effets de Neige* (Université Blaise-Pascal: CRLMC, 1998), pp. 81-92, (pp. 83-84).

³¹ Curiosamente *Dublinese*s, de John Huston, es la película favorita de Regàs, *El Mundo* (La Esfera), 7 diciembre 1996, p. 12, lo que de forma inconsciente acentúa la influencia del cine en su técnica literaria.

³² John Wyse Jackson y Bernard McGinley (eds.), *James Joyce's Dubliners* (London: Sinclair-Stevenson, 1993), p. 198.

³³ Para los egipcios, el azul era el color de la verdad.

³⁴ Ricardo Gullón, 'Simbolismo y modernismo', Olivio Jiménez, *op.cit.*, pp. 21-44, (p. 38).

³⁵ Juan Humbert, *Mitología griega y romana* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), p. 300.

³⁶ Da la circunstancia de que la escritora nació en una ciudad que mira al mar, Barcelona, y de que una de sus pasiones es navegar. Leer entrevistas.

³⁷ Regàs: "Para mí, el mar es una constante fascinación. He navegado y, aunque menos, sigo navegando. Sí, también el mar ha sido un recurso literario, por supuesto, pero forma parte de mis recuerdos y sentimientos", Arturo San Agustín, 'La entrevista: Rosa Regàs', *El Periódico*, 13 noviembre 1996, p. 7.

³⁸ "Nombre común que se aplica a 14 especies de grandes aves marinas. La especie de mayor tamaño (albatros viajero) supera los 3,5m de envergadura. Se deja transportar por el viento, mientras planea, sin importarle la velocidad del mismo. Si se ve molesto expulsa una sustancia grasa por el pico. Se reproduce en zonas costeras, tras una «grotesca» parada nupcial; pone un solo huevo cada dos años, ya que la incubación y el cuidado de la cría es muy largo (en total un año). Han sido objeto de persecución por sus plumas", *Gran Vox-Botánica y Zoología* (Barcelona: Bibliograf, 1990), p. 21. Con relación a este pájaro conviene recordar que Regàs ha publicado "The Rime of the Ancient Mariner" de Coleridge con traducción de Antonio Martínez Sarrión en *La Gaya Ciencia* a finales de los setenta. Leer apéndice de entrevistas, donde Regàs comenta que un albatros es siempre señal de buena o mala suerte. Además en Coleridge el uso del simbolismo es evidente como demuestra Patrick Murray, "A famous English poem whose effect depends much on the succesful use of symbolism is Coleridge's *Ancient Mariner*", *op. cit.*, p. 161.

³⁹ Araceli García Ríos, "Prólogo" a Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (Madrid: Alianza, 1993), pp. 7-16, (p. 10).

⁴⁰ Un ejemplo de intertextualidad, pues la frase parece tomada de la sentencia latina acuñada por Pompeyo que decía que "Navegar es necesario, vivir no lo es".

⁴¹ "Narración [...] sobre el origen del mundo y de los seres que habitan en él, de los misterios de la naturaleza y la vida, [...]. El mito está estrechamente relacionado con los orígenes de la literatura y de la filosofía", María Victoria Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios, I (A-N)* (Madrid: Acento Editorial, 1998), p. 71.

⁴² Juan Humbert, *op.cit.*, p. 101.

⁴³ Rosemarie Bollinger, *op.cit.*, p. 42.

⁴⁴ "Procedimiento retórico mediante el cual se establece la correspondencia, por semejanzas tácitas entre ciertas ideas y ciertas imágenes, produciéndose así una serie de metáforas que explican de manera más gráfica o concreta el concepto", María Victoria Reyzábal, *op.cit.*, pp. 8-9.

⁴⁵ C. G. Jung, *Symbols of Transformation* (vol. V of *Collected Works*), trans. R. F. C. Hull (London: Routledge and Paul, 1956), p. 222.

⁴⁶ Como demuestra John Porter Houston, *op.cit.*, capítulo IV: Death, Renewal, and Redemption in Apollinaire, Montale, Lorca, Yeats, and Rilke, pp. 227-68, (p. 232).

⁴⁷ Título tomado de la obra de John Milton "*Paradise Lost*, which is generally regarded as the greatest epic poem in the English language. [...] The more one reads *Paradise Lost* the more one recognizes Milton's powers of imagination and organization. Everywhere, on the largest or the smallest scale, in abstract idea or

concrete act, theme and material are closely knit through parallel and contrast". "Milton, John" en *Encyclopaedia Britannica* (2000). Disponible en <<http://www.britannica.com/eb/article?en=115562>>

⁴⁷ La "búsqueda de lo maravilloso" define a la novela griega, la cual "más allá del mundo cotidiano, lleva al lector a un ámbito nuevo, angustioso, amorfo, oscuro y misterioso, caótico y demoníaco; que, bordeando lo trágico, ha perdido ya su fondo religioso", Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Ediciones Istmo, 1972), p. 55.

⁴⁸ Ver Introducción, sección 3: "Memoria, Influencias, Intertextualidad", pp. 24-30.

⁴⁹ Jo Labanyi, *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 44.

⁵⁰ Ver Introducción, sección 3: "Memoria, Influencias, Intertextualidad", pp. 24-30.

⁵¹ "French Decadent, any of several poets of the end of the 19th century, including the French Symbolist poets in particular and their contemporaries in England, the later generation of the Aesthetic movement. Both groups aspired to set literature and art free from the materialistic preoccupations of industrialized society, and, in both, the freedom of some members' morals helped to enlarge the connotation of the term, which is almost equivalent to fin de siècle". "Decadent" en *Encyclopaedia Britannica* (2000). Disponible en <<http://www.britannica.com/eb/article?eu=30158>>

⁵² Roland Grass y William R. Risley (eds.), *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters* (Illinois: Western Illinois University, 1979), p. 9.

⁵³ Anna Balakian, *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 90-91.

⁵⁴ Sobre su libro *Viaje a la luz del Cham*, Regàs ha dicho: "Yo creo que toda la política del Oriente Medio depende de un hilo por Hafez al Assad. En definitiva, fue él el que me incitó a ir a Siria. Hafez al Assad es una figura que, aunque dictador, me encanta; me parece un personaje muy atractivo, una especie de Maquiavelo", Juana Vázquez Marín, 'Todos los hechizos están dentro de nosotros', *Hoy*, 5 marzo 1996, p. 43.

⁵⁵ "a kaleidoscope of contradictions revealed by simply looking in a new way, which modernism most obviously explores. Woolf is careful to show that this complex, impressionistic, endlessly rewarding subject (the human subject) is there for everyone to explore", Linda R. Williams (ed.), *op. cit.* p. 3.

⁵⁶ Rosa Regàs en A.G., 'Regàs: «La cultura impuesta se convierte en enemiga del arte»', *Última Hora*, 29 agosto 1998, p. 74.

⁵⁷ Lily Litvak, *ESPAÑA 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990), p. 15.

⁵⁸ Regàs: "Yo practico bastante la transgresión, en el sentido de que no quiero obedecer las normas que me den partidos políticos, religiones... No es cosa de transgredir por transgredir, sin más, pero no es malo mantener un cierto talante". Fernando Franco, 'Rosa Regàs: Cada etapa de mi vida tiene su propia autonomía', *Sábado. Faro de Vigo*, 24 noviembre 2001, p. 52.

⁵⁹ Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998), pp. 72-73. Ver Introducción, p. 2.

⁶¹ "Lo que nunca ha hecho la Iglesia española ha sido pedir públicamente perdón por su papel como elemento fundamental en una dictadura que mantuvo sojuzgado al pueblo español, violando sistemática y abiertamente los más

elementales derechos humanos", Nicolás Sartorius / Javier Alfaya, *La memoria insumisa* (Madrid: Espasa-Calpe, 2000, 3rd. ed.), p. 281.

⁶³ Chris Perriam, *et al.*, *A New History of Spanish Writing 1939 to the 1990s* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 10.

⁶⁴ William R. Risley, 'Hacia un simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: «Jardín Umbrío»', J. Olivio Jiménez, *op.cit.*, pp. 293-312, (p. 298).

⁶⁵ Regàs: "Pero hay algo que estos padres me dejaron en herencia, algo que sí era común entre ellos: todos, en algún momento, eran capaces de reírse a carcajadas de su propia sombra", AA.VV., *Ángel González en la generación del 50* (Oviedo: Tribuna Ciudadana, 1998), p. 60.

⁶⁶ Enrique Turpin, "El principio de verosimilitud", *Lateral*, Año II núm. 3, enero 1995, p. 7.

Capítulo 3: La narrativa como viaje (o “*récit de voyage*”)

La metáfora del viaje es quizás la más prominente y común de todas las metáforas en literatura.¹ Tanto el viaje real como el imaginario se dan cita en la narrativa de Regàs hasta el punto de convertirse en un elemento indispensable para la comprensión de su obra como un todo. El viaje es un motivo, es un tema y también una estructura. Aquí analizaremos la importancia de las nociones de viaje y desplazamiento en la producción textual de Regàs. La literatura española está repleta de referencias a viajes y aventuras, los cuales dan pie a intercambios culturales así como conflictos, ambos tanto en un país concreto como en uno o varios continentes. El hecho de que los primeros trabajos de Regàs sean traducciones de libros de aventuras² y de que su primera obra, *Ginebra*, sea un libro de viaje es un indicio revelador de la importancia del elemento viaje. No es casualidad que la novela *Azul* comience con un epígrafe de Conrad —uno de los escritores viajeros por antonomasia—, a quien ya cita en *Ginebra* (“traducir un libro de Conrad”, p.14), como tampoco es casualidad que una parte substancial de la obra de Regàs sean textos sobre viajes específicos.³

La obra de Regàs es un ejemplo de la tradición literaria española por los libros de viajes, cuyos antecedentes se remontan a mediados del siglo XIV y que “además sirvieron de fuente para abundantes romances y obras teatrales de nuestro Siglo de Oro”.⁴ Unos orígenes que dentro de un marco más contemporáneo —concretamente dentro del Siglo XX— entroncan de nuevo con los narradores de posguerra, quienes solían o suelen escribir relatos de viajes. Nos estamos refiriendo a Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes como los escritores más destacados, quizás los pioneros que cultivaron el relato de viaje, en una época donde la figura de la escritora viajera apenas

existió. En este sentido, este capítulo cobra mayor importancia si nos damos cuenta de que Rosa Regàs es una de las pocas escritoras de posguerra que escribe textos de viajes. Además, su figura de viajera incondicional representa a la mujer aventurera en una época difícil sobre todo para las mujeres. Este modelo de mujer viajera intrépida se puede comparar con la aventurera victoriana, porque, al igual que ésta, Regàs se atrevió a viajar cuando viajar era cosa de hombres y la mujer se tenía que quedar “en casa y con la pata quebrada”, como recuerda Leguineche para referirse a la heroicidad de las *Viajeras intrépidas y aventureras* (2001) que han existido en todas las épocas, pero que no se sabe mucho de ellas, porque como él mismo admite “la historia está escrita por hombres”.⁵

La protagonista del cuento de Regàs “Los funerales de la esperanza” es un ejemplo de este tipo de mujer antiaventurera, que prácticamente está forzada a quedarse “en casa y con la pata quebrada”. Aquí la representación del viaje se presta a una interpretación feminista. El viaje hay que entenderlo como una huida imaginaria, cuando la protagonista Julita, en lugar de emprender un viaje o huida para abandonar al verdugo de su marido, ella elige confeccionar un vestido fijándose en los modelos que la sociedad le va ofreciendo conforme transcurre el tiempo. Así la propia Julita menciona a Eva Perón, Jackie Kennedy y Audrey Hepburn entre sus modelos quienes, al menos en apariencia, son mujeres consideradas como fuertes, aseverativas e independientes en su tiempo. Su constante remodelamiento de vestidos para estar más segura, como sus ídolos, plantea la cuestión postmodernista sobre la fragmentación del sujeto.

El postmodernismo celebra la idea de fragmentación, provisionalidad o incoherencia en un mundo dominado por la imagen. Una visión contemporánea de la necesidad de construir nuestro yo, el cual paradójicamente nunca

alcanzará un equilibrio. Aunque la protagonista Julita siempre se ha ido ajustando a los nuevos tiempos, en la década de los noventa parece que no tiene un modelo en el cual fijarse. Una nueva ideología parece iniciarse en los años noventa, cuya esencia reside en una particular crisis de identidad y en la necesidad de regenerarse a nivel social e individual. Las protagonistas de *Pobre corazón* representan una galería de mujeres que nunca han oído del movimiento feminista, salvo la conferenciante —feminista— de “La inspiración y el estilo”, llevan una vida vacía y personalmente se sienten encerradas en casa, aunque sorprendentemente algunas están contentas con ello o, al menos, se resignan a quedarse en casa.

Por otro lado, la escapada y casamiento de su hija Marisol con el “silencioso” inglés le reporta a ella otro tipo de huida, porque su hija es para ella “una luz en mi vida” (155), aunque lo más significativo de esta alusión quizás sea la intención de la autora de reflejar que el sistema de la familia española está cambiando y, afortunadamente, ya no se perpetúa la errónea tradición de los hijos de tener que seguir los patrones de los padres. En este sentido la historia no se repite y la casa deja de estar asociada en términos freudianos con el lugar de la autoridad parental y de súper-ego. Con la huida de Marisol se atisba la liberación de la mujer o, al menos, un distanciamiento de la representación de las mujeres franquistas y católicas en los manuales de feminismo de los años sesenta, rabiosamente encarnada en la figura ultratolerante de su madre. Mediante estos *Modelos de Mujer*⁶ de actitud tremendamente tradicional, la autora pone el dedo en la llaga al demostrar que hay matrimonios que llevan más de cuarenta años juntos, aunque dejaron de amarse hace más de treinta y, sin embargo, aún siguen unidos como el primer día, lo que sugiere que “hay

personas con mundos muy pequeños para quienes torturar o dejarse torturar es vivir. En esa emoción está el amor para ellos".⁷

En este capítulo estudiaremos la producción textual del viaje como género literario; la "travelling theory"; consideraremos los dos libros de viaje de Regàs como ejemplos de "literatura híbrida"; el viaje a nivel lingüístico; el viaje a nivel subjetivo como descubrimiento de la verdad; el viaje a nivel ideológico como liberación (postmodernista); las narrativas de viaje en los cuentos; la aventura interior de los cuentos; y el viaje y el artista.

3.1 -. La producción textual del viaje como género literario

El viaje está inserto en la obra de Regàs no sólo como tema (contenido) sino sobre todo como un género (forma) literario de una larga tradición. Pero ¿qué entendemos como género o literatura de viaje? Para dar una respuesta académica partiremos de la definición de Adams quien, después de escribir un substancioso libro sobre la enorme importancia del *récit de voyage* en la evolución de la novela, llega a la conclusión de que, al igual que la novela, resulta "imposible" definir el discurso del viaje ("we have noted how "novel," or long prose fiction, cannot itself be defined to the satisfaction of any group. And to define travel literature —that is, the *récit de voyage*, perhaps a better term— is just as impossible"),⁸ debido esencialmente a dos razones. La primera, por el desinterés académico hacia este género híbrido conocido insatisfactoriamente como "travel writing", que durante siglos ha crecido junto al ensayo y el dietario o "personal memoir" que, además, arrastra el estigma de asociársele con el sector elitista de la sociedad. Y segunda, porque podemos sugerir que la narrativa de viaje, el *récit de voyage*, no es sólo un texto en primera persona escrito por un viajante sobre un país o una ciudad (*Ginebra* o Nueva York⁹). Ni es simplemente

una fotografía en palabras de lo que un viajante observa.¹⁰ *Viaje a la luz del Cham*, por ejemplo, está estructurado en diecisiete capítulos, una “bibliografía brevísima” más una serie de fotos insertadas al principio y en mitad del libro sin incluir ningún mapa detallado de Damasco o de Siria, como sería de esperar en “una guía turística” (p.35), lo que rompe los límites tradicionales del supuesto género o literatura de viaje, aportando además no sólo hechos puntuales de un viaje sino percepciones. De aquí se desprende que el viajante, como el novelista, tiene miles de formas y fórmulas para escribir la experiencia de un viaje, independientemente de si quiere publicarla o no.¹¹

Desde un punto de vista convencional la obra de Regàs puede dividirse en novelas, cuentos, ensayos, artículos y libros o crónicas de viajes específicos.¹² En este capítulo argumentamos que la noción de viaje está presente en toda su obra hasta incluso constituir el manantial de su ideología estética. Si ensamblamos toda su obra en una narrativa única, ésta sería un texto de viaje protagonizado por un personaje femenino que manifiesta sus impresiones sobre lo que ve. En este sentido toda su narrativa contiene el mismo modo de discurso basado en el viaje. Se podría decir que ella no podría escribir un texto (de viaje) sin recurrir a su memoria ni a la anécdota. Como mencionamos en la introducción de esta tesis: “We were all travelers before we were novelers,” escribió William Dean Howells.¹³ La afirmación de Howells implica una cierta correlación entre el acto de viajar, vinculado con la idea de recabar experiencias, y la escritura de ficción.¹⁴ En el caso de Regàs esta conexión se refuerza hasta el punto de que sus viajes conforman la fuente primordial de su escritura.

En la narrativa de Regàs hay innumerables desplazamientos, cortos y largos que parecen reflejar los propios viajes de la autora por el mundo.¹⁵ Como en sus novelas, la autora parece utilizar en sus cuentos el tropo del viaje para hacer su

propio peregrinaje, como se manifiesta en su cuento de corte autobiográfico "Cortesía del beduino", cuando narra en primera persona¹⁶ un paseo con los camellos de los beduinos, pero por un momento piensa que se ha perdido en el desierto. Es una travesía o experiencia personal que nos invita a considerar ciertos postulados postmodernistas como el aspecto de la voz narrativa, la fragmentación de la identidad y la preferencia por el viaje en sí más que por una búsqueda de la verdad oculta, como pretendían los modernistas. En este sentido pensamos que una lectura postmodernista (del viaje) tiene más sentido que desde una perspectiva modernista, aunque lo fascinante de la obra de Regàs es que se presta a múltiples interpretaciones.

La propuesta de este estudio, no obstante, no es evidenciar que la ficción de Regàs está substancialmente influenciada por sus experiencias como viajera, sino más bien estudiar de qué manera el viaje aparece en su narrativa y qué razón lo justifica. Su primera novela puede ser vista como una ilustración de la intersección entre sus viajes, su escritura de viaje y su ficción. Mediante un personaje que siempre deambula de un lugar a otro nos manifiesta reflexiones filosóficas, literarias, culinarias, geográficas. Este tipo de narrativa conocida como literatura de viaje se convirtió en una forma subsidiaria natural para los novelistas, entre los que destacaron Lawrence, Stevenson y Conrad,¹⁷ quienes tenían en común asimilar la literatura de viaje como arte de la novela. Es precisamente esta concepción de la escritura de viaje como arte lo que nos interesa, porque de nuevo demuestra que Regàs se interesa por rescatar una parte de la literatura anterior. Sin embargo, lo importante de los textos de viajes como género literario es que se pueden considerar como novelas y, como afirma Amat, "la novela es en sí misma un género híbrido".¹⁸

3.2 -. "Travelling theory"

El género de literatura de viaje empezó a considerarse legítimo dentro de la investigación académica a partir de 1970, cuando críticos como Edward Said con su libro *Orientalism* (1978), aplicaron el mismo análisis minucioso de un texto literario sobre un texto de viaje, el cual luego sería adoptado por otros estudiosos como Mary Louise Pratt, Peter Hulme o Gayatri Spivak.¹⁹ En España, si bien es cierto que abundan los libros de viajes, la presencia de la crítica sobre la literatura viajera es muy escasa, y si encima se trata sobre mujeres viajeras, entonces la ausencia es aún mayor. Tal vez la labor más reciente en este campo sea la realizada por la escritora Marta Pessarrodona, quien ha reunido textos inéditos firmados sólo por *Mujeres viajeras* (2001), porque piensa que todavía "es válido el principio de Simone de Beauvoir: las mujeres quieren leer textos escritos por otras mujeres para saber cómo les fue a ellas".²⁰ Quizás este pensamiento se corresponda en parte con el caso de Regàs, sobre todo si tenemos en cuenta que *Viaje a la luz del Cham* es el "paseo" que las lectoras de ELLE han elegido como el mejor de No Ficción del año 1996.²¹

El principal problema que se plantea la crítica es que existe una común asunción de que los viajeros llevan un cuaderno de notas donde apuntan todo lo que ven y les ocurre para luego escribirlo en forma de libro, lo que es cierto en parte, porque los textos de viajes, como dice Sara Mills: "like all other texts, are written within the conventions established by discourse and cannot therefore be seen as 'transcription'".²² Dentro de la "travelling theory" Mary Louise Pratt ha identificado dos modos de escritura de viaje prevalecientes durante la última mitad del siglo XIX: "manners and customs reportage", con detalladas observaciones sobre la gente y sus costumbres, y "sentimental first-person

chronicles”, con un narrador en primer plano.²³ Regàs parece unir estos dos modelos añadiendo además un contexto estético mayor.

En los dos libros de viaje de Regàs se enfatiza bastante sus experiencias con las gentes que conoció en Suiza y en Siria y, por otro lado, hay un narrador en primera persona —que es ella— que, aparte de introducir una novela, se preocupa por los problemas actuales de la sociedad, destacando en particular la cuestión de la religión y el tema de la mujer. De esta forma puede decirse que en estos dos libros se da voz a casi todas aquellas personas con las que se tropezó, mostrándose así como una autora filantrópica que se preocupa por explorar otras formas de vida en la burguesa Suiza o en la dictadura siria, lo que refleja una amplitud de miras que va más allá de la mirada unívoca, imperial o de lo que Pratt denomina como “conciencia planetaria europea”.²⁴ El estereotipo de las escritoras viajeras (“the indomitable eccentric spinsters”)²⁵ puede aplicarse a la figura de Regàs, un carácter indomable que quizás se explica en parte por la difícil situación que atravesó durante la dictadura española, lo que la convirtió no sólo en una aventurera e inconformista sino, más importante todavía, en una disidente nata por su activismo político-intelectual, quizás semejante en parte al practicado por la prestigiosa académica feminista Gayatri Spivak.²⁶

En general puede decirse que la escritura de Regàs contiene un equilibrio entre la subjetividad y el compromiso. Tanto en su obra de ficción como en sus libros de viajes Regàs protesta contra la sociedad patriarcal y la autoridad económica. Su escritura de viaje encarna una concepción estética propia y una resistencia hacia las guías de viaje y “autoridades”, donde sólo hay un compendio de data y poca estimulación de la imaginación sobre pequeños lugares o arquitecturas. Sus textos de viajes tienen una unidad general, no de tema pero sí de función y estructura. A partir de ellos puede extraerse una

reflexión de su sensibilidad visual y de una memoria retentiva, de tal modo que Regàs representa una nueva forma de turismo. Esto mismo podría ser dicho de otros muchos escritores (de viajes).²⁷ Sin embargo, un importante aspecto de su escritura de viaje es lo que se conoce como “competencia” cultural, o lo que el infatigable viajero Jesús Torbado denomina como el tercer grado en el viaje, que consiste en “contemplar, o sea poner voluntad en la mirada para penetrar la realidad y apoderarse de ella”.²⁸

La competencia cultural de Regàs, o su gusto, le permite integrar sus planteamientos intelectuales e imaginativos en la idea del viaje. Ella es una viajera observadora que fija en su mente imágenes de desiertos, lagos, islas, cuadros o habitaciones y edificios que luego le servirán como escenarios y temas en su ficción. Sus cuentos “Cortesía del beduino”²⁹ o “Alucinado lago Baringo”³⁰ son un claro ejemplo de esta técnica. Esta ligazón estética entre sus textos de viajes y su ficción es persistente en toda su obra. Sus textos de viajes pueden razonablemente ser comprendidos como un tipo de ficción y ésta, a su vez, como una forma de viaje, porque ella frecuentemente intenta convertir sus viajes en escenarios ficticios.

3.3 -. Dos libros de viaje como ejemplos de “literatura híbrida”

Por regla general se asume que el lector puede descubrir el yo de la escritora viajera en la posición del narrador en el texto. Pero tratar con textos significa tratar con una textualización ilusoria donde, además, las palabras tienen potencialmente múltiples significados y, por consiguiente, distintas interpretaciones posibles, por lo que extraer un “yo” coherente de estos textos, como de cualquier otro, sería peligroso. De ahí que reincidamos en que no se debe juzgar la obra de Regàs basándose en su vida sino en sus textos.

Siguiendo en lo posible el camino marcado por las diferentes teorías sobre el viaje, esta sección pretende enfocar los dos libros de viaje de Regàs, más que en términos de su posible tema principal —difícil de interpretar—, en términos de su valor literario. Adoptamos una postura ecléctica sobre la literatura de viaje, debido a la dificultad de definir este género (“récit de voyage” o “travel writing”), que en realidad suele considerarse como un híbrido entre la novela, el ensayo, el dietario y la memoria personal. Por ello examinamos los dos libros de viaje de Regàs como un ejemplo de lo que denominamos como “literatura híbrida”, entendida como aquella literatura que no tiene porqué ser leída como una simple guía de viaje o como una autobiografía (lo que dentro de una visión feminista puede interpretarse como una respuesta a la presión disciplinaria), sino más bien como textos que proceden de una variada gama de discursos en conflicto, donde la realidad se confunde con la ficción y donde lo importante es la capacidad de sugerencia.

Ginebra (1988) y *Viaje a la luz del Cham* (1995) son crónicas de viajes capaces de poner el mundo al alcance del lector, de narrar con categoría literaria las sensaciones del viajero, de romper tópicos y de explicar la situación actual de territorios tanto cercanos como lejanos. *Ginebra* esconde la voluntad de demostrar que el paisaje más cercano puede esconder grandes secretos para el viajero actual y, ante todo, es una reivindicación de la curiosidad cultural y geográfica. En cada secuencia de los dos libros de viaje de Regàs suele haber una anécdota y el tiempo es difícil de medir. Con un estilo pródigo en descripciones de paisajes y atmósferas, muy evidente también en toda su narrativa, Regàs mezcla en ambos libros artículos y testimonios de la prensa local con los penetrantes diálogos que mantiene con personajes llenos de agudeza y sabiduría popular. Una mezcla de géneros donde se combina lo

autobiográfico y lo periodístico con las ideas y la siempre omnipresente imaginación, constituyendo lo que denominamos como "literatura híbrida", donde la realidad se confunde con la ficción y donde lo fundamental es la enorme capacidad sugerente de la escritora.

Si hay algo que reprochar a estos dos libros, quizás sea precisamente su excesiva calidad literaria que cae en el arrebatamiento poético, pero con la única intención de transmitir la belleza y, quizás en particular, los sentimientos que embargan a la viajera ante todo lo que contempla. Se trata de una forma de sugerencia que podemos relacionar con la "subjektividad de los viajeros", como la denomina Guerrero,³¹ la cual no haría sino añadir un elemento más de interés a esta fuente tan injustamente desprestigiada, al proporcionar información útil para el conocimiento no sólo del país visitado, sino también de la mentalidad imperante en el lugar de origen del viajero.

Ginebra comienza con una breve introducción a modo de prólogo, donde resalta la idea de una escritora que escribe a partir de sus gustos. Desde la primera página nos encontramos con una autora que escribe de forma subjetiva. Una explicación quizás se deba a la accidentalidad que quiere imprimir a su obra, fruto de una casualidad aprovechada:

Yo llegué a Ginebra porque el hermano de un amigo me preguntó si sabía de alguien dispuesto a ocupar un puesto vacante en una organización internacional durante un mes. Se requería experiencia en la materia, conocimiento de tres idiomas y un título universitario. ¡Yo!, dije sin vacilar ante el asombro del hermano de mi amigo. Presenté la solicitud, pasé el examen y una vez aceptada hice las maletas. (p.12)

De principio a fin este libro está teñido por el impacto que causó Ginebra en la mentalidad mediterránea³² de Regàs ("algunas veces, después de tres o cuatro semanas, olvido que soy extranjera e, imbuida del ejemplo e impregnada del

espíritu que me rodea, me irrita si un coche con matrícula francesa, española o monegasca aparca en lugar indebido” p.13). Una sensibilidad que contrasta con el influyente paisaje ginebrino, lo que hace precisamente sugerente la lectura de este libro. *Ginebra* no es únicamente una guía de viajes, aunque por la distribución de su contenido pueda considerarse como tal. Está estructurado en tres bloques y al final incluye una pequeña bibliografía, un índice onomástico y un mapa, pero destaca sobre todo un apéndice dedicado a “Los extravagantes”, título que hace alusión a todas aquellas personalidades que de alguna manera forman parte de la historia de esta particular ciudad, vista siempre desde la mirada crítica de Regàs. Este libro de viaje es un ejemplo de “literatura híbrida”, porque a veces es guía, a veces es una autobiografía, a veces es cultural y a veces es geográfico. Además logra sumergirse en cuestiones cruciales de la convivencia humana, lo que está en estrecha relación con la principal problemática planteada por Regàs en toda su obra, que no es otra que los dilemas de las relaciones de los humanos consigo mismos y con los demás.

Viaje a la luz del Cham es también otro ejemplo de “literatura híbrida”, porque contiene una mirada crítica, una mirada urbana, una mirada contemporánea, o quizá mejor sin tiempo, puesto bajo la luz del Cham (el antiguo nombre de Damasco) que en árabe significa “«un pedazo de tierra en el *firdaus*» en el paraíso” (p.31). Además la narradora incluye muchas anécdotas pero quizás, a diferencia de *Ginebra*, aquí ahora se detiene más en estas pequeñas historias, hasta el punto de que puede argüirse de ser un ejemplo de literatura femenina. *Viaje a la luz del Cham* puede considerarse un ejemplo de mirada de mujer, quizá también una escritura de mujer, si consideramos que ésta consiste—muy cuestionable— en captar las mínimas sensaciones, los mínimos detalles y de saber que nada, por pequeño o banal que parezca, carece de importancia. El

mundo de lo cotidiano, de lo sin historia, que ha sido durante siglos el mundo de la mujer, es sucintamente el contenido de este libro. Basta con saber mirar y entender esos signos de una realidad latente (“Ritmo, lo más difícil de adquirir es un ritmo determinado, a veces incluso es difícil descubrirlo para acoplarnos a él. Ni conocemos el ritmo de la persona de la que acabamos de enamorarnos, ni el de la ciudad a la que hemos llegado” p.50) para proporcionarnos innumerables sorpresas.

A pesar de su propia posición como una invitada oficial, Regàs se las apaña para escribir de forma franca, aunque táctica, sobre dos importantes preocupaciones en Siria: la lenta evolución de la mujer dentro del sistema social sirio y la tremenda astucia del dictador sirio con respecto al resto del mundo. Su posición de invitada no le ha impedido escribir sobre lo que ha visto y, aunque observa un desarrollo de la mujer siria y del país en general, entre líneas se percibe su claro estupor por sus vidas tan limitadas. Antes de comenzar el viaje, desde el principio del libro la narradora ya inserta una anécdota, que la utiliza para poner en alerta al lector ante la posible imagen estereotipada que podamos tener de los sirios. Así, comenta que un amigo libanés que vivía en París le advirtió que fuera con cuidado, porque en Siria “todos son espías, el guía lo es, y el camarero, y el barman, y el vendedor callejero” (p.26). Esta concepción alarmista se repite en una guía que Regàs rescata sobre la posible inseguridad de una mujer que viaje sola por Siria, donde se recalcaba que una mujer sola “no puede sostener la mirada a los hombres y debe vestir con cierta decencia” (p.28). Pues bien, una propuesta de este libro puede muy bien ser rebatir estos tópicos, ya que la narradora parece lanzarse a un mundo desconocido sin prejuicios, “como si se diera cuenta de que éste es el único objetivo de su existencia”.³³ La mirada personal se cruza cara a cara con todas las voces que

se encuentra a su paso, pero no en un afán masculinista de sacar pecho, de presumir de sus hazañas, sino de mostrar diferentes perspectivas como un ejemplo de lo que denominamos como “literatura híbrida”, donde se ofrece una visión cultural, geográfica, anecdótica e incluso costumbrista de un viaje que trasciende lo individual, logrando tocar dimensiones sociales más amplias y contrastadas.

Un ejemplo de esta especie de “literatura híbrida” que atribuimos que se da en *Viaje a la luz del Cham* se puede observar en muchas de las conversaciones que la autora inserta, como cuando charla con un sirio, quien le comenta que todos nosotros somos hermanos, “hermanos espirituales” porque la cultura es lo que une a los pueblos. Este testimonio constituye veladamente uno de los valores de este libro, donde reivindica que el mayor bien que se le puede hacer a la humanidad es darle entrada en el patrimonio cultural:

—Cada pueblo es distinto y todos son una parte de ese patrimonio, cada arte tiene tras de sí su idea: para el egipcio es la eternidad; el arte griego tiene como centro el hombre; la filosofía del arte islámico es que la vida no tiene fin, como una cenefa cuya meta última es sucederse, es decir, que la vida continuará después de que nos hayamos ido. (p.111)

Este libro de viaje no es sólo una guía, porque también añade otros ámbitos de voces como, por ejemplo, la inserción de esta conversación, que nos hace reflexionar sobre la imposición de la modernidad occidental al resto del mundo. Una voz que definimos como política, la cual viene siendo habitual en la obra de Regàs y que estudiaremos más detenidamente en el último capítulo. El tema de la política es quizás el más destacado, pero a su vez se relaciona con otro de los principales temas de la narrativa de Regàs como es la memoria. Así se pone de manifiesto en la conversación que tuvo con un político campechano, quien le recuerda que la memoria es lo más importante de un país (“Nuestro país

adolesce de falta de memoria histórica y sin memoria se está a merced de cualquier demagogia, me había dicho el vendedor de joyas de la mezquita de Suleimán. Y era cierto” p.254) o la reflexión indirecta que plantea sobre la relación histórica que Cataluña ha mantenido a lo largo de los siglos con el Islam. En este sentido hay que recordar que los catalanes y los musulmanes siempre han estado “unos en frente de otros, todos yendo arriba y abajo”, como dijo el presidente de Catalunya Jordi Pujol³⁴ con motivo de una exposición que hacía esta revisión histórica. Esta alusión es pertinente aquí porque Regàs ha escrito un artículo precisamente sobre las “Declaraciones peligrosas”³⁵ de “rabiosos nacionalistas” entre las que se encuentra la esposa del presidente de Cataluña, quien parece olvidar lo que dice su marido y, lo que es peor, se muestra racista cuando desdeña una parte importante del patrimonio cultural catalán.

Debido a esta mezcla de voces y discursos resumimos que el gran valor de estos dos libros de viaje es lo que denominamos como “literatura híbrida”. No son sólo una eficaz guía necesaria para cualquier viajero que vaya a Suiza o a Siria sino que, además, representan una lectura rica en sensaciones. Aparte de suministrar datos más o menos fidedignos de la historia y de sus gentes, lo más destacable es la abundancia de anécdotas evocadoras engarzadas de tal forma que hacen de la lectura una especie de novela “híbrida”, donde el discurso sentimental y autobiográfico se mezcla con la anécdota y el discurso social, político y cultural. A través de una visión personal nos retrata el mundo real de Suiza y Siria, pero a la vez nos sumerge en el terreno de los sentimientos, con lo cual la lectura siempre resulta doblemente atractiva. Michel Butor ha sugerido que viajar, escribir y leer son “viajes dobles”.³⁶ Stowe señala que los libros de viajes subrayan la importante conexión entre el punto de vista y el sentido del yo,

entre la posición del ojo y el poder del yo, entre ver y ser.³⁷ En nuestra opinión, los textos de viajes de Regàs ayudan a demostrar la función del viaje en la constitución de la identidad como grupo y como individuo.

A continuación, partiendo de la premisa que se desprende de los dos libros de viaje de Regàs, según los cuales podemos extrapolar la idea de que el verdadero viaje se realiza en solitario, vamos a analizar la función del viaje en sus tres primeras novelas a nivel lingüístico, a nivel subjetivo y a nivel ideológico.

3.4 -. El viaje a nivel lingüístico

Para el *récit de voyage*, el asunto de la lengua y el estilo es tan importante como el estudio de cualquier otra forma de literatura. Como otro género cualquiera la literatura de viaje puede plantearse inicialmente desde el punto de vista del estilo, “as American formalists such as Mark Schorer have preferred the stylistic, the technical, approach to fiction rather than, say, a generic approach”.³⁸ Desde el principio de cada novela se retrata una panorámica múltiple de lugares asociados con diferentes sensaciones, lo que implica una movilidad de los protagonistas (“Pero basta tan sólo un pequeño acontecimiento apenas perceptible para desencadenar una vorágine de profundas transformaciones”, *Memoria de Almator*, p.14) y, de forma indirecta, también nos anticipa la acción de la historia, un viaje que va a “desencadenar una vorágine”. A nivel lingüístico el tema del viaje se sugiere en *Memoria de Almator* con abundantes verbos de acción (“descendió”, “me volví”, “dejaba atrás”, “huyendo”) y con sustantivos (“taxi”, “avenida”, “laderas del valle”, “carretera”, “tren”) que indican movimiento:

También el taxi descendió por la avenida mientras cien ojos me contemplaban, los veía claramente aunque las laderas del valle, reseca y agostadas, estaban tan vacías como el día que llegué. [...], me volví para contemplar por la ventanilla trasera la mujer que había sido yo, la

que dejaba atrás, pero no vi otra cosa que el pasado huyendo como esos árboles de la carretera [...] La dirección que yo había elegido, con ser tan precisa, no tenía nombre todavía. Escogí al azar un punto del recorrido. Cuando llegó el tren me senté en un compartimiento vacío con los pies apoyados en el asiento de enfrente y cerré los ojos. (pp.481-82)

De esta primera novela cabe destacar que nunca ocurrirá una secuencia en un único lugar. La protagonista se caracteriza por un dinamismo que se evidencia no sólo por el viaje que realiza de la ciudad a *Almator*, sino también por las numerosas alusiones a viajes ("Me costó casi dos semanas recuperar el caudal de energía y devoción de los días anteriores al viaje" p.167) que sirven para indicar que es consciente del tiempo. También se cita una serie de lugares exóticos que dan un carácter cosmopolita a la novela, quizás con la intención de reflejar la idea de que la vida, como un viaje, debe implicar contacto con ciudades pero, significativamente, el espacio donde transcurre la mayoría de las pequeñas historias que componen *Memoria de Almator* se centra en dos pueblos ficticios: Almator y Toldrá. La intención hay que buscarla en el valor universal que quiere imprimir a su obra.

El tropo del viaje se justifica en términos lingüísticos porque, gracias a su travesía por *Almator*, la protagonista es consciente de que ha cambiado ("mujer que había sido yo, la que dejaba atrás"). El deambular de la protagonista la define y además se convierte en la solución a sus problemas. La protagonista puso tierra de por medio como solución a su divorcio y ahora se va de *Almator*, porque allí ya se encuentra "vacía". Un adjetivo que resume su estado emocional a partir de la idea de viaje que va de lo empírico a lo transcendental: el "compartimiento vacío" (p.482) de un tren.³⁹ El tren simboliza velocidad y cambio hacia el futuro, pero también expresa incertidumbre y encuentros inesperados, como ocurre en el último cuento de *Pobre corazón*. El mundo de la protagonista de *Almator* podemos decir que ha cogido velocidad. Ella se ha

autorealizado a sí misma por sus movimientos más que por el lugar donde ha estado. De ahí la importancia del viaje (a nivel lingüístico) como elemento motriz de la acción.

Desde el principio de *Azul* el lector sabe que Martín odia navegar y que Andrea no se encuentra bien aunque ama la aventura, y ambos han decidido realizar este viaje como un intento por recuperar su pasión, pero lo que ignoramos es cuál es la causa que ha motivado el enfriamiento de su relación. A nivel lingüístico *Azul* constituye el ejemplo de que una novela puede iluminarse con sólo la metáfora del viaje y el simbolismo del mar. La palabra crucial en *Azul* es "navegación". Navegación tiene que ver con el control de la vida de alguien, con la dirección hacia la cual uno es orientado o cree ser orientado. Todo viaje es un hito de pérdida o de felicidad, una marca de descontento y una búsqueda sin descanso por lo que se ha perdido.⁴⁰

Las primeras líneas de *Azul* son una descripción geográfica del lugar donde va a transcurrir la mayoría de la acción, una isla griega, la cual el lector irá conociendo poco a poco, igual que un viaje, aunque nunca sabremos su nombre, pero que existe en la realidad, al igual que el resto de las distintas ciudades que se mencionan:

Fue una travesía más lenta y difícil de lo que habían previsto; navegaron contra el viento, que fue arreciando a medida que avanzaba el día y, aunque llegaron a Antalya de noche cerrada, el taxista que Leonardus había llamado desde la isla les esperaba aún y resultó ser tan experto en recorrer a toda velocidad las intrincadas curvas de la costa que logró dejarles en el aeropuerto de Marmaris con tiempo para tomar el avión de madrugada a Estambul. No perdieron la conexión de Barcelona ni la de Londres. Y cuando hacia las cinco de la tarde llegaron cada cual a su destino se dieron cuenta de que sólo llevaban cuarenta y ocho horas de retraso sobre el programa previsto. (pp.236-37)

La noción de viaje se sugiere con abundantes verbos de movimiento ("navegaron", "arreciando", "avanzaba", "llegaron"), expresiones temporales que indican dinamismo ("más lenta", "contra el viento", "a toda velocidad", "hacia las cinco de la tarde", "cuarenta y ocho horas") y, en particular, las constantes referencias espaciales tanto de lugares propios ("Antalya", "Marmaris", "Estambul", "Barcelona", "Londres") como sustantivos ("travesía", "taxista", "aeropuerto", "avión") y adjetivos ("lenta", "arreciando", "intrincadas"), que ofrecen una textura y efecto de realidad a nivel visual y, a la vez, inciden en la estructura, otorgando a la novela un ritmo de viaje continuo. También aparece una gran variedad de extranjerismos (anglicismos: "*glorious*" p.20; palabras francesas: "*vernissages*", p.22; italianismos: "*messimeri*", p.64; y vocablos griegos: "*kalimerakirie*", p.222) que aumentan esa sensación de movimiento y de que todo cambia —quizá el gran tema de su narrativa—.

Pero el tema del viaje sobresale sin lugar a dudas con el empleo de una abundante terminología marinera (p.19: bauprés; p.23: los cabos del foque, botavara; p.24: escota, los bordos que hacía Tom; p.28: chalupa, jarcia, riba; p.29: con el tabardo; p.41: rada; p.42: amura; p.47: cormoranes, canícula; p.61: carlinga; p.71: estay; p.81: catalpas; p.86: habían fondeado; p.90: tambucho; p.103: amural de estribor, obenque (p.199); p.106: meublés de la ciudad; p.128: pernera; p.131: riba; p.193/198: estay; p.199: andanvel; p.213: pañol, gavetas; p.226: grilletes; p.234: moray) entre la que destaca el nombre de la embarcación: *Albatros*. En cuanto a las referencias espaciales, resulta interesante notar cómo Regàs utiliza los escenarios como una pista para sus personajes. Desde la isla griega donde Martín parece actuar como un primitivo a las pintorescas localizaciones de Nueva York, donde Andrea empieza a desvariar. En este sentido podría hablarse de un viaje a través de la historia, si

comparamos esta isla griega como la cuna de la civilización y la ciudad más comercial de la tierra,⁴¹ Nueva York, como la cuna de la modernidad. A nivel lingüístico los detalles parecen construirse ellos mismos en un cuadro donde todos encajan.

Luna lunera pronto se decanta también por un texto preciso. Se trata de la historia de un recorrido, de un trayecto rectilíneo: una historia que enlaza los diferentes espacios hueros de una muerte deseada por cuatro niños. Si en *Memoria de Almator* el viaje era rectilíneo, ya no tenía vuelta al hogar, lo que sí ocurre en *Azul*, con *Luna lunera* se consigue una superación de la narrativa como viaje. A diferencia de *Memoria de Almator*, donde la infancia (paraíso perdido) queda destruida por una vuelta al pasado y la protagonista tiene que empezar desde cero, al igual que en *Azul*, donde también hay una revisión del pasado (paraíso perdido), en *Luna lunera* se parte de la idea de que el paraíso perdido no existe, pero hay que buscarlo. Sus cuatro protagonistas, aparte de viajar constantemente por Europa y de un internado a otro, narran la travesía de una muerte ansiada, que por fin se produce en 1965:

Ya sabíamos que habíamos estado en otros países, hasta aquí llegaba el recuerdo borroso. Pero hasta algunos años más tarde no fuimos capaces de reconstruir cuál había sido el periplo de cada uno. Eran itinerarios complicados y se nos hacía difícil entender cómo habíamos llegado al final de cada una de las etapas. ¿Íbamos solos? y si no, ¿quién nos había llevado? Porque a la edad que teníamos, ningún niño viajaba solo. Ni de dos en dos.

Es que en la guerra las cosas son muy distintas, decía Engracia. Niños que van y vienen, padres que los pierden, mujeres que lloran, hombres que mueren.

Nos habríamos echado a llorar por nuestra propia y pasada suerte de no haber sido por la curiosidad y por el afán de poner una pieza más en aquel rompecabezas de nuestros viajes. (p.71)

Aparte de estar narrada retrospectivamente, como las dos novelas anteriores, esta amalgama de lenguaje dinámico incide en la estructura de tal forma que

podríamos hablar de una travesía mental, cuando los protagonistas identifican los viajes que hicieron de pequeños con un “recuerdo borroso”, pero que tratan “de reconstruir cuál había sido el periplo de cada uno”. A nivel lingüístico la palabra “viaje” adquiere el mismo significado que en las dos novelas anteriores, es decir, el viaje es un “rompecabezas”, que en realidad constituye una introspección hacia el descubrimiento de uno mismo como persona. En todos los protagonistas se da una conciencia de viaje, que incluso se puede definir como una conciencia migratoria, en el sentido de que parecen destinados a viajar debido esencialmente al mundo de exilio que han heredado. Lingüísticamente se repite un doble espacio: el exilio exterior, geográfico y sociohistórico manifiesto con el deambular de los protagonistas, y un exilio interior, psicológico y existencial representado con la itinerancia dolorosa de unos niños que indagan “por la curiosidad y por el afán de poner una pieza más en aquel rompecabezas de nuestros viajes” (p.71), esto es, el viaje como búsqueda de la verdad. Se trata de un viaje protagonizado normalmente por mujeres, construídas al enlazarse los episodios. Este procedimiento de hilvanación (de episodios) radica en la motivación del viaje, cuya teoría fue desarrollada por el formalista ruso Shklovski.⁴² Podría sugerirse que a partir del viaje se muestra el carácter inestable de las protagonistas, pero mediante el cual llegamos a la conclusión de que les sirve también de remedio.

Lingüísticamente, por tanto, la noción de viaje se repite como un patrón estructural en las tres novelas: Un “viaje mental”, que se produce antes de realizar dicha travesía. Un “viaje histórico”, que es el grueso de la novela y transcurre durante su estancia en un lugar determinado (*Almator*, isla o casa). Y un “viaje presente”, que corresponde a la secuencia final de huida. Por ejemplo cuando los niños asisten al funeral de su abuelo, se detienen algunos minutos

para contemplar el espectáculo que ellos mismos habían escenificado en su mente y luego se van apresuradamente, para no regresar nunca más. En los tres casos se trata siempre de un viaje real. Es decir, todo lo que ocurre es verdadero, porque ocurre en un espacio y en un tiempo creíbles. Su narrativa es una estampa de un mundo real, donde tan protagonista es el personaje como el paisaje, pero el escenario es para todos el mismo: el propio mundo. En este sentido Regàs es una escritora realista que siempre indaga sobre la realidad.

3.5 -. **A nivel subjetivo:** Un viaje al centro de uno mismo

En *Memoria de Almator* el viaje adquiere una dimensión subjetiva, puesto que llegamos a la conclusión de que el fin último de este viaje de regreso a *Almator* y posterior huida radica en rastrear el yo personal, ahondar en los pozos oscuros del propio ser. Una vez descubierta la venganza, la protagonista ya no tiene nada que hacer en esa casa, que acaba de devolverle su verdadera función: el punto de partida para una nueva vida, un nuevo viaje: "Esos dos años en *Almator* servirían para recomponer la casa y devolverle su verdadera función; y así quedaría para el futuro, fuera como fuera el que los dioses me hubieran deparado" (p.124). Para la protagonista el viaje consiste en "recomponer la casa" de sus antepasados, lo que sin quererlo le reportará conocer la verdad de su familia. Esta verdad se conocerá gradualmente, como si de un viaje se tratara. La adquisición de madurez de la protagonista, que ella identifica como un viaje de vuelta al hogar de su infancia, ocurre en un tiempo pasado que ella nos va relatando a medida que viene a su mente. Este proceso es histórico en el sentido personal de su desarrollo individual en la novela, y también en un sentido extenso que la novela nos fuerza: la transferencia de su herencia y del

poder que representa para luego ser anulada por la protagonista, lo que tipifica el nacimiento de una nueva persona.

A través de su vuelta a *Almator* y de sus paseos por el pueblo que la vio crecer podemos definirla como una mujer independiente, que se confirma justo cuando abandona el lugar de su infancia. Además, ella es una escritora, lo que dentro de un contexto social podemos decir que representa al escritor escindido entre la sociedad moderna de la que intenta escapar, por un lado, y el sujeto que se siente mal y necesita intervenir, por otro. La literatura es el medio mediante el cual el escritor realiza ese viaje de lo empírico a lo trascendental.⁴³ En el tema del viaje hay que matizar la autovisión del escritor contemporáneo: la posibilidad de llegar a la verdad en un principio y el viaje como espejismo y como una puesta en escena, una teatralización.

La huida de aquella casa se justifica no sólo como una forma de rechazar sus orígenes y empezar de nuevo sino en cuanto al trayecto recorrido, como una manera de reflejar el carácter moral de una escritora que necesita de la ciudad para escribir. La huida no se explica sin la existencia real de la ciudad y el escritor ciudadano, pues el escritor(a) es un burgués. La escritora de *Almator* es rechazada por la sociedad y, a la vez, ella rechaza la sociedad sobre todo conservadora, aunque se identifica en parte con ciertas clases populares, lo que nos lleva a pensar en su carácter semi-burgués, no sólo por su sangre sino por su ideología, republicana por parte de su padre y conservadora por parte de su madre y abuelos. Su regreso a *Almator* y posterior huida se convierte así en un viaje al centro de su propia identidad tanto pública (escritora) como privada (representada por la imagen de "El enemigo común, ése era yo, y ésa era su unión" p.464). El encanto de la protagonista reside en ser una persona desvalida al principio, pero aprende a valerse por sí misma haciendo exactamente lo que

quiere, llegando a convertirse al final en una escritora viajera que, aplicando el pensamiento feminista de Wesley,⁴⁴ reconceptúa el mundo y el papel privado y público de la mujer, en el sentido de que determina una solución en su mente después de examinadas las circunstancias que la llevaron a *Almator*.

El hecho de que *Azul* sea una novela sobre un crucero por el Mediterráneo donde los protagonistas mentalmente revisan su pasado nos revela subjetivamente que también es un viaje de autoconocimiento y autodescubrimiento. Su parada inesperada en la isla griega se erige, entonces, como un "camino de Damasco" (p.163). El viaje se plantea de nuevo como un recorrido para llegar a la verdad. Como en la primera novela, elementos inesperados convierten esta expedición en un viaje al corazón de la oscuridad. Una tensión implícita existe entre este sereno viaje y esta desconcertante isla que domina todo el libro. El lector tiene la impresión de que esta isla les sirve a los protagonistas como descubrimiento de su propia identidad.

A nivel subjetivo este viaje puede interpretarse como un naufragio, el "hundimiento" de amor de una pareja y su posterior intento de recuperación. Un diagnóstico retrospectivo de la novela plantea la manera de cómo han aprendido los protagonistas a fuerza de "hundimientos" y reflexiona sobre la irracionalidad de los sentimientos humanos. Además, el hecho de relacionar a los protagonistas con el mundo del cine nos condiciona y nos acerca a una mitología moderna. Un encuentro fugaz entre la protagonista de la novela, Andrea, y el joven director de cine, Martín, va a marcar la existencia de ambos. El viaje como un todo actúa como una metáfora de sus identidades sirviéndole para recapitular sus vidas desde la adolescencia hasta la actualidad. Si recordamos los orígenes de Andrea y Martín, ella nació junto al mar y ama la aventura mientras que él odia navegar y parece más una persona hogareña

nacido en el centro de España, entonces se repite el antagonismo o dualidad entre lo estático y lo dinámico,⁴⁵ y lo más revelador es que nos hace interrogarnos si sus actitudes vienen marcadas por una especie de determinismo geográfico. De hecho, al final Martín desea desafiar esas fuerzas que lo oprimen a dar el salto a otro barco, pero el peso de su pasado le impide cambiar de destino, actuando en él como una losa determinante.

Y como último giro, Andrea sorprendentemente decide no testificar en contra de su marido. A la confusión de lo real y lo imaginario, del presente y del futuro se añade la confusión en la mente de Martín—y en la del lector— de si él está dando el paso final por su propia voluntad y elección, o si él está siendo conducido por la mano de Andrea y es arrastrado por su destino. Y lo que resulta más revelador, ¿es mejor hombre antes o después del viaje?, porque durante el viaje se comporta de forma totalmente insospechada, capaz de matar a un perro salvajemente, de cometer adulterio y de intentar asesinar a su esposa, lo que hace pensar que el viaje tiene la función modernista de revelarnos la otra cara del protagonista, es decir, el viaje como descubrimiento de la verdad oculta. La elección final de volver todos juntos como si nada hubiera ocurrido implica esperanza y una posibilidad para seguir soñando en el amor, “como una prueba más del entendimiento que había de afianzar el mito de su historia de amor” (p.148). Una reevaluación de sus identidades se produce de nuevo mediante un viaje, esta vez a través del clásico tropo de un crucero como imagen central.

En *Luna lunera* una nana y un rayo de sol simbolizan poéticamente un viaje figurativo en busca de un paraíso, que al final se transforma en un viaje real. A través de cuatro voces infantiles iremos reconstruyendo la historia de una familia desmembrada por el carácter y las ideas de un abuelo nacionalista, cuya hija es

la madre de estos niños que está indefensa ante la custodia de sus hijos, que no entienden muy bien porqué están constantemente viajando (en una España herida por el fundamentalismo). La diáspora de la guerra civil centra la metáfora del viaje, el cual contiene ese poder de cambio y solución. Si la vida de estos niños podría resumirse como la historia de un viaje aparentemente sin fin, al final, cuando ya son adultos, el viaje concluye de forma positiva. La noción de viaje alcanza su valor máximo cuando, ya mayores, realizan una última travesía, casi por telepatía, con un único objetivo: en busca de la posible alternancia que representa cualquier viaje, es decir, el viaje como representación de un cambio. El tropo del movimiento se configura en estos personajes como una metáfora que al final se materializa en realidad. La escena última del funeral no sólo significa el entierro de un antiguo deseo de dar sepultura a ese mundo cerrado, violento e hipócrita que representa su abuelo sino además el nacimiento de una nueva identidad.

Como en *Lord Jim* (1900) de Conrad, en *Luna lunera* los niños ya adultos van en busca de un sueño, porque como dice Stein, el personaje secundario de *Lord Jim*: "Sólo hay una cosa que pueda curarnos de la enfermedad de ser nosotros mismos [...]. Ir en pos del sueño, siempre en pos de él", aunque advierta "que no es bueno darse cuenta de que uno no puede hacer que se cumplan sus sueños por no ser lo bastante fuerte, o lo bastante listo".⁴⁶ Estos cuatro personajes llevan un pasado traumático, pero por medio de su deseo de liberarse de él al final consiguen avanzar seguros "y escalar el camino de luz" hacia una nueva vida. El último viaje cierra definitivamente una parte de su historia y, por otro lado, representa el comienzo de una nueva vida. En última instancia podríamos argüir que *Luna lunera* constituye también un ejemplo de la escritora perseguida o exiliada, que escapa y se oculta en un país llamado Literatura, si comparamos

la voz protagonista de Anna (Vidal) con la de Anna (Frank), si como afirma la escritora Nuria Amat "el siglo XX es el siglo de los escritores perseguidos que han vivido lo suficiente como para dar fe de la memoria trágica".⁴⁷ Desde esta perspectiva *Luna lunera* ilustraría un viaje a través de la historia reciente de España.

De este nivel subjetivo podemos resumir que los personajes principales son mujeres de acción y aventura, cuyas vidas se encuadran dentro de una España contemporánea, lo que constituye un modo de realismo social. De estas tres identidades se extrae una resolución satisfactoria del problema de las limitaciones de la mujer en un espacio doméstico, cuando todas ellas son vistas por última vez abandonando un lugar para dirigirse hacia otro paisaje, lo que significa adquisición de poder y libertad. Sin la libertad de realizar sus huidas, ellas no habrían llegado a ser las personas fuertes que son ahora. En las novelas de Regàs el viaje puede interpretarse como una aventura beneficiosa mediante la cual ellas consiguen un conocimiento profundo de sí mismo. Podría decirse que el viaje aparece en su narrativa como vehículo para explorar la sociedad actual y, sobre todo, como símbolo de autonomía, porque todos sus protagonistas logran una cierta independencia por medio de sus viajes. Las novelas de Regàs parecen la historia de un crecimiento individual, que acarrea la salida del hogar para encontrar o hacerse a sí mismo por medio de un viaje hacia un nuevo terreno.

3.6 -. **A nivel ideológico:** El viaje como liberación (postmodernista)

En las novelas de Regàs el viaje se materializa de distintas formas, pero sobre todo en forma de huida.⁴⁸ Además se da la particularidad de que estas huidas adquieren la condición de liberación. El momento de la huida es un momento

esencial de la verdad que, de acuerdo con Stout,⁴⁹ es un tiempo de ruptura con todo lo anterior. La protagonista de *Almator*, como Andrea en *Azul*, Anna Vidal en *Luna lunera* o como cualquier heroína de la literatura popular, arrastra un sufrimiento que nos será revelado por medio de un viaje, el cual explica su vacío interior pero a la vez este viaje encubre la solución a sus problemas. Estas tres protagonistas al huir dejan atrás una parte de su historia, lo que les reporta un crecimiento personal y una mayor concepción de quienes son. A nivel ideológico el viaje se interpreta como liberación de ataduras, adoptando así la función de cambio en sus vidas. Al final de las tres novelas, después de haber vuelto al hogar de la infancia (*Almator*), de un crucero (*Azul*) o de un funeral familiar (*Luna lunera*), cada protagonista consigue cierta liberación al desprenderse de *El peso de las sombras*⁵⁰ que la mantenía oprimida en su pasado.

A través del viaje, entonces, se ofrece la posibilidad de articular otras salidas que todavía no han sido social, cultural o psicológicamente codificadas. El viaje, o mejor dicho la huida, adopta así la función de reconstrucción social, cuya intención quizás sea un rechazo a la inmovilidad que representa el espacio doméstico (*Almator*) frente a la libertad que significa cualquier viaje. El modernista Conrad ya reconocía en sus ensayos de geografía el poder discursivo de la naturaleza del movimiento. En "Landfalls and Departure" (*The Mirror of the Sea*, 1906) escribe que la salida no es tanto el barco que zarpa del puerto como la recalada vista como sinónimo de llegada. Él denomina salida a un evento en el mar. Los barcos zarpan no moviéndose en el espacio sino siendo arrastrados por la corriente del discurso de navegación. El evento en el mar de la salida, según Conrad, consiste en "precise observation of certain landmarks by means of the compass card".⁵¹ Si la *Odisea* es sobre la naturaleza de un hombre, una naturaleza definida por sus viajes y su regreso a su hogar,⁵²

las novelas de Regàs son la historia de una mujer, sobre la naturaleza humana, donde cada nuevo encuentro con los otros (sus vecinos o familiares, pero todos ellos extraños) plantea la repetida pregunta de si son ellos o “es la mala suerte, es una maldición, es... —dudaba—, es algo que ha entrado en esta casa” (*Memoria de Almator*, p.474).

El verdadero viaje entendido como liberación comienza al final de cada novela, cuando los protagonistas se preparan para escapar de la opresión, una acción que es un componente fundamental dentro de lo que Stowe denomina como la “literature of liberation”, para referirse en particular a la obra de Toni Morrison.⁵³ Como esta laureada escritora, Regàs parece haberse propuesto re-escribir la historia desde su propio punto de vista de téstigo indiscutible de la reciente historia de España. Sin pretender hacer un retrato sociológico, en *Luna lunera* narra situaciones que se dieron en la dictadura, cuando había que seguir un credo oficial y una moral católica.⁵⁴ Al mismo tiempo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, la mujer empezó a abandonar el espacio doméstico para realizar un trabajo de su propia elección. La libertad de esta elección supone “navegar” entre los espacios públicos y el ámbito doméstico. La huida del hogar implica un desafío con la otra persona hacia un espacio más ancho aunque, si nos fijamos bien, las protagonistas de Regàs se enfrentan sobre todo consigo mismas.

El acto de huida asume un poder trascendente porque tales huidas significan una ruptura no sólo a nivel personal sino también en una dimensión social. Abandonando sus hogares donde su vida estaba almacenada, ellas ahora parecen reclamar un nuevo sistema de vida. Su huida constituye así no sólo una ruptura con los papeles convencionales sino una fractura con el sistema autoritario e institucional. Regàs muestra con su obra que el pasado vive en el

presente. La historia, en el sentido de pasado, nunca se puede evadir. La dualidad aquí también tiene su presencia con la necesidad de escapar de la historia por un lado, y de ser recuperada, por otro. Sus protagonistas no pueden escapar de quienes son, y quienes son es un cúmulo de lo que ellos no han podido experimentar, debido fundamentalmente a lo que han heredado. El pasado siempre vuelve en formas diferentes, como la melodía de la canción "Luna lunera cascabelera". La solución que aporta Regàs sería un viaje como liberación, pero también entendido como un viaje figurativo. La necesidad de la imaginación como motor para la búsqueda de un futuro mejor, lo que añade a su narrativa un matiz de fantasía.

Dentro de un contexto ideológico, esta dualidad entre lo personal y lo histórico se encuadra en lo que el académico Mikhail Bakhtin llama, en *The Dialogic Imagination*, la mayor tarea de la novela moderna histórica: "find an historical aspect of private life, and also to represent history in its domestic light".⁵⁵ Genaro M. Padilla ha observado significativamente a través de su estudio sobre la narrativa autobiográfica Méxicoamericana que las escritoras rechazan distinguir el espacio doméstico de la esfera de la mujer en una oposición binaria estricta de lo privado y lo público, prefiriendo el espacio doméstico como un lugar panorámico desde el cual la historia es testigo así como un espacio estratégico desde el cual las mujeres actúan hacia la historia.⁵⁶ Precisamente desde este ángulo parecen escritos los cuentos de *Pobre corazón*, que a continuación vamos a analizar. En las novelas, con sus huidas las mujeres asumen el papel de sujetos de su propia vida más que de objetos a merced de los hombres, como parece ser el planteamiento de sus cuentos.

3.7 -. Las narrativas de viaje en los cuentos

Aparte de los nueve cuentos de *Pobre corazón*, Regàs tiene más de una docena de cuentos publicados en diferentes ediciones con la particularidad de que el tropo del viaje aparece siempre, ya sea de una forma literal a través de unos personajes viajeros, como comienza "Un cuento de Navidad" ("Bajaba yo por la carretera de Montjuïc pensando en mis cosas después de una rueda de prensa en la Miró,")⁵⁷ o bien de forma simbólica, donde el viaje hay que interpretarlo como el recorrido de una vida o de un suceso que se hace por medio de "Un alto en el camino";⁵⁸ una parada que estimula una aventura interior. La importancia de esta sección dedicada al viaje en los cuentos de *Pobre corazón* se debe a que, a diferencia de las novelas, el tropo del viaje no alcanza casi nunca el grado de huida. La huida de las mujeres del confinamiento ocasionado por sus papeles domésticos sólo puede ser vista como un escape virtual, porque en realidad éstas no son capaces de romper con su pasado. Las protagonistas de *Pobre corazón* necesitan escapar de su limitado mundo y el primer paso crucial, como es típico en el *Bildungsroman*, es la salida de casa que nunca se produce de manera definitiva, por lo que se puede extraer la fórmula de que para Regàs transformación y movilidad parecen inseparables en su narrativa para que se produzca la emancipación y la autorealización de los protagonistas.

Sin embargo, de una lectura atenta puede esgrimirse que la idea de viaje como huida no implica renunciar al hogar. La propia Regàs suele citar a Kafka como ejemplo de escritor que no necesita del viaje para ser una persona libre.⁵⁹ Por el contrario, leyendo los cuentos de *Pobre corazón* uno debe preguntarse si se puede conseguir la libertad sin salir de casa. La ecuación extraída del viaje en las novelas aquí se invierte totalmente y ahora "el viajante" es el que espera más

que el que emprende la marcha. Bajo esta luz la escritura del viaje es también escritura del hogar.

La concepción de viaje en "La farra" es sobre todo figurativa al estar narrado y estructurado a través de una memoria, que reconstruye más de treinta años de un matrimonio, donde ella es la absoluta dueña del hogar ("en esta casa, a partir de hoy, no entrará nunca nadie más que tú y yo, mi madre y mi madrina. No permitiré que la historia se repita" p.22) y él vive completamente sometido bajo las órdenes de su esposa desde la misma noche de su boda. Esta inversión de roles, aparte de irónica, quizás sirve para enfatizar la idea de que existen mujeres que se adaptan a la inmovilidad del hogar de tal manera que se pasa de lo histórico a lo satírico, cuando éstas se habitúan a una serie de rituales domésticos ("Es una yema de huevo con jerez. Dice mi madre que tienes que tomarlo antes o después" p.23), llegándolas a convertir en personas peligrosas y en una amenaza para el orden social, pero que entre líneas también debemos interpretar como un golpe de efecto (irónico) mediante el cual consigue producir paradójicamente el mismo objetivo que en las novelas, que no es otro que la emergencia de una huida como vía de solución. Se conjuga así el anhelo de libertad y alegría ("La farra") con el amargo crecer bajo una represión dictada irónicamente por la mujer ("Ella permaneció inmóvil, y había en su rostro un gesto forzado para esconder el asombro ante tal osadía" p.28).

Esto mismo ocurre en "Preludio",⁶⁰ donde la noción de viaje aparece en su acepción más literal. Primero, porque uno de los protagonistas viaja mucho y segundo, porque la historia puede interpretarse como un viaje circular, en el sentido de que su matrimonio es una monotonía que se repite cada fin de semana, pero que nunca pasa nada porque siempre vuelven a juntarse ("Sí, sí, lo sé, soy una llorona, pero lo odio, lo detesto, no puedo soportarlo, me molesta

tenerlo delante. Y no sé qué hacer, a dónde ir, cómo acabar esta historia" p.132). Mientras él viaja, ella permanece "encerrada" en casa con sus hijos y, cuando se ven los fines de semana, estos únicos días se han convertido en una rutina casi insoportable: "Y cuando, uno delante del otro, se sentaron a cenar, la sensación de soledad y aburrimiento eran tan acuciantes que no podía disimular su malhumor" (p.124).

La representación de las mujeres de *Pobre corazón* e incluso de los hombres (caso de "La farra", "La nevada", "El guerrillero" y "Más allá del límite") constituye un retrato de la sociedad actual española, la cual todavía parece vivir sumergida en lo que Smith denomina como una curiosa combinación entre la modernidad y el tradicionalismo.⁶¹ Hay que sugerir que los cuentos de *Pobre corazón* no son sólo sobre mujeres, ya que se analizan de igual forma actitudes y reacciones masculinas, aunque se podría pensar que los roles masculinos salen mal parados con dos suicidios ("La nevada" y "Más allá del límite"), una muerte cercana ("El guerrillero"), una muerte deseada ("Los funerales de la esperanza") y, sobre todo, una imagen de macho deformada, identificada casi siempre con el orden político de la posguerra española.

Desde el primer cuento hasta el último hay una aparente conformidad en retratar los estereotipos tradicionales de las mujeres como criaturas histéricas ("Preludio" o "Introibo at altare Dei..."), abnegadas ("La nevada" o "El guerrillero"), feministas casi lunáticas ("La inspiración y el estilo"), viajeras soñadoras ("Más allá del límite" o "El sombrero veneciano") o simplemente como "ángeles del hogar" ("La farra" o "Los funerales de la esperanza"), pero todas ellas con la particularidad de intentar revivir el pasado precisamente para evitar que "la historia se repita" (p.22), como amenaza la protagonista del primer cuento a su marido. La estructura parece arquivada en una selección de los

momentos más estelares en sus vidas para hacer hincapié en la necesidad de un cambio, donde la huida clama en la mente del lector como una vía de solución. Al final de cada cuento parece producirse un proceso de metamorfosis y de crecimiento ideológico manifiesto, por ejemplo, mediante los cambios de ropa que realiza la protagonista de “Los funerales de la esperanza”. De esta manera se puede argüir que ella está poniendo en práctica una forma personal de feminismo. Julita está limitada físicamente (“me tenía sujeta” p.144), en el sentido de que su marido la maltrata ante cualquier mínima indiscrección. Ella también está atrapada por su ignorancia (“A decir verdad no sabía nada” p.145), y la ignorancia de la sociedad, según la cual las mujeres debían ser tratadas de ese modo (“siempre había oído decir a mi madre que habíamos venido al mundo a sufrir y estaba convencida de que así eran todos los hombres con todas las mujeres” p.146).

Sin embargo, su escape reside en su imaginación. Y la imaginación es indudablemente una forma de viajar —ya analizada en el capítulo dos—. Como los protagonistas de *Luna lunera*, la autora parece ilustrarnos que la idea de libertad viene a través de nuestros sueños. Una imagen progresiva de emancipación se va desarrollando cada vez que ella sueña con la muerte de su marido. El sueño, entonces, libera su mente para explorar las posibilidades e ideas de escape, lo que su cuerpo nunca se lo permitiría. Desde esta perspectiva el cuento de los funerales indaga sobre el papel de la mujer que le ha sido impuesto arbitrariamente.

3.8 -. **La aventura interior de los cuentos** (“being at home vs being lost”)

La pasividad de los personajes es la nota común en los cuentos de *Pobre corazón*. La dualidad de casa y viaje demuestra un reconocimiento de la

amplitud de roles de género y la existencia de matrimonios convencionales que apenas se atreven a dejar la sociedad atrás para lograr su propia libertad. De esta dualidad se deduce que la narrativa de Regàs ilustra la interacción de feminismo y feminidad, de escape y de hogareña, de esfuerzo público y relaciones privadas. Aquí la metáfora de la casa alcanza su grado máximo convirtiéndose en una especie de "locus de inspiración", lo que Hélène Cixous pronostica como la tarea esencial de la mujer escritora ("changing around the furniture [...] emptying structures, and turning propriety upside down").⁶² Así los cuentos de *Pobre corazón* parecen demostrar, como ocurría en las novelas, que el hogar persiste, incluso si sólo es como un contexto de sombras, una estructura social y cultural de la que no se puede escapar. En palabras de Karen Lawrence, quien sugerentemente ha teorizado sobre el viaje y la escritura del viaje: "home is never left behind".⁶³ Esta redefinición del hogar puede contemplarse como otro patrón de movimiento y como una revisión gradual de la cultura imperante.

Si en las novelas la identidad de las protagonistas se logra por medio de un viaje que pasa por ir más allá del espacio familiar, en los cuentos parece haber una urgencia por retirarse al hogar y quedarse allí, por lo que existe un interés deliberado de retratar e incluso redefinir el sistema de familia. Este replanteamiento de la familia nos hace preguntarnos sobre la necesidad de salir de las estructuras tradicionales de casa y familiaridad o, por el contrario, si existe alguna vía de solución para la mujer quedándose dentro del ámbito doméstico. Para hallar una explicación debemos preguntarnos a nosotros mismos si el yo se realiza *sólo* dentro de un contexto de relación mujer y hombre en familia, o si esta asociación es vista en realidad como un inconveniente que coharta la verdadera realización de nuestra identidad. Se trata de una identificación difícil

de responder, como ya nos advertía Sigmund Freud, donde “lo singular es que en estas identificaciones copia el yo unas veces a la persona no amada, y otras, en cambio, a la amada”.⁶⁴ De estas posturas antagónicas, cuya resolución depende enteramente de la forma de pensar de cada lector, únicamente podemos atisbar que para las mujeres en general el movimiento todavía sigue siendo sólo uno: “out the door toward social reform”.⁶⁵ De ahí quizás que el hogar ocupe un papel central en la estructura (doméstica) de las historias de Regàs.

Los personajes de *Pobre corazón* viven atrapados por sus rutinas y no dan pie a la espontaneidad, como el turista americano Tom en “El sombrero veneciano”, quien por estar de vacaciones debería dar rienda suelta a su imaginación, como le ocurre a la mujer que conoce en el tren que va de Ginebra a Portbou. Se trata de un trayecto que ella realiza cada fin de semana. De ella no sabemos si está casada o es soltera, pero sí que trabaja en Ginebra y vive en Barcelona, “una mezcla un poco esquizofrénica” (p.238) según él, que se llama Tom y lleva un sombrero veneciano. Desde el principio se establecen ya una serie de roles estereotípicos, donde la mujer se encasilla en un mundo fantasioso y el hombre no da paso a la improvisación, lo que se observa en una de las primeras escenas, cuando tiene que preguntar al revisor del tren si se puede sentar en el compartimento donde está la protagonista. A pesar de estar en un tren, un escenario supuestamente idílico que se presta a la fantasía, la idea central se resume de nuevo en la incapacidad de los protagonistas para “moverse”. Ambos coinciden en un mismo vagón, porque él le ha pedido amablemente que le gustaría pasar la noche con ella, pero al final sólo comparten una breve charla con un pequeño beso de buenas noches, aunque a ella le hubiera gustado

prolongar este encuentro, pero por razones desconocidas se muestra incapaz de continuar.

Como en la magistral película de Fritz Lang, *Human Desire* (1954), el tren es visto en este último cuento como una alegoría o metáfora de esa especie de fatalismo (recordar el título de los cuentos: *Pobre corazón*) que rodea a todos los personajes de Regàs, que van a un destino inexorable, esta vez marcado por las vías del tren, sin poder cambiar su rumbo. La melancolía y la nostalgia viene justo después en forma de arrepentimiento por no haber dado ese cambio de rumbo o paso adelante. Una situación que se repite en cada cuento y que determina que Regàs quiera reflejar ese mundo interior de sentimientos y emociones dentro de un ambiente íntimo, lo que puede encapsularse como un viaje mental o figurativo que sirve para redescubrir la identidad de sus personajes.

La pregunta a responder sería por qué los protagonistas —casi todas mujeres— no se atreven a romper el círculo doméstico para aventurarse hacia una nueva vida. De los personajes femeninos de *Pobre corazón* podría decirse que manifiestan miedo a la hora de abandonar sus hogares. Padecen una impotencia para romper la reclusión física, social o mental, aunque también podría hablarse de una fusión de viaje y hogar. En *Pobre corazón* las mujeres en sus hogares padecen una especie de terror agorafóbico, que las hace depender de la casa, lo que puede ser visto como una caricatura del daño que se puede ocasionar a sí misma, pero sobre todo como un ejemplo de la esposa que prefiere aguantar antes que tomar una medida drástica. Aunque desean la libertad, aquí el viaje sólo se realiza de forma mental, como un deseo en su imaginación de que su situación algún día cambiará.

Por otro lado, se puede esgrimir justo lo contrario, si damos un giro de tuerca a todo el planteamiento feminista y pensamos que la mujer es siempre la “bestia humana”, porque en *Pobre corazón* suele haber un personaje femenino absolutamente emblemático, que es casi el prototipo de la mujer fatal, ya representada en las novelas mediante la figura de la abuela (o incluso Andrea), quienes consiguen arrastrar detrás de sí a todos los hombres. También pueden contemplarse como víctimas de las estrategias de los hombres, porque tienen toda la confusión del personaje femenino en el mundo masculino. En cualquier caso, lo que está claro es que no se puede reducir cada cuento o cada protagonista a una sola interpretación, porque su escritura precisamente se caracteriza por la mirada ecléctica del viajero, que de acuerdo con Regàs se corresponde con la “mirada inquieta y desmitificadora en busca del detalle escondido o la situación peculiar que sin embargo ayuda a recomponer un panorama ya estereotipado por la definición y el tópico y devolverle su virginidad”.⁶⁶

En definitiva, la noción de viaje en estos nueve cuentos estriba sobre todo en una mirada hacia atrás para recordar episodios significativos con el paralelismo a veces de un viaje real, que ayuda a despertar ciertos sentimientos en los protagonistas y, por extensión, en el lector. Por medio de la noción de viaje en cada una de sus obras conocemos el desarrollo social de una persona, su entorno familiar y su actitud hacia la sociedad. Al final de cada aventura se desprende la convicción inherente de que las mujeres no desean la libertad, ni el amor ni un espacio doméstico sino justo estos tres elementos a la vez.

3.9 -. El viaje y el artista

Regàs es una intrépida viajera que nos enseña que viajar es una forma de conocimiento.⁶⁷ En *Viaje a la luz del Cham* Regàs inserta frases como “la pasión de un hombre por su trabajo me ha producido siempre más que entusiasmo, emoción” (p.110) y la idea de que el trabajo no es un castigo, “es el goce que Dios nos ha dado para que no nos enloquezca el paso del tiempo” (p.116), que se repite en dos de sus textos,⁶⁸ puede relacionarse con la afinidad entre el aventurero y el artista, porque el viaje es una representación de la vida. En la vida, como en un viaje, debemos buscar “a todas horas cómo disfrutar del mundo ancho y maravilloso”,⁶⁹ a pesar de que a veces la vida esté nublada por una guerra, como se desprende de *Luna lunera* y del libro de Gamel Woolsey, cuyo prólogo está escrito por Regàs,⁷⁰ y que aquí merece rescatarse, porque constituye otro ejemplo de cómo un viaje puede convertirse en un texto valioso. Sus textos de viaje contienen también un tono ambivalente,⁷¹ quizás con la intención de hacernos pensar sobre el origen de cada cosa.

La narrativa de Regàs mezcla la anécdota personal con la realidad que describe, lo que entronca fundamentalmente con *Sentimental journey* (1768) de Lawrence Sterne y *Treasure Island* (1881) de Stevenson, a quien ella ha traducido al español junto a Conrad. Regàs hereda de estos escritores de viajes la conciencia ética y estética de la obra, destacando su capacidad para asumir las esencias de la literatura tradicional, para transportar al lector a todo tipo de aventuras hasta hacerle desembocar en la mayor de todas, la aventura humana. La literatura de Regàs es una invitación para el viaje, un viaje que resulta distinto para cada lector.

Para Regàs “viajar es romper la rutina, comprender y compartir lo que nos es ajeno, descubrir miles de cosas, aunque las imágenes que estemos viendo las

conozcamos hasta la saciedad a través de los libros, las películas o las fotografías".⁷² De ella puede decirse sin temor a la equivocación que constituye un ejemplo de escritora de viajes de finales del siglo XX y, como tal, debería ser incluida en el canon de escritores de viajes. Una comparación de sus libros de viajes con otros quizás más exitosos no entra dentro del análisis de este capítulo, pero es importante situar los libros de viajes de Regàs en relación a sus coetáneos para clarificar su contribución en la literatura de viajes y, en particular, para darnos cuenta de que la proporción de mujeres escritoras de viajes es muy reducida dentro del mundo hispánico. La literatura de viajes es un género literario tradicional español que en el siglo XX pasa por Azorín, Baroja, Ortega, Pla o Camilo José Cela, Daniel Sueiro, Jesús Torbado, Bartasal Porcel, Luis Carandell o Antonio Muñoz Molina, entre otros. Sin embargo, llama la atención que Regàs sea una de las pocas mujeres españolas escritoras viajeras. En la colección de relatos *El Peor Viaje de Nuestras Vidas* (2000) editado por Jesús Torbado, sorprende el hecho de haber sólo tres mujeres, Cristina Morató, Rosa Regàs y Carmen Sarmiento, de un total de trece cuentos. Esta discusión enfatiza el hecho de que Regàs es una escritora polifacética que no se restringe a la ficción, sino que es capaz de escribir igual de bien tanto un artículo como un libro de viaje.

3.10 -. Conclusión

Aquí hemos mostrado que el motivo del viaje juega un papel destacado en la escritura de Regàs. Se trata de un viaje que aparece en su narrativa, ya sea de forma real o imaginaria. Cuestiones como la "travelling theory" o el "récit de voyage" se han tratado, porque la literatura de viaje no es sólo un texto en primera persona sino fundamentalmente percepciones o una competencia

cultural determinada, que en el caso de Regàs consiste en una voluntad de penetrar la realidad, quizás a la manera de los escritores modernistas ingleses como Lawrence, Conrad o Stevenson. Debido a la falta de una definición concreta de la “travel writing”, que se la considera como una mezcla de géneros entre la novela, el ensayo, el dietario y la memoria personal —unos géneros que, por otro lado, son precisamente los que Regàs practica—, planteamos que los dos libros de viaje de Regàs pueden interpretarse como un ejemplo de “literatura híbrida”, entendida como una mezcla de géneros donde lo importante es la enorme capacidad de sugerencia que tiene. Luego analizamos la noción de viaje en sus novelas a nivel lingüístico, subjetivo e ideológico, donde observamos que el viaje siempre tiene cualidades positivas para sus protagonistas. Sin embargo, si las novelas de Regàs se pueden calificar como libros de partida, en cambio, sus nueve cuentos de *Pobre corazón* son libros de parada o aventura interior. No obstante, en todos ellos, aunque los recuerdos persiguen a sus protagonistas, el viaje es necesario, ya sea de forma real o imaginario. Ese viaje imaginario o aventura interior ilustra de nuevo la intención de indagar, buscar y desvelar por parte de la escritora.

Finalmente reivindicamos que Regàs es una de las pocas escritoras viajeras españolas de finales del siglo XX. Concluimos que hay una serie de cuestiones sociales serias planteadas en toda su obra, muchas de las cuales entroncan con la noción del viaje. El lema de su literatura podría muy bien ser “hay que viajar”, para buscar la identidad y para deshacerse del lastre de las imposiciones establecidas. En Regàs el viaje es el emblema de la energía sin descanso, de la necesidad del constante movimiento y de cambiar cosas, de la necesidad de crearse uno mismo a través de un logro tangible. Sin lugar a dudas su obra se presta a un debate pro- y anti-viaje pero, en cualquier caso, es interesante

comprobar cómo de frecuente se utiliza el viaje como un símbolo de la agitación contemporánea.

¹ Philip Edwards, *Sea-Mark. The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton* (Liverpool: Liverpool University Press, 1997), p. 1.

² Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1983) y Joseph Conrad, *Typhoon* (Barcelona: Granica, 1985), por ejemplo.

³ Ver bibliografía.

⁴ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española* (Madrid: Alianza, 1997), pp. 204-05.

⁵ Manu Leguineche, 'Prólogo' a Cristina Morató, *Viajeras intrépidas y aventureras* (Barcelona: Plaza&Janés, 2001), pp. 13-16, (pp. 13-14).

⁶ Almudena Grandes, *Modelos de Mujer* (Barcelona: Tusquets, 1996). Casualmente es otra colección de cuentos publicada en el mismo año que *Pobre corazón* (1996). Coinciden en que sus siete protagonistas también tuercen el destino a su favor aunque, a diferencia de *Pobre corazón*, las "modelos" de Grandes tienen la firme voluntad de no tolerar que la vida las avasalle.

⁷ Rosa Regàs, Trinidad León-Sotelo, *loc.cit.*

⁸ Percy G. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (Kentucky: The University of Kentucky, 1983), p. 279.

⁹ Regàs también ha escrito sobre esta ciudad: 'Nueva York 92', *Ajoblanco*, 41 (1992), pp. 22-32 y 'Nueva York, La Ciudad Inmoderada', *Ajoblanco*, 55 (1993), p. 13.

¹⁰ Rosa Regàs, *ESPAÑA. Una mirada nueva* (Barcelona: Lunwerg, 1997) o su prólogo al libro de fotos de Juan Manuel Dían Burgos, *Malecón de La Habana* (Murcia: Mestizo, 1997), pp. 3-5.

¹¹ Percy G. Adams, *op.cit.*, p. IX.

¹² Rosa Regàs, "El paraíso de la Engadina" (Alpes Suizos), *El Mundo*, 8 enero 2000 (web), por ejemplo.

¹³ Joseph Henry Harper, *The House of Harper: A Century of Publishing in Franklin Square* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1912), pp. 325-26.

¹⁴ 'The Ancient Mariner' de Coleridge (traducido por Regàs) fue concebida durante un paseo de varios días a Dulverton en compañía de Wordsworth y Dorothy Wordsworth. Robin Jarvis, *Romantic Writing and Pedestrian Travel* (London: Macmillan, 1997), p. 127.

¹⁵ En la entrevista del apéndice, Regàs confiesa que *Azul* nació como un cuento y se convirtió en novela, que está dedicada a la persona que le enseñó esa isla griega en barco.

¹⁶ "Los grandes aventureros cuentan sus correrías por escenarios exóticos en primera persona. Así lo hicieron Sinuhé el Egipcio (siglo XIX a. C.), Luciano (en sus *Relatos verídicos*), Sindbad el Marino, Cyrano de Bergerac, el Barón de Münchhausen y algunos otros viajeros de excelente fantasía", Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes* (Madrid: Taurus, 1985), p. 42.

¹⁷ Linda R. Williams, *The Twentieth Century* (London: Bloomsbury, 1994), p. 304.

¹⁸ Nuria Amat, 'La enfermedad de la novela', *El País*, 13 noviembre 2001 (web).

¹⁹ Sara Mills, *Discourses of difference* (London: Routledge, 1991), p. 2.

²⁰ I.O., 'Plaza y Janés recopila textos inéditos de mujeres viajeras', *El País*, 29 marzo 2001 (web).

- 21 *Elle* (2000). Disponible en <http://www.hachette.es/elle/elleene/planeta/regas.htm>
- 22 Sara Mills, *op.cit.*, p. 85.
- 23 Mary Louise Pratt, "Scratches on the face of the country; or what Mr. Barrows saw in the land of the Bushmen", *Critical Inquiry*, 12 Autumn 1985, pp. 119-43.
- 24 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes* (London: Routledge, 1992), p. 9.
- 25 Sara Mills, *op.cit.*, p. 27.
- 26 Donna Landry and Gerald Maclean (eds.), *The Spivak Reader* (London: Routledge, 1996), p. 4.
- 27 Por ejemplo Soledad Puértolas, *Imagen de NAVARRA* (Madrid: El País Aguilar, 1991).
- 28 Jesús Torbado (ed.), *El Peor Viaje de Nuestras Vidas* (Barcelona: Plaza&Janés, 2000), pp. 7-12, (p. 11).
- 29 *Viajar*, agosto 1994, pp. 32-37.
- 30 Jesús Torbado (ed.), *op.cit.*, pp.195-218.
- 31 Ana Clara Guerrero, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1990), p. 20.
- 32 Recordar por ejemplo su artículo sobre el mar Mediterráneo "El mar mestizo", *Boletín ProMaris*, octubre 1998, pp. 3-4 o 'Lleida: Plaza pública sobre el río', *El Mundo*, 10 junio 2000, pp. 20-21.
- 33 Como ella misma escribe refiriéndose a Daisy Bates, quien en 1885 dejó a su marido y a sus hijos para seguir su sueño, que no era otro que vivir en el desierto de Australia. Julia Blackburn, *El desierto de Daisy Bates* (Barcelona: Mondadori, 1999), p. 11. Traducción y prólogo de Rosa Regàs.
- 34 Jacinto Antón, 'Una exposición revisa la relación histórica de Cataluña con el Islam', *El País*, 26 noviembre 1998 (web).
- 35 Rosa Regàs, "Declaraciones peligrosas", *El Mundo*, 28 febrero 2001, pp. 4-5.
- 36 Michel Butor, "Le voyage et l'écriture", *Romantisme* 4, 1972, p. 8.
- 37 "Guidebooks are at once the most practical and the most magical of texts: [...] They are both modest and powerful, at the same time effacing themselves and asserting themselves, serving culture and shaping it by influencing the way in which it is experienced and understood", William W. Stowe, *Going Abroad* (Princeton: Princeton University Press, 1994), p. 29.
- 38 Percy G. Adams, *op.cit.*, p. 243.
- 39 Recordar también que Regàs ha escrito un cuento "Cercanías arriesgadas" en colaboración con otros diez autores en torno al tren ("La mujer del Tren"), una idea organizada por RENFE y la revista *Qué Leer* (Barcelona), junio 1999, pp. 28-29. O "Nostalgia ferroviaria", *La Expedición*, núm. 5 junio 1999, pp. 9-10.
- 40 Philip Edwards, *op.cit.*, p. 5.
- 41 Con una mentalidad Occidental Atenas sería la capital de la civilización y Nueva York la ciudad más moderna, técnica y rica del mundo, junto con Tokio (en el mundo Oriental).
- 42 Jonathan Culler, *Breve Introducción a la Teoría Literaria* (Barcelona: Crítica, 2000), p. 146.
- 43 Luis García Montero, *Poesía, cuartel de invierno* (Madrid: Hiperión, 1988), p. 17.
- 44 Marilyn C. Wesley, *Secret Journeys* (New York: State University of New York, 1999), p. 135.
- 45 En la segunda entrevista del apéndice Regàs confirma su gusto por el viaje y comenta que para ella la inmovilidad es una manera de estar anclado y, por tanto, de estar encadenado también.

⁴⁶ "Liberty of the imagination should be the most precious possession of a novelist", Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters* (1921), Miriam Allot, *Novelists on the Novel* (New York: Columbia University Press, 1966), p. 132.

⁴⁷ Nuria Amat, *Viajar es muy difícil* (Barcelona: Anaya&Mario Muchnik, 1995), p. 59.

⁴⁸ "La historia de la literatura es un catálogo de huidas y, por distintos motivos, tanto escritores —Stendhal, Cervantes— como sus propios personajes —Julien Sorel, don Quijote— han buscado la soledad, siguiendo al pie de la letra el verso de Luis Cernuda que dice «sigue siempre adelante y no regreses»", Manuel María Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina* (Barcelona: Octaedro, 1996), p. 79.

⁴⁹ "Escape is the node of greatest narrative energy. It generates the power Eudora Welty refers to in writing romantically (of Willa Cather) that 'life is most passionate in the promise, not in the fulfillment'", Janis P. Stout, *Through the Window, Out the Door* (Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1998), p. XI.

⁵⁰ Ángeles Caso, *El peso de las sombras* (Barcelona: Finalista Premio Planeta, 1994). La protagonista de la novela de Caso, Mariana, es también la historia de una huida.

⁵¹ Syed Manzurul Islam, *The Ethics of Travel* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 69.

⁵² Neil Rennie, *Far-Fetched Facts* (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 4.

⁵³ William W. Stowe, *op.cit.*, p. 151.

⁵⁴ Rosa Regàs: "No es que haya tenido un abuelo como Vidal: El mío era peor, quizás por eso me rebelo", Andrés Gómez B., 'Rosa Regàs: "La venganza es un plato que se come frío"', *La Tercera* (Chile), 21 noviembre 1999 (web).

⁵⁵ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 217.

⁵⁶ Genaro M. Padilla, *My History, Not Yours: The Formation of Mexican American Autobiography* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), p. 118.

⁵⁷ Rosa Regàs (ed.), *Barcelona, un día* (Madrid: Alfaguara, 1998), pp. 333-53, (p. 335).

⁵⁸ Elena Butragueño y Javier Goñi (eds.), *Relatos para un fin de milenio* (Barcelona: Plaza&Janés, 1998), pp. 67-79.

⁵⁹ Leer segunda entrevista, a la mitad Regàs cita a Kafka.

⁶⁰ Curiosamente en el poema "The Prelude" de Wordsworth "literal walks invariably modulate into metaphorical journeys, and those journeys are figurally intertwined with the passage of the text", Robin Jarvis, *op.cit.*, p. 106.

⁶¹ Paul Julian Smith, *Desire Unlimited: The Films of Pedro Almodóvar* (London: Verso, 2000 2nd. ed.), p. 97.

⁶² Hélène Cixous, *op.cit.*, p. 887.

⁶³ Janis P. Stout, *op.cit.*, p. 5.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), p. 44.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁶ Rosa Regàs, *ESPAÑA. Una Nueva Mirada*, *op.cit.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ Se repite en *Sangre de mi sangre* (Madrid: Temas de Hoy, 1998), p. 201 y en su prólogo al libro de Mark Twain, *Las aventuras de Tom Sawyer* (Madrid: El Mundo-Millennium, 1999), p. 2.

⁶⁹ En su prólogo al libro de Mark Twain, *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰ Gamel Woolsey, *Málaga en llamas* (Madrid: Temas de Hoy, 1998), Prólogo de Rosa Regàs, pp. 9-19.

⁷¹ "The ambivalence is found in a marvelously similar way in travel literature. Throughout history that literature has been a combination of the objective and the subjective, of details of setting, history, and customs to go with the traveler's own experiences, adventures, and reflections", Percy G. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, *op.cit.*, p. 108.

⁷² Nativel Preciado, 'Rosa Regàs entrevistada por Nativel Preciado', *Viajar*, febrero 1996, pp. 20-24, (p. 22).

Capítulo 4: La memoria cultural

En este capítulo vamos a resaltar la enorme importancia de la memoria en la narrativa de Regàs hasta el punto de constituir un rasgo esencial permanente en su escritura, formando un todo caracterizado por su continuidad.¹ Toda la obra de Regàs se caracteriza por evocar una memoria contra el olvido como un factor esencial en su estética, con la particularidad de que la memoria actúa como una especie de plataforma de lanzamiento hacia la insinuación y la sugerencia, la cual merece la pena investigar. Pero ¿qué entendemos por “memoria”? y ¿por qué se recuerdan unos hechos y se olvidan otros?

Entre la amplia variedad de enfoques que cabe dar al tema de la memoria² en la diversa producción literaria de Regàs, que ofrece material más que suficiente para un estudio monográfico de investigación, conviene definir la memoria como una experiencia que está segmentada de tal manera que somos capaces de distinguir un acontecimiento de otro.³ Sin embargo, definir un acontecimiento resulta bastante difícil. Por ejemplo, cuando uno piensa en lo que ocurrió en el pasado, póngase por caso el intento de golpe de Estado el 23-F de 1981, esta fecha-símbolo (social en España) funciona en la mente de Regàs como detonante para recuperar su propia memoria —su “primera memoria” parafraseando a Matute—, la cual está cargada de un intenso contenido testimonial pero, sobre todo, de tal fantasía que memoria e imaginación resultan inseparables en su escritura,⁴ invitando al lector a que cree una historia y, posiblemente, una lección moral o incluso una leyenda:

Crujía el suelo de tablas de madera pulida por el paso de tantos años, igual que crujieron los muelles del somier cuando nos lanzamos los dos sobre el montón de colchones blando como la espuma, y no callaron en toda aquella larga noche de marchas y galopes por las amplias llanuras de la pasión imprevista que había desencadenado un extraño y desconocido azar y que nos había lanzado hacia la misma vorágine de

angustia y de placer que nos dejó huérfanos a los dos de nuestra virginidad.⁵

Una fecha histórica o memoria pública asociada a su vez con un momento aparentemente trascendental en la vida de la protagonista o memoria privada, de tal manera que de forma casi imperceptible resulta difícil diferenciar un acontecimiento histórico como el denominado "tejerazo" de otro personal ("forcejeo por penetrar más y más el uno en el otro en busca de mayores intimidades" p.115), porque ambos coinciden de forma consciente, quizás en un intento de la autora por diluir las fronteras entre la historia y la vida con el efecto de erosionar las delineaciones usuales de autobiografía, ficción y comentario académico (recuérdese: "las grotescas escenas del guardia civil haciendo el payaso asesino en el Congreso, concito al mismo tiempo el recuerdo de mi portentosa noche y no puedo evitar celebrar la fecha en lo más profundo de mi corazón" p.121).

Esta consciente forma de escribir se puede relacionar quizás con la posición de "outsider" de Cixous de "abroad at home".⁶ Es decir, Cixous ha argumentado que el espacio de la escritura de la mujer reside en escribir en un intermedio, que consiste en imaginar un espacio sublime, una imaginación poética tal vez, emigrar hacia un lugar más libre en un intento por trazar territorios desconocidos desde que "la escritura está más allá de nosotros, siempre va hacia adelante".⁷ Se trata de un posicionamiento ambiguo entre la autobiografía y la ficción que Rita Felski también señala que se produce en la escritura feminista reciente.⁸ Por otro lado, dentro de la crítica literaria una nueva área de investigación es el campo de "Cultural Memory", donde la distinción entre memoria pública y privada nos puede servir aquí para reflexionar sobre cómo los conceptos de nación y comunidad (memoria pública) se construyen de tal forma que pueden

ser manipulados, dependiendo de cómo se han vivido por la memoria privada de una persona, como se ejemplifica en “Glorioso aniversario”.

En esta dificultad de definir un acontecimiento histórico que, sin embargo, marca la historia de cada uno de nosotros reside el valor de la memoria, como un elemento siempre manipulable que se presta a cualquier interpretación, normalmente dependiendo de la forma en que se haya vivido. El delicado momento del 23-F es recreado por Regàs de tal manera que nos sugiere que la Transición política, simbólicamente representada a través de su paso de niña a mujer, se hizo muy bien, “como un único, dulce y sorprendente encuentro que incluso entonces, a mis quince años, yo habría querido que durara hasta la muerte” (p.118). Si tenemos en cuenta que la autora nació en 1933 y este evento ocurrió en 1981, entonces la imaginación está haciendo acto de presencia, pues no son quince años sino 48 los que tiene la protagonista. Esta memoria imaginaria se observa en otros escritores como Manuel Vázquez Montalbán (*Autobiografía del general Franco*, 1992) o Juan Marsé,⁹ por poner sólo dos ejemplos representativos que también han escrito sobre el 23-F aplicando una memoria (baudelaireana) que resulta indivisible de la imaginación. De la mano de Unamuno también puede pensarse que Regàs parece plantear si una nueva escritura de la historia la convierte en más cierta, en más oficial, como si de una crónica real se tratara y, al modo galdosiano —recordar título *Nuevos Episodios Nacionales*—, Regàs nos convierte en testigos directos de un hecho histórico para redescubrir en nosotros al vigilante que todo lector lleva dentro, como su padre cuando le decía “no estoy dispuesto a que venga un pelagatos y se la lleve” (p.109).

El contenido de los cuentos de *Pobre corazón* puede considerarse como una memoria social que refleja lo que Unamuno denominó como un “mundo

intrahistórico”, manifesto en la cotidianidad de la existencia de cada día de seres comunes. El narrador de estos relatos cuenta lo que ha vivido, ha presenciado o le han contado. En su libro *Viaje a la luz del Cham Regàs* mantiene un interés por la política, la cual está muy relacionada con la intención de reflejar la importancia de la memoria, no sólo para la autora sino para cualquier país, puesto que constituye la base donde se apoya “nuestra ideología”:

Nuestro país adolece de falta de memoria histórica y sin memoria se está a merced de cualquier demagogia, me había dicho el vendedor de joyas de la mezquita de Suleimán. Y era cierto, ¿dónde se apoyan nuestra ideología, nuestros principios democráticos y nuestros deseos de justicia si no hay memoria histórica? No se apoyan, porque no hay donde hacerlo. ¿Quién se acuerda hoy de tantos hombres y mujeres que lucharon contra el franquismo en la clandestinidad? ¿Quién se acuerda de los que en el exilio publicaron los libros que nosotros leíamos a escondidas y que mantuvieron abierto nuestro criterio y viva la curiosidad y el encono, al tiempo que contrarrestaban la machacona y partidista interpretación de la historia más reciente con la que se nos bombardeaba en la escuela, la universidad y la calle? ¿Quién recuerda a los militares que permanecieron fieles a la República? (p.254)

Este párrafo está dentro del eslogan afortunado lanzado por Sartorius y Alfaya en su ensayo *La memoria insumisa* (1999), para quienes no se puede confundir la amnistía con la amnesia. Para hacer las paces con el pasado hay que conocer lo que sucedió: no se debe olvidar la dictadura franquista ni rebajar el nivel de tiranía de aquel régimen, relativizando sus efectos devastadores. Si se hurtó a los ciudadanos durante muchos años la libertad, no es sensato que se les quiera robar también la memoria. La propia autora lo manifiesta así cuando escribe en su libro de viaje: “Mi homenaje a los que hicieron de su vida un anónimo testimonio de sus ideas, mi homenaje a todos ellos desde este país que también tiene, como todos, sus traidores, sus olvidados, sus amnesias” (p.254). Tal sentencia constituye casi una ideología o compromiso intelectual, pero sobre todo nos advierte de que la memoria corre el riesgo de perderse en

las personas y en los países. Respecto de las primeras, ello ocurre en casos como los de la enfermedad de Alzheimer o de cualquier otra forma de amnesia. "Simultaneously, there is a deepening sense of crisis often articulated in the reproach that our culture is terminally ill with amnesia".¹⁰ Los países, por su parte, pueden verse afligidos también de distorsiones o pérdidas más o menos graves del recuerdo de su propio pasado.

Hoy la memoria parece estar en peligro, como señala García-Posada en su artículo "Memoria del maquis"¹¹ y que Regàs retrata de forma sublime en su cuento "La nevada", como una especie de homenaje a esta figura del maquis o guerrillero, que intenta mantener viva la resistencia a la dictadura, pero que luego será olvidado y traicionado por la liberal Europa democrática y los demócratas españoles. Varios factores son causa de este riesgo de pérdida de memoria, de acuerdo con las investigaciones hechas por miembros de la Society of Spanish and Spanish-American Studies de la University of Connecticut, publicadas en *Rilce* —Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra—. Como ejemplo significativo baste el artículo de Sánchez-Prieto, "Cien años sin memoria" (pp.13-26), para quien el siglo XX es el siglo del olvido. España no es una excepción. Los cien años que transcurren de 1898 a 1998 son sustancialmente cien años de desmemoria, los responsables últimos de una conciencia histórica deformada, viva aún entre los españoles.¹² Si para estudiosos como Sánchez-Prieto el siglo XX es el siglo del olvido, llama poderosamente la atención que desde finales de dicho siglo, concretamente en 1999, muchos intelectuales hayan escrito obras centradas en la memoria. Éste es un fenómeno no sólo español sino internacional, como prueban las publicaciones de Günter Grass (*Mi siglo*), la escritora suiza Zoë Jenny (*La habitación del polen*) y el escritor norteamericano John Updike (*Hacia el final del*

tiempo), entre otros. Dentro de España destaca el estreno de la obra de teatro *Misión al pueblo desierto*, del dramaturgo Antonio Buero Vallejo, quien asegura que “la guerra civil no ha terminado aún en España” (*El País*, 8 octubre 1999) y el ensayo *La memoria insumisa*, coescrito por Sartorius y Alfaya, además de novelas y relatos íntimos como *Luna lunera* (1999) y *Sangre de mi sangre* (1998) de Regàs.

Desde este contexto sociológico, la literatura de Regàs es una voz memorialista, en cierto sentido también un híbrido, que oscila entre la memoria vivencial, el yo viajero, público o social y la memoria reflexiva, el yo biográfico, testimonial o privado, que acumula lo que le ha acontecido. La memoria siempre está ahí como un todo esencial, donde la clave reside en la percepción, en la forma particular de ver/escribir un acontecimiento. Transferir esa memoria personal en una mirada universal es precisamente la tarea de cualquier escritor, la cual vamos a tratar de desentrañar en este capítulo. Es precisamente ahora cuando se ha vuelto a poner de moda la literatura y el arte en general sobre la memoria.¹³ No es de extrañar que escritores como Francisco Ayala aseguren que “las novelas que hoy se escriben son memorias disfrazadas”,¹⁴ y que los editores españoles apuesten por la memoria.¹⁵

La propuesta de este capítulo trata de responder a esta serie de interrogantes: a) examinar los valores de la memoria en su narrativa a la vez que se compara y contrasta con la de otros escritores; b) mostrar la memoria cultural en el cuento “El abuelo y *La Regenta*” c) estudiar la memoria de los personajes y cómo ésta es representada fundamentalmente en sus tres novelas, y d) subrayar una visión personal sobre su obra atendiendo al tema de la memoria. Una de las conclusiones más importantes de este estudio es que la autora utiliza la memoria como un tema histórico o cultural, ofreciendo citas sobre la guerra civil

española, la dictadura, el nepotismo pero también referencias musicales, gastronómicas, sensuales o irónicas, sin caer en la tentación de hacer "novela histórica contemporánea" entendida como "la mezcla equilibrada de ficción y documentación"¹⁶ porque, aunque se dan datos históricos, esta intertextualidad es arrinconada por los sentimientos y la visión poética y literaria de un pasado con el que los protagonistas pretenden reconciliarse.

La visión de Regàs es histórica en el sentido de que sus protagonistas constituyen el testimonio de quienes vivieron los días más negros de la dictadura o de una pasión amorosa, pero de forma significativa al final de cada novela apuesta a favor del olvido y de la fantasía más que del recuerdo, por lo que el dictamen último se inclina más hacia un acto simbólico y comprometido contra lo inolvidable o *El olvido imposible* (2001), parafraseando la novela de Antonio Gala. Si la memoria recobra un sentido de lugar, un lugar de forma similar evoca una memoria,¹⁷ la de *Almator*, por ejemplo, a donde no se debe volver, pero tampoco conviene olvidar el legado de que "aquí" algo ocurrió. La memoria se asocia así con los ecos de un lugar (*Almator*), que siempre nos persigue en forma de fragmentos de una canción "Luna lunera cascabelera" o con un dejo de color (*Azul*). Sea cual sea la óptica desde la cual nos comunica su particular visión del mundo, destaca la nostalgia recurrente de un pasado que a la vez necesita ser aclarado y el inexorable paso del tiempo que sirve de solución junto con el factor esencial de la imaginación, indisolublemente ligado a la memoria como un rasgo estético baudelaireano permanente.

4.1 -. La memoria como compromiso (intelectual)

Utilizaremos memoria para referirnos a los recuerdos y experiencias que aparecen en la narrativa de Regàs. Su obra es una memoria, porque podemos

decir que es la reconstrucción, propia o ajena, de la vida y la obra de un personaje y/o un paisaje. Es una forma de ordenar los recuerdos o describir la personalidad del protagonista/paisaje y con ello conocer más y mejor esa época y sus circunstancias. Precisamente una de las funciones de la memoria consiste en actuar como conciencia histórica, constituyéndose en un compromiso para el intelectual. Una de las principales responsabilidades de un intelectual es tratar de influir sobre quienes hacen la política y tratar de advertir a la gente sobre los diversos riesgos que corre la humanidad. Esta opinión pertenece al premio Nobel Günter Grass,¹⁸ quizá el mejor ejemplo actual de escritor comprometido, quien considera la memoria como su principal materia literaria:

La memoria es confusa, nos dice cosas muy distintas, y uno ha de estar atento, porque siempre dice cosas interesantes. Y la literatura es la mejor forma de la memoria. La memoria literaria es lo que le da sentido al tiempo. La memoria amplía un país. La literatura llena los agujeros de la historia oficial. (*La Jornada*, 17 Octubre 1999, web)

Toda la obra de Regàs transmite comprensión y rabia por lo que ha acontecido en la historia reciente (de España). La gran diferencia entre la guerra civil española y las guerras de 1914 y 1939 fue que en una ganó el fascismo y, en el caso de la II guerra mundial el fascismo fue derrotado. Dentro de un ámbito femenino puede decirse que los logros conseguidos por las mujeres españolas en aquellos años se truncaron de raíz, mientras que las mujeres de otros países consolidaron sus posiciones.¹⁹ Pero esta experiencia de una infancia marcada por la guerra, la escasez de libros con la que crecieron, la censura y las dificultades para publicar en una España en la que ser joven no sólo no era un valor sino algo negativo, acabó por unir a toda una generación de escritores conocida como "generación del medio siglo", cuya principal seña de identidad es precisamente la recuperación de la memoria histórica como compromiso con la

realidad. La descripción de un paisaje y de una memoria histórica es lo que une a todos los escritores, quedando representada sobradamente por esta generación del cincuenta en libros de Ana María Matute (*Primera Memoria*, 1960), Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*, 1978)²⁰ y Josefina Aldecoa (*Los niños de la guerra*, 1983), si limitamos nuestro alcance exclusivamente dentro del ámbito de las mujeres que utilizan la memoria como materia literaria. “La literatura como ficción se mezcla con la memoria”, dice Martín Gaité para la que ser joven es ir atesorando todo lo que ves y lo que lees. Reconvertir todo eso en literatura es “el acceso a otro reino”.²¹

La memoria, como una vuelta a la historia, se convierte así en una obligación intelectual para cualquier escritor que siempre ha de mantener un ojo avizor hacia todo lo que acontece en el mundo, como demuestra Regàs en su artículo ‘Desconcertantes sesenta’, cifrando en los años sesenta “no sólo el descubrimiento de su libertad personal, sino el de su conciencia política”.²² El grado de involucramiento personal de Regàs con la época que le ha tocado vivir, especialmente los cruciales años sesenta con la “gauche divine” como movimiento ineludible para el estudio de su obra, es algo que merece ser tenido en cuenta a la hora de evaluar su obra. Sobre el doble descubrimiento referido, Regàs escribe en su libro “*gauche divine*”, su obra más autobiográfica hasta el momento junto con *Sangre de mi sangre*:

Yo, acostumbrada a un restringido círculo de amigos adictos al catalanismo religioso, viví aquel descubrimiento que se produjo al mismo tiempo que mi ingreso en la universidad, como si un hada hubiera tocado con su varita mágica mi vida costumbrista y rutinaria y en apariencia tan inamovible y la hubiera convertido en una página en blanco que yo habría de escribir con lo que me quedaba por descubrir sobre mi persona y mi presente, sin la ayuda de consejos, normas, preceptos ni modelos.²³

Después de haber leído *Memoria de Almató*, esta similitud entre personaje y autora puede interpretarse en términos feministas, en el sentido de que vida y obra del autor están estrechamente unidas en el feminismo, puesto que ninguna crítica es imparcial y todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales.²⁴ Hay muchas maneras de ver la obra de Regàs y una de ellas es desde la perspectiva sociológica-feminista, pero ésta no es la única. El feminismo de tipo teórico propuesto por Gilbert y Gubar (1979) comparando autor con personaje, y afirmando que el personaje es el doble de la autora “una imagen de su propia rabia y ansiedad” (Toril Moi, 72), es aplicable aquí, pero habría que puntualizar que esta forma “autobiográfica” de escribir no es exclusivamente femenina o feminista, ya que la memoria entendida como una proyección (semi)autobiográfica es un factor observable en muchas literaturas, como por ejemplo en el grupo de escritores —sobre todo masculinos— conocido como “grupo leonés” representado por Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Elena Santiago, Jesús Torbado.²⁵ La relevancia de este “grupo leonés” es que todos ellos utilizan la memoria como motor principal de la acción, como ocurre también en la novela *París* (Premio Herralde, 1999) del joven Marcos Giralt Torrente.²⁶

La explotación de la autora de su propia vida y personalidad se explica mejor por el enclave sociohistórico al que pertenece, concretamente a la generación del cincuenta, la generación de la guerra y, en particular, el siglo XX como el siglo de la memoria, más que por supuestas cuestiones de género. Antonio Muñoz Molina refiriéndose a su tercera novela, *Beltenebros* (1989), comentaba el rechazo colectivo de la memoria en España: “En España no existe el pasado, no hay conciencia de Historia. En el fondo la postmodernidad y la llamada nueva

novela significa: Mire no hay pasado, no hay nada detrás. Hay que contar lo inmediato porque no sabemos nada del pasado. El problema es que al ignorar el pasado no hay quien entienda el presente”.²⁷ En última instancia, no se debe limitar la obra de Regàs a su trasfondo biográfico, puesto que esta labor no dejaría de ser un ejercicio reduccionista. Como Riddel propone para referirse a Matute, Quiroga y Martín Gaité,²⁸ el contenido autobiográfico de una obra tiene que ver, más que con datos estrictamente biográficos, con los conflictos que se presentan y la particular forma de hacerles frente, estableciéndose así una posible analogía entre la situación narrativa y la situación vital de la autora.

4.2 -.La memoria cultural en el cuento “El abuelo y *La Regenta*”

Una técnica narrativa que se repite tanto en las novelas como en los cuentos de Regàs es que están escritos a partir de la memoria de un personaje, que suele narrar retrospectivamente su vida. Su memoria se presenta normalmente a través de un viaje que le sirve para recordar los períodos críticos de su vida. Resulta significativo que, aunque cada protagonista comprende su pasado, en cambio, suelen acabar solas, lo que no debe interpretarse como algo negativo sino más bien como la consecución del despertar de las mujeres;²⁹ la soledad como logro de una independencia y de una autoconfianza.

Ahora vamos a detenernos muy brevemente en el cuento “El abuelo y *La Regenta*” para ilustrar que la trayectoria de los personajes femeninos de Regàs tienen que ver en parte con la experiencia de la propia autora, entendiendo aquí memoria como un trasunto de lo que Regàs ha vivido y ha leído. Todo escritor está situado en una cultura, formando parte de ella, y su memoria se entrelaza con la procedente de muchas otras personas, de sus experiencias y de sus sueños. También la memoria del escritor brota de lo vivido en la infancia y en la

adolescencia, conjuntamente con las numerosas lecturas hechas a través de los años.³⁰

El contenido de la obra de Regàs procede, como la propia autora ha reconocido en diversas entrevistas, de unos hechos que le han sucedido a ella y de la influencia cultural asimilada, como se refleja en el cuento “La inspiración y el estilo”, título tomado de una obra de Juan Benet, un autor que pertenece a la denominada “novela testimonial”³¹ con obras como *Saúl ante Samuel* (1980), editada por primera vez por Regàs y en donde el testimonio de un pasado tan próximo sigue latiendo en el presente. Se trata de una memoria literaria que se cruza, por tanto, con otra personal y dolorosa, construida con retazos de historias escuchadas y vividas desde su infancia hasta la actualidad. De aquí se deriva el papel fundamental que desempeña el narrador, que recuerda lo que vio o le dijeron de niña. La infancia de Regàs coincide con la guerra civil y la posguerra inmediata, las razones y sinrazones de tal acontecimiento bélico y sus secuelas, conjuntamente con los rostros de destrucción, muerte, odio y silencio.

Teniendo en mente tal contexto (sobre todo una familia destrozada por la guerra), no es de extrañar que en su literatura se detecte y a su vez se deteste la doble historia tanto personal como social, como se muestra en “El abuelo y *La Regenta*”,³² un cuento donde se mezcla desde el propio título la memoria personal (El abuelo) y la memoria literaria (*La Regenta*). La memoria personal o autobiográfica se pone de manifiesto en los nombres de los personajes, que se corresponden con los de la familia de Regàs. Así desfilan sus hermanos Xavier, Oriol y Georgina junto con sus tías, el tío Miguel, su padre republicano, Francisca la ama y cocinera, la figura del canónigo y el abuelo, entre los más destacados.

El asunto es pues de corte autobiográfico, que puede resumirse como el álbum de familia de la propia autora, quien nos cuenta cuando era pequeña cómo pasaba los veranos con su familia, en una casa que su abuelo tenía en el Maresme catalán. La proyección autobiográfica se refleja también en el gusto de Regàs por el paisaje catalán y, más concretamente, su vinculación al Ampurdán y a su casa veraniega del Maresme. Esta ambientación ya aparecía en su primera novela, pero sobre todo este cuento será trasunto o versión reducida de lo que luego se convertirá en la novela *Luna lunera*. En esta casa transcurre toda la acción del relato y, como en muchas novelas del siglo XIX, suele haber un espacio peculiar que en este caso será la biblioteca del abuelo, retratada como el lugar donde todo puede ocurrir. Una especie de sala multiusos donde se hacían los deberes, daban las clases de piano, se leía y también servía como habitación de refugio para personas y cosas, como el busto de un clérigo, concretamente Mosén Jacinto Verdaguer.³³

Por otro lado, la memoria cultural de este cuento se pone de manifiesto por la abundancia de referencias literarias, musicales y religiosas fundamentalmente. Llama la atención el hecho de que, siendo un cuento corto de apenas cuatro páginas, abunden tantas referencias, lo que evidencia una vez más que la obra de Regàs es una escritura minuciosa que tiene una fuerte influencia de la cultura anterior. Así, se cita por ejemplo *La isla del tesoro*, *Corazón*, *Historia Sagrada*, la música de Wagner y los conciertos del Orfeo Català. Se repite también el tema de la religión que, como ya vimos en el capítulo dos, se representa de forma irónica con la intención de hacer pensar al lector en el peligro de la imposición de ideas. Así, la última frase del cuento constituye todo un golpe de efecto irónico cuando el abuelo, de quien sabemos que: “no había leído una novela en su vida” (p.22), zaherido por la figura del canónigo que le decía lo que tenía que

hacer, le replicó con una voz de trueno que: “¡Aquí no hay más Índice que el abuelo!” (p.25) para inmediatamente después ir a la biblioteca y decirle a su nieta Georgina que siga leyendo *La Regenta* porque:

Ha llegado la hora de que comencéis a familiarizaros con la Historia.—
Y añadió condescendentemente—: Aunque sea la historia de la familia
real española. (p.26)

En este brevísimo cuento Regàs encapsula parte de la memoria cultural de España. De forma heterodoxa da cabida en su obra a la figura autoritaria representada por el abuelo junto con el tema de la religión como componentes de una parte de la cultura española. Como contrapunto de una visión reducida y separatista de la cultura basada en la autoestima, Regàs introduce al final el asombro como efecto irónico, quizás como una forma de situarse en medio de la heterogeneidad. Argumentamos así que la tesis de este cuento es el peligro que conlleva la construcción de la cultura a partir del poder. Mostrando la autoridad del abuelo, que es visto “como un Moisés del Maresme” (p.25) se desprenden las injusticias en las políticas de representación de una familia. Regàs de nuevo adopta un punto de vista múltiple, el hegemónico del abuelo, el oprimido de las nietas, el religioso del canónigo, para generar hipótesis y, sobre todo, para ubicar las demandas insatisfechas más que para enfrentarlas entre sí. De esta manera la escritura de Regàs muestra el propósito de hacer conmensurable la heterogeneidad.

Por todo ello concluimos que el cuento “El abuelo y *La Regenta*” es un ejemplo de memoria cultural, no sólo por su eclecticismo sino fundamentalmente porque contribuye a pensar de otro modo los vínculos con la cultura y la sociedad de los textos literarios, la tradición, las imágenes religiosas y los procesos comunicacionales. Recordar la frase: “era un santo varón, un enviado de Dios a

la tierra" (p.20) o el hecho de que siempre usaba la expresión: "El abuelo tiene hambre. El abuelo tiene sed. El abuelo se va a Barcelona" (p.20) nos hace pensar que no se trata de ver el mundo desde un sólo lugar sino comprender su estructura actual y su dinamismo posible. Por medio de la memoria cultural pensamos que el objetivo final de este cuento no es tanto representar la voz de los silenciados como entender y nombrar los lugares (la casa y la biblioteca como escenarios de tensión) y los roles culturales como un fenómeno intertextual complejo.

4.3 -. **Memoria de *Almator*: Un alma torturada**

Memoria de Almator es una novela donde aparecen entremezcladas dos memorias indisolublemente ligadas: relata a la vez la historia de un pueblo catalán, *Almator*, que juega un papel crucial en la vida de la protagonista. Si tuviéramos que definir "memoria autobiográfica" (de un personaje y no necesariamente procedente de su autor), esta novela sería un modelo básico. Siguiendo la definición de Brewer, se trata de una memoria personal entendida como la recolección de un episodio particular del pasado de una persona.³⁴ Nada es más sugerente de tiempo pasado que la casa de *Almator*, donde la protagonista pasó parte de su infancia. Un pueblo antiguo que cuando la protagonista tenía ocho años estaba habitado por varias masías a muy pocos kilómetros del mar Mediterráneo, en un valle que terminaba en "la Casa Grande que presidía los campos y los bosques y todas las casas" (p.22). Esta Casa Grande, como la que ella hereda, nos recuerda inmediatamente a la *hacienda* o el *latifundio* español o hispanoamericano —curiosamente en Brasil se le conoce como *Casa Grande*—³⁵ cuyo papel representa un paradigma fundamental en la estructura de la organización social ("Porque la Casa Grande estaba siempre

iluminada [...] no sólo porque estuviera en un altonazo sino porque era la única desde la que podían verse todas las demás a la vez” p.30) como representación de un legado de estricta jerarquía social y una profunda aversión enraizada al mestizaje, a los cuales la protagonista va a hacer frente.

Desde las primeras páginas, la obra rezuma cierto sabor literario antiguo. Una memoria literaria que podemos identificar como intertextualidad, la cual está caracterizada por un estilo literario que recuerda al objetivismo intimista galdosiano (*Doña Perfecta* o *Misericordia*, por ejemplo) y por un contenido de costumbres tradicionales, ejemplificadas en la herencia familiar que siempre recibía un heredero varón:

Desde que fuera construida en 1748, como rezaban las letras y cifras escritas en el dintel de la puerta, hasta poco después de la guerra civil, la casa de mi abuela había sido una casa de labor cuyo gobierno y propiedad habían pasado siempre del padre al primogénito. (p.25)

La novela comienza significativamente con esta herencia inesperada que, como se ha discutido previamente, se va a convertir en un proceso de autoconocimiento para la protagonista de *Almator*, que conoce sus raíces de forma accidental, pero al final su tránsito por el pueblo de su infancia le va a servir como un bagaje cultural imprescindible para ir con paso firme en su vida, quizás con la intención de demostrar la tesis de que quien olvida sus raíces pierde su identidad. En cierta forma la obra de Regàs viene a decirnos que uno tiene que saber de dónde viene y cuál es nuestro bagaje, porque desde tierra movediza no se hace nunca nada, como parece querer representar en *Azul* con la pesadilla infantil de Martín, anquilosado en el barro sin poder moverse.

De acuerdo con el filósofo empirista inglés John Locke (1632-1704), una persona puede tener identidad sólo y exclusivamente si tiene memoria continua

sobre el pasado. Éste es el caso de la protagonista de *Almator*, quien empieza a adquirir identidad cuando utiliza la memoria para valerse por sí misma. La trama está construida a través de una voz testimonial retrospectiva que ensambla varias historias consecutivamente. Por un lado tenemos la voz de la protagonista convertida en única heredera de una saga familiar que pertenece a la rica burguesía catalana. Esto sería lo que podemos denominar “memoria individual”. Por otro lado, los habitantes del pueblo de *Almator* representan la “memoria colectiva” a través de sus tradiciones y el orden jerárquico de las masías. Estas dos historias coexisten en un lugar imaginario —*Almator*— que les permite ser contadas. Es un lugar de enajenación del poder, en el que eres según dónde vives y cuánto tienes, donde las fronteras de masía a masía están perfectamente delimitadas, y donde los rumores están siempre presentes: “La memoria es frágil y el asombro difícil de mantener, y una vez estallado el escándalo, desvelado el secreto y exprimido el rumor tanto ella como la gente del pueblo perdieron el interés suplantado ahora por otra novedad: la Casa Grande se había vendido” (p.394).

Tanto la “memoria colectiva” de *Almator* como la “memoria individual” de sus antepasados someten a la protagonista a un estado de abstracción que al principio no sabrá qué decir, pensando incluso: “¿qué podría decir yo? Todo ha sido un sueño, una invención” (p.473). Esta frase recuerda un poco el título de la novela de Terenci Moix, *No digas que fue un sueño* (Premio Planeta 1986), prologado por Regàs donde asevera que una de las cualidades de cualquier narrador debe ser “dar rienda suelta a su fantasía y a su imaginación de tal modo que aún describiendo un hecho concreto ya ocurrido, un acontecimiento personal o histórico, lo envolverá en el torbellino de la fabulación, trascenderá de

la mera realidad y lo convertirá en un hecho insólito y genuino”,³⁶ palabras que se ajustan precisamente a su propia escritura.

Al final esta doble memoria lleva a la protagonista a desligarse de su familia, hasta el punto de decir que: “Yo no tengo antepasados” (p.478). La protagonista sin nombre ni apellidos se ve repudiada en el mismo lugar de su infancia, lo que en un principio le va a servir para replantearse toda su identidad a través de un proceso memorístico personal y social. Se produce así una contraposición entre lo que fue su paraíso perdido (infancia y adolescencia) o “memoria personal” con la vorágine social de la realidad o “memoria social”. A su vez, recomienda al lector no volver a los lugares de nuestra memoria para “mantener el recuerdo intacto” y no “distorsionarlos y envenenarlos y finalmente destruirlos” acudiendo a ellos:

Mientras haya una sola posibilidad de mantener el recuerdo intacto, mejor es dejarlo quieto y no removerlo ni intentar recuperarlo, pero nunca creemos que los lugares de la infancia, como los amores, hayan desaparecido definitivamente y nos empeñamos en revivirlos y reavivarlos sin conseguir otra cosa que distorsionarlos y envenenarlos y finalmente destruirlos y machacarlos y convertirlos en unas cenizas que ya es bastante si no nos emponzoñan la vida para siempre. (p.469)

Memoria de Almató reivindica el recuerdo o “viaje mental”, como ya se ha discutido. Se trata de la nostalgia de revivir la infancia, porque es la única memoria que permanece inherente en nuestra mente, pero rechaza la vuelta física al pasado, porque para la protagonista supone la rotura de toda su infancia feliz. La conclusión a la que llega la protagonista resulta contundente. Su abuela quiso destrozarle la vida y al final fue descubierta. Ahora la protagonista que vivía sustentada por su pasado, formado por los recuerdos de su infancia, de su marido y de sus amantes, se da cuenta de que no le sirven. Pero el argumento perdido y la empresa historiográfica de recuperar y reexaminar una infancia, es

decir, la memoria le enseña a descubrir el mundo exterior, el que siempre había visto mediatizado por sus protectores.

La “memoria colectiva o popular” de *Almator* se transforma para la protagonista en “memoria mítica”,³⁷ claramente entendida como una síntesis de recuerdos personales y culturales en cuanto ha esclarecido el suceso histórico que nublaba su historia personal. Casi al final de la novela, la protagonista “ante el espejo” halla su verdadero rostro, una imagen que sirve para plantear la identidad personal, lo que en literatura feminista se identifica con la autobiografía o escritura ante el espejo, según se desprende del artículo de Wilson³⁸ y que en términos históricos coincide con el despertar de la mujer durante los años 60 y 70, unas décadas que coinciden con las vividas por la protagonista en cuestión. Descubrimos la memoria del reconocimiento cuando se corta el pelo, porque éste le recuerda “aquella niña” del pasado que se convirtió en una “apocada, dócil, paciente y pasiva mujer”, que ahora ha “sustituido” por una mujer diferente (“a la que yo había sustituido”, p. 455).

El proceso de rememorar va paralelo a una transformación en el presente. Al final somos testigos del cambio realizado por esta mujer, que se produce a medida que avanza la novela. La principal función de la memoria en esta primera novela es la de autodescubrimiento. La protagonista se va a conocer a sí misma a través del pasado. Junto a este valor de amparo va implícito el factor de catalizador, es decir, mientras rememora también modifica su conducta. En este sentido puede afirmarse que *Memoria de Almator* presenta el proceso de transformación de una mujer que por azar se enfrenta con su pasado, pero por decisión propia aprende a vivir sin él. Al final la protagonista sin nombre (“the stranger”) es una extranjera o “outsider” en su tierra familiar: “Yo, en cambio, me sentía extranjera en aquella casa que sin embargo era tan familiar” (p.400), cuyo

exilio interior puede interpretarse como una denuncia hacia las costumbres de aquella época de la posguerra, representadas bajo el mundo asfixiante de *Almator*, quizás una extensión de la dictadura franquista, pero sobre todo es un reflejo del autoritarismo machista paradójicamente encarnado en la figura de la abuela, lo que niega en parte una visión feminista. En cualquier caso, lo importante es que constituye el proceso mental en el cual ella se conoce a sí misma antes de que otra persona lo haga por ella:

mi vida cotidiana había comenzado a tomar cuerpo y los meses transcurridos en Almator me estaban enseñando a decidir los asuntos de mi propia casa y a valerme sin muletas, una fascinación desacostumbrada que abría paso a la vertiginosa actividad cuyo objetivo oculto bien podría haber sido no dejarme torturar por la incertidumbre. (p.257)

La protagonista de *Almator* ya no necesita de un espacio definido dicotómicamente para tener una identidad. Su experiencia allí se vuelve traumática, en el sentido de que conoce la particular idiosincrasia de este pueblo, que representa cualquier lugar en el mundo y, a la vez, la verdadera genealogía de sus antepasados. Ella es hija de padre charnego andaluz y madre burguesa catalana, quien murió al dar a luz a ella, lo cual fue motivo de odio para sus abuelos maternos pertenecientes a la rica burguesía catalana, sobresaliendo la figura de la abuela materna, la otra gran protagonista de la novela, porque odia a su yerno, no sólo por haberse fugado y casado con su hija ("de la Señora") después de haberle sufragado los estudios musicales a él, sino fundamentalmente por sus orígenes andaluces no burgueses.

Regàs construye sus personajes a partir de la propia memoria de éstos tomando como base su infancia, una infancia vista como algo que nunca nos abandona. Es un recuerdo que a veces le produce nostalgia, como cuando el

padre de la protagonista de *Almator* le solía decir que uno tiene que ayudarse a sí mismo: “si buscas una mano que te ayude la encontrarás al final de tu brazo, había oído decir de mi padre” (p.482). *Memoria de Almator* es una reflexión sobre cómo la memoria puede cimentar nuestra identidad. Así, el pasado es la inversión del futuro y el tiempo que pasa en *Almator* constituye para la protagonista un viaje al centro de ella misma. La protagonista no pierde lo mejor del pasado, porque precisamente con la ayuda de su memoria ha recuperado el entusiasmo de la muchacha que fue. La nostalgia de su infancia aparece identificada con los veranos en *Almator*, una experiencia tal vez mitificada, pero que ha teñido distintas regiones de la personalidad de la protagonista. Una de ellas es la de los orígenes de su lenguaje personal. Un proceso que se produce, en gran parte, a través del filtro de un mundo habitual que el sujeto estima como íntimo, privado:

—Toma— me dijo y al pasármelo retuvo un segundo más de lo preciso su mano sobre la mía, y por un momento volvimos los dos a tener ocho años y a saber que la falta de palabras y de conversación no nos aislaba como a las personas mayores que éramos ahora. (pp.84-85)

Esta acción despierta en ella su infancia: “volvimos los dos a tener ocho años”. En este pasaje se pone de manifiesto la relación íntima que siempre ha sentido la protagonista hacia Darío, el hijo de los señores de la Casa Grande y que ella asocia con sus años de infancia e incluso con su primer amor. Este mundo íntimo se evidencia en esta escena, cuando Darío le da un cachorro de pastor alemán. Esta teoría coincide con la idea de Carlos Barral de identificar el mundo habitual de la experiencia con los orígenes del propio lenguaje: “De indicar la posible relación de ese paisaje escogido de la infancia con los primeros nombres

propios de las cosas y las relaciones comunes”.³⁹ En este sentido habría que considerar las diferentes formas de identidad que puede albergar el ser humano.

Y por otro lado, cómo los personajes insignificantes (como los habitantes de *Almator*) y los hechos triviales (como la construcción del gallinero y del estercolero y su posterior destrucción) constituyen la verdadera materia histórica. Hasta que punto el azar, una inesperada herencia determina nuestra visión del pasado. Cómo de un documento que se pierde o se conserva casualmente, como el secreto de la abuela guardado en su eucologio, puede depender que quede memoria o no de un hecho relevante, de un personaje o de todo un pueblo, como comenta la escritora y académica Díaz-Más,⁴⁰ refiriéndose a la memoria y al olvido.

4.4 -. **Azul: El recuerdo como salvación**

Azul es una novela que se desarrolla alrededor de las sensaciones, los recuerdos que éstos despiertan y los cambios que ha ocasionado el paso del tiempo. La memoria también aparece de forma dolorosa, pero con un resultado positivo. Paso a paso, como en *Memoria de Almator*, los protagonistas adquieren la sabiduría de quien madura al reconocer que no hay que hacer frente al tiempo ni al deseo. Todos los protagonistas de *Azul* por diferentes motivos prefieren evitar su pasado, como Leonardus, un mafioso internacional; Andrea, una mujer casada que sin embargo mantiene un idilio con Martín, aunque su gran amor siempre ha sido Leonardus; o Martín, que prefiere evitar su pasado a causa de una pesadilla infantil que lo tortura hasta el final de la novela:

La sed que nos atormenta en la infancia, pensó tal vez para buscar consuelo en su propia cobardía y aprender a vivir con ella, permanecerá

incólume hasta el final de la vida sea cual sea el rumbo que hayamos seguido para saciarla, sea cual sea el agua que hayamos bebido en el camino. Y dando patadas a las piedras como los niños caminó lentamente por el muelle hacia el *Albatros*. (p.235)

En lugar de escribir un alegato en favor de la memoria, más bien se evidencia de nuevo la preferencia de la autora por recrear una nostalgia, la “infancia” sobre todo, una imaginación para “buscar consuelo” y un azar que de nuevo se centra en la infancia, la cual “permanecerá incólume hasta el final de la vida”, como una especie de primer agua o fuente primigenia que marca irremediabilmente nuestro “rumbo” o destino. Este azar resulta clave en la historia (“una inoportuna avería de motor” p.15) porque, a pesar de que esta estancia sin lugar a dudas marca un hito en sus vidas, al final todos los protagonistas prefieren olvidar lo acontecido durante dos días en una isla griega (“nadie volvió a hablar de ese viaje ni de lo que vieron, descubrieron o desvelaron. Ni siquiera cuando años después Martín rodó en la isla ya invadida por el turismo una nueva película” p.237). Si en *Memoria de Almató* la protagonista reivindica no volver al pasado para mantener el recuerdo intacto, en *Azul* de nuevo el pasado (de un amor feliz) va a ser distorsionado otra vez de forma inesperada, reivindicándose igualmente una memoria imaginaria como refugio de un pasado mejor. La memoria aparece así como técnica narrativa ofreciendo determinada información al lector. Por medio de un crucero, un narrador en tercera persona que nunca interviene en la narración (extranjero), retrata el amor de una pareja diametralmente opuesta. Esta técnica narrativa basada en la memoria de sus personajes también encubre la intención de analizar los motivos que llevan a sus protagonistas a comportarse de una determinada forma y, en particular, trata de demostrar que no podemos escapar de nuestra identidad, la cual parece estar

compuesta o predeterminada por el lugar de nacimiento y por la imagen que 'los otros' tienen de nosotros:

Nunca sabremos lo que somos para los demás, repitió una vez más, moriremos sin conocer nuestra imagen oficial, la trama y urdimbre que van tejiendo entre todos hasta cimentar la personalidad con la que andamos y vivimos y llevamos auestas sin entender de hecho en qué consiste. (p.204)

La memoria de nuevo es sinónimo de infancia. Desde que se produce el acercamiento entre los dos, los protagonistas avanzan a través de la memoria. Ambos siempre están recordando sus orígenes. Un pasado que nos sumerge implícitamente en las causas de su desamor. Martín se ha criado en un pueblo y "no conoció el mar hasta mucho más allá de la adolescencia y nunca dejó de considerarlo un elemento extraño, misterioso y amenazador" (p.26). En cambio, Andrea "sí había nacido junto al mar y desde pequeña su padre le había enseñado a moverse en la cubierta de las barcas con buen tiempo o temporal" (p.27). Desde el principio, entonces, observamos con detalle que una de las causas principales que explica su posible desamor se deba a sus diferentes lugares de nacimiento, diametralmente opuestos el uno del otro. Martín es un forastero en la vida, estilo e ideas de Andrea y esto, en parte, le atrae a ella. Sin embargo, Andrea es una persona muy activa que, al igual que Leonardus, le encanta viajar. Andrea es una mujer que ama el mar. Está casada, tiene dos hijos, un futuro resuelto y diez años mayor que Martín, un joven con un brillante porvenir que odia la mar:

Aunque no tenía mayor deseo que responder a esa nueva llamada y echarse al mar, permanecía inmovilizado por la ansiedad, en la contrapartida de un sueño que le torturaba desde niño pero esta vez, en lugar de ser él quien se movía por el barro fangoso intentando inútilmente avanzar hacia un objetivo que anhelaba pero que nunca llegó a conocer,

tenía los pies paralizados en el suelo y era ella la que se alejaba. Porque por mucho que le atrajera esa mujer se sentía incapaz de echarse al agua sin apenas saber nadar. Ella se alejó hacia las rocas y la perdió de vista. (p.42)

Las acciones de los protagonistas están claramente determinadas por su pasado. Esta actitud derivada del pasado es muy reveladora. Este pasaje, que puede pasar desapercibido al principio, cobra mayor importancia al final de la novela. Nos revela que Martín está traumatizado desde su infancia por un sueño que, sin embargo, explica su forma de comportamiento. Desde el comienzo descubrimos que Martín tiene pánico al mar, lo que nos ayuda a interpretar al final sus extrañas reacciones, primero frente a Andrea cuando la empuja al mar para asesinarla y, más tarde, cuando después de ser perdonado por ella, hay un barco que está a punto de zarpar y se plantea la posibilidad de empezar una nueva vida sin Andrea, pero algo le impide dar el salto. Si recordamos el sueño, entonces esta inmovilidad se explica por la aversión de Martín al mar, debido a su pesadilla infantil donde él queda atrapado "por el barro" dejándole "los pies paralizados en el suelo". De manera parecida ocurre cuando "Martín seguía sin preguntar apenas y ella, aun sin capacidad para decidir, era quien en último término tomaba las decisiones" (p.142). La construcción de esta masculinidad ironizada por medio de la noción de trauma podría servirnos para realizar una interpretación psicoanalítica, o también una lectura feminista, la cuál significa no sólo leer desde una posición definida por la experiencia de ser mujer en una cultura patriarcal, sino que es tomar posición uno mismo como lector dentro de una práctica feminista específica.⁴¹ En este contexto la obra de Regàs es un ejemplo de literatura modernista que defiende la subjetividad de los personajes.

A través de la conducta de estos personajes podemos establecer que Regàs trata de reflejar que nuestra primera memoria, sobre todo identificada con la

infancia, constituye una fuente de información imborable en nuestra vida. A pesar del hecho de que es posible que puedan perderse detalles de la memoria, la memoria de nuestra infancia es improbable que llegue a ser totalmente diferente con el paso del tiempo. Una de las escenas más importantes aparece casi al final de la novela, cuando la obra está alcanzando su máxima intensidad. Andrea le ha confesado a Martín que su verdadero amor siempre fue Leonardus. Martín, por miedo a perderla, en un impulso que rebasa los límites de su control, se convierte en un asesino y empuja a Andrea fuera del *Albatros*. En ese momento Martín recurre a su memoria. No hace más que pensar cuál ha sido su papel en su relación con Andrea y por qué él es el elegido, cuando ella en realidad ama a Leonardus: “¿Por qué no se fue con él entonces?” (p.201). En este monólogo interior Martín reflexiona sobre su amor en un repaso memorístico que acentúa la importancia de la memoria como base para poder tomar una decisión. Andrea sabe que Leonardus es incapaz de estar siempre con “una sola mujer”, porque para él “elegir es renunciar”, mientras que Martín, aparte de ser más joven que Andrea, algo que le atrae, también le resulta fácil de “mangonearlo a su antojo”.

Para Andrea la parada en la isla ha significado una lucha consigo misma. Ha aprendido a conocerse a sí misma y a decidir. Sabe que ya no es una chica de veinte años como Chiqui, pero que a diferencia de ésta, piensa que “una mujer sola, socialmente no existe” (p.121). Según Andrea, una mujer sola tiene que trabajar el doble que el hombre para sobrevivir y de ahí, quizás, se derive el miedo de Andrea a la soledad. Andrea entra en una crisis (p.137) cuando se divorcia de Carlos y sale de sí misma para buscar un lugar en el mundo. El amor de Martín la marca profundamente, mientras que la amistad que mantiene con

Leonardus le sirve de punto de apoyo. Todos los protagonistas de *Azul* giran en torno a Andrea:

Y en su entusiasmo le pareció que estaba aprendiendo a conocerse. La memoria es endeble cuando se trata del dolor, del amor y de las obsesiones. ¿Cómo se vive, se decía entonces, sin un guión a medio escribir? ¿De qué materia son los deseos que nos hacen continuar? (p.54)

La pregunta “¿Cómo se vive [...] sin un guión?” inmediatamente se relaciona con el hecho de que no podemos vivir sin memoria, sin historia. *Azul* es una novela de amor pero sus personajes también nos recuerdan la historia de España, en el sentido de que nos recuerdan de dónde venimos. Esa España del interior (Guadalajara), de pueblo (Ures) representada por Martín, que contrasta con la España mediterránea (Barcelona) y azul encarnada en Andrea. Este tipo de escritura entronca con la idea de recuperar una España de colores, olores y canciones, con la intención quizás de enfrentarse al mundo aséptico actual, caracterizado por la amputación de los sentidos. En *Azul* de nuevo la memoria señala la herida amarga, pero luego viene el recuerdo feliz, el momento eterno de un instante que nos evoca “recuerdos postergados y se nos presenta la esencia de nuestra ciudad” (p.120). Esta técnica tiene mucho que ver con la técnica proustiana. El subjetivismo lo tiñe todo: “evocar”, “nostalgia”, “A veces una sola imagen en el recuerdo abarca un período completo y acaba definiéndolo de forma distinta a lo que fue en realidad” (p.120). Sensaciones y sentimientos se enlazan en íntima unión. El recuerdo involuntario, inexplicable, que nos acomete de improviso, unido a una sensación:

Asoma entonces un estremecimiento de nostalgia por lo que nunca hemos de vivir y respiramos entre humos el aire denso de salitre de nuestro puerto que hemos olvidado porque llevamos años sin ver. Pero

ese instante —un amigo quizás pasa saludando o se destaca la conversación de la mesa contigua— logra reunir recuerdos postergados y se nos presenta la esencia de nuestra ciudad mientras recorremos con el dedo la humedad condensada en el cristal del vaso de cerveza retrasando extasiados el momento de beberla. (p.121)

Aquí un “vaso de cerveza” va a despertar “recuerdos postergados” para el narrador. En el episodio más famoso de toda la obra de Proust, el narrador intenta refugiarse en los días felices de su infancia. Al principio, no lo consigue: recuerda algunas cosas concretas pero no logra revivir su niñez. Hasta que, un día, sin darse cuenta, prueba una magdalena. En el gusto de ese bollito recupera todo lo que estaba buscando.⁴² Al igual que Proust, Regàs recuerda para que el lector recuerde. La exploración del inconsciente o el tema del psicoanálisis resulta evidente a través de lo que en terminología inglesa se denomina “stream of consciousness”, es decir, mediante la relación que se produce entre realidad y percepción, la asociación de ideas y emociones en el texto que se mueven entre el pensamiento y la acción. Linealidad, causalidad y orden cronológico parecen rechazarse en *Azul*, donde los acontecimientos más bien son evocados y revividos al capricho de la memoria. Como ocurre en el personaje del abuelo de la siguiente novela, *Luna lunera*, en *Azul* como en la vida misma también se demuestra la coexistencia de niveles múltiples de conciencia en la mente de un personaje, en la memoria de Andrea y Martín en particular. El pasado no puede simplemente ser dejado atrás y sus recuerdos, por consiguiente, continúan en sus acciones y reacciones.

La escritura de Regàs también puede asociarse con la narrativa del Boom hispanoamericano. En este sentido habría que recordar que los escritores del Boom triunfaron en España gracias al editor Carlos Barral, quien precisamente tenía al frente de Seix-Barral a Rosa Regàs, quien a su vez ha mencionado muchas veces su admiración hacia muchos de estos escritores

hispanoamericanos. Al igual que los escritores del Boom, podemos argüir que la labor del personaje-narrador en *Regàs* se asemeja a la de un historiador, en el sentido de que consiste en compilar, comparar e intentar organizar información de varias fuentes para reconstruir un episodio del pasado que saben que ocurrió, pero no por qué. Se repite la memoria evocadora de un paisaje —ya analizado en el capítulo sobre los símbolos— que está estrechamente ligado al recuerdo de los protagonistas.

Por último, otro aspecto relacionado con el tema de la memoria es el hecho de que lo que nos cuenta la autora sea probablemente parte de su propia memoria. El primer capítulo de *Azul* empieza con un epígrafe tomado de *A Personal Record* de Joseph Conrad (1857-1924).⁴³ Uno de los rasgos importantes que nos interesa de *Crónica personal*, como se ha traducido al español, es que no es un libro de memorias sino el relato de algunos acontecimientos familiares y personales que se alejan tanto de la confesión como se acercan a una forma de narración personal que incluye muy a menudo y con gran acierto la reflexión personal. Comparativamente, puede sospecharse que *Azul* no es tanto una novela autobiográfica⁴⁴ como una reflexión personal sobre el amor. Al igual que Conrad, nos interesa destacar su interés por la novela de aventuras y su fascinación por el mar. Además, Conrad resaltó temas en su época que ahora en el siglo XX resultan fundamentales y rastreables en *Azul*, como el problema de identidad; el terror hacia lo desconocido desde dentro y desde fuera; la dificultad de encontrar una base moral segura; violencia política y opresión económica; aislamiento y miedo existencial.⁴⁵

4.5 -. *Luna lunera*: La construcción de una conciencia histórica

La memoria literaria se pone de manifiesto para reivindicar un pasado que no debe repetirse. Recordar para no olvidar. En *Luna lunera* de nuevo se hace uso de la memoria como técnica narrativa y como tema principal. Pero si en las dos novelas anteriores se recurría a la infancia o pasado como paraíso perdido, en *Luna lunera* la infancia se identifica con infierno,⁴⁶ porque no se ha vivido a consecuencia de un abuelo terrible, la presencia de la guerra civil y la ausencia de unos padres separados en el exilio. Curiosamente, las voces de los niños cobran especial relevancia en la reciente literatura española con la publicación de *Memorias de un niño de Moscú* (1999) de José Fernández Sánchez⁴⁷ y con la obra que ahora nos ocupa. Escuchar estas voces de niños nos ayuda a comprender esas familias republicanas que durante la guerra civil española tuvieron que buscar cobijo en Francia, Holanda y Alemania en el caso de Regàs, o en Rusia y La Habana para Fernández Sánchez. En *Luna lunera* desde el principio sabemos que lo que se nos está contando ya ha pasado. La narración es una memoria donde se intercalan diferentes historias:

Pero todo había pasado. El calendario marcaba el 12 de abril de 1965, ya nadie hablaba de la guerra civil, ni se mencionaban los primeros años de la posguerra, años de brutalidades y represiones también para niños que llevaban el peso de unos pecados que ni siquiera podían saber en qué consistían. Habíamos dejado atrás la infancia, la adolescencia, la primera juventud, y los cuatro hermanos, uno tras otro con un año y medio de diferencia entre cada uno, habíamos cumplido los treinta. (p.27)

La voz narrativa que se emplea en *Luna lunera* pertenece a una tercera persona del singular que corresponde a una de las nietas del abuelo quien, además, interviene en la narración: Anna Vidal. Desde el comienzo de la novela la voz de Anna recuerda a la de Anna Frank,⁴⁸ por tener el mismo nombre, más o menos la misma edad y, sobre todo, por padecer una injusticia por culpa de

una guerra. Sin embargo, a diferencia de Frank, la Vidal de Regàs siempre aparece acompañada por sus otros hermanos y criadas, resultando así una voz narrativa múltiple, quizás con la intención faulkneriana de ofrecer una personalidad multidimensional, como Faulkner presenta “in a variety of mirrors”⁴⁹ a la familia Bundrens en su novela *As I Lay Dying* (1930). A través de este colectivo recomponemos una memoria familiar que fue mutilada por el silencio que impone el abuelo, que está a punto de morir, pero el pasado no está muerto y estos personajes tratan de examinar lo que supuso esta figura en sus vidas, convirtiéndose así la lectura de la novela en un estudio de lo que significa la historia a la manera faulkneriana, es decir, un laberinto de complejidades donde coinciden y entran en conflicto toda una serie de fuerzas que es a lo que denominamos “historia”.⁵⁰ Mediante esta “memoria colectiva”, esta narración reconstruye la historia de una familia burguesa catalana marcada por la figura de un abuelo tremendamente autoritario. Este personaje, lleno de crueldad y cinismo, contrasta con la ternura aportada por sus cuatro nietos, quienes fueron víctimas inocentes sobre los que han caído dos castigos: el abuelo y la guerra civil. Son depositarios, entonces, de una culpa que no alcanzan a comprender (ser hijos de un padre republicano que se rebeló contra su padre —el abuelo) hasta que se hacen adultos y acuden deseosos a la muerte de su abuelo. El tiempo central de la novela oscila entre el final de la guerra civil y casi toda la posguerra, hasta 1965, cuando se produce la muerte del abuelo.

La “memoria histórica” cobra un valor destacado en esta novela, que nos advierte de las crueldades que se cometieron durante el franquismo, cuando personas que gozaban de cierta posición social, como este abuelo, podían incluso hacerse con la custodia de unos niños. La novela no es comprensible si no entendemos primero el contexto social de la posguerra, fundamentalmente

dividido en dos grupos. Atendiendo a esta división *Luna lunera* se fragmenta en dos planos: los vencedores, como el abuelo, que pertenece a la clase franquista-clerical-financiera; y los vencidos, como el padre de estos cuatro niños.

Luna lunera ofrece una visión faulkneriana de la posguerra civil española, en el sentido de que la versión de la historia con la cual nos comprometemos, como individuos y como miembros de un grupo cultural, es bastante más complicada por su necesidad de involucramiento con otras versiones de la historia así como con los propios hechos históricos.⁵¹ A través de los inocentes ojos de cuatro pequeños hermanos, la autora ofrece un cuadro objetivo y crítico de la estupidez de la guerra, que tiene como principal causa la intolerancia que representa el abuelo, quien simboliza la imagen de un dictador, que se caracteriza por ser una persona de pensamiento limitado, pero también la autora nos descubre a un hombre de carne y hueso. Un hombre del que ninguna de sus criadas ha hablado mal, capaz de mantener una conversación interesante con sus invitados, pero que inmediatamente después es también capaz de castigar cruelmente a sus nietos. Lo íntimo se imbrica en lo colectivo, lo individual en lo histórico. Por ello no pueden faltar las reflexiones sobre el tiempo y la memoria.

Siguiendo la tesis propuesta por Eduardo Godoy Gallardo, la guerra civil es determinante para examinar la presencia de la infancia en la narrativa española de posguerra civil. En su estudio de *La infancia en la narrativa española de posguerra* (Madrid: Playor, 1979) divide las novelas de posguerra de 1939 hasta 1978 en dos ángulos: la pérdida del paraíso y la recuperación del paraíso. Lo primero sucede porque la infancia se ha vivido deformadamente o, en otras palabras, no se ha vivido. La guerra es el motivo que funciona como destructor de dicha etapa, la que posee todos los ingredientes de un infierno, y en tal sentido dicho mundo aparece caracterizado por notas negativas. En este caso,

se encuentran *Fiestas* (1958), de Juan Goytisolo, *Los inocentes* (1959), de Manuel Lamana y *El otro árbol de Guernica* (1967), de Luis de Castresana. Lo segundo —la recuperación del paraíso— está también, en estricta relación con la guerra civil que ha destruido el mundo íntimo del narrador. Dicha experiencia es traumatizante y desde ese caos el narrador mira hacia atrás y encuentra en la infancia la única etapa plenamente vivida: trata de recuperarla creando o recreando ese paraíso ya inencontrable. Es el caso de *Crónica del Alba* (1942) de Ramón Sender, *La forja* (1941) de Arturo Barea y *El camino* (1950) de Miguel Delibes. A este grupo podríamos enclavar las dos primeras novelas de Regàs. *Luna lunera* pertenecería al primer grupo: la pérdida del paraíso, porque los niños perdieron su infancia por culpa de su abuelo (y la guerra civil, que funciona como correlato histórico).

Dentro del contexto social y literario al que pertenece la obra, justo a final del siglo veinte (1999), conviene observar que no es casualidad que se haya escrito “otra obra más” sobre la guerra (civil española) con la intención de no hacernos olvidar una parte crucial de la reciente historia española. Particular empeño pone Regàs en subrayar la alianza de la burguesía y la Iglesia en aras de lograr una sociedad levítica y clasista, que parece repetirse en la España de Aznar. De ahí que Villanueva comente sobre *Luna lunera* que “con un arrojo no frecuente en las actuales circunstancias, la autora insiste en el origen fascista de un sector de la burguesía catalana que pasó de la adhesión a Franco a posturas nacionalistas”.⁵² La trama se sitúa en un medio familiar rico que hay que tener muy en cuenta, sobre todo por las circunstancias sociales de aquella época (desde la República hasta la muerte del abuelo en 1965), porque fueron años de pobreza para mucha gente en España, pero que, sin embargo, también había personas ricas que para seguir siéndolo tuvieron que cambiarse de chaqueta.

Así es el caso de esta familia, que de nacionalista catalana pasó a ser nacionalista española. Esta particular memoria distingue a la obra del resto de la novela de posguerra. Esta rica familia contrasta con la pobreza y años difíciles que caracterizan a la posguerra civil española. El espacio desde donde parte principalmente la novela es la gran casa del abuelo, donde transcurren largas conversaciones con las criadas, quienes son protagonistas muy importantes en la obra, puesto que constituyen la única fuente de información, aunque para ellas y el resto del mundo el abuelo es considerado como un santo y como tal fue enterrado. Gracias a ellas, los niños conocerán la historia de su familia, además de aportarles el único cariño que recibían en aquella casa.

Estos cuatro niños van descubriendo por medio de las criadas y por experiencia propia la verdadera personalidad de su abuelo, una figura muy respetada públicamente, pero quien carece de cariño familiar por su maldad. Nadie escapa a su ira y sus nietos sólo desean su muerte. La distorsión que produce la memoria entre un buen y un mal recuerdo al final se resuelve a favor de los niños, cuando encuentran en un cajón cerrado con llave las cartas de amor de sus padres. Este hallazgo culpa al abuelo de haber sido una persona despreciable, no ya sólo por haber impedido la custodia a sus padres, sino por los terribles castigos a que fueron sometidos estos niños inocentes de una situación que no comprendían. La novela está llena de situaciones memorables que se caracterizan todas por la crueldad de este abuelo. En cada capítulo hay una escena tremenda, pero si hubiera que destacar alguna sería la secuencia final, cuando los cuatro niños ya son todos treintañeros y han acudido sin llamarse, como por telepatía ("como si, por un conocimiento poético según el cual todos los caminos conducen a Roma"), al entierro de su malvado abuelo, no para velarlo sino para celebrar su liberación:

Diez años más tarde, considerando que había puesto de por medio el tiempo suficiente, volvió a Barcelona igual que hicimos los demás como si, por un conocimiento poético según el cual todos los caminos conducen a Roma, hubiéramos entendido que se acercaba esa fecha que nunca es dado conocer a los humanos, y no quisiéramos faltar a la cita que teníamos con la muerte del abuelo. (p.310)

Los protagonistas parecen incapaces de escapar a su pasado ("y ni quisiéramos faltar a la cita que teníamos con la muerte del abuelo"). La autora explora cómo este pasado inhabilita a sus personajes por un tiempo, llegando a la convicción de que la raíz del ser humano es su infancia:

Moriremos deseando lo que deseamos de niños y llorando por lo que lloramos entonces, y perderemos la vida entera buscando el amor no concedido en la infancia, un vacío que nunca nadie ni nada podrá llenar. (p.329)

Esta sentencia que aparece con diferente tipo de letra rotula la idea de que el ser humano tiene una memoria, cuya base fundamental es la infancia. *Luna lunera* indaga la paulatina degradación de cuatro hermanos bajo el efecto de un entorno demasiado hostil, en el que el recurso a la memoria es una pesadilla para sus mentes traumatizadas por este pasado, quienes parecen vivir en un constante exilio interior, que en realidad es un trasfondo del mundo asfixiante de la dictadura franquista. Experiencias traumáticas como la guerra, el Holocausto o violaciones masivas de los derechos humanos han sido ya analizadas por varios estudiosos como Geoffrey H. Hartman, para quien la memoria colectiva tiende a ser artística más que nacionalista, quien advierte que si no tenemos en mente la unión entre arte y memoria, la política nacional o étnica reducirá la cultura a un tirano,⁵³ lo que parece reflejarse en *Luna lunera*, como un ejemplo de narrativa heroica que demanda consentimiento. Cuando los cuatro hermanos descubren

en un cajón cerrado con llave, en la casa ya casi vacía, que su propio abuelo se quedaba con las cartas que sus padres les enviaban, de nuevo empiezan a recordar lo cruel que fue con ellos y, como por un impulso involuntario, comienzan a maltratar y a desfigurar el cadáver de su abuelo. Cuando este maltrato ocurre al final, el lector simpatiza con los niños, puesto que han sido objeto de las más tremendas crueldades a manos de su propio abuelo.

La ideología de la autora no es propagandista, ya que queda difuminada, porque la narradora toma el asunto de sus propias manos y recurre a su imaginación, la cual está al servicio de su ideología, pero deliberadamente la oculta mediante la fabricación de unos hechos supuestamente imaginados — una técnica que Gérard Genette denomina “paralepsis”—.⁵⁴ *Luna lunera* plantea el problema de la intolerancia. La intención de la autora al respecto es hacer ver al lector de la forma más sencilla posible, a través de la óptica de los niños, las barbaridades e injusticias de una persona sin memoria. Lo verdaderamente fundamental de *Luna lunera* es la intención y el planteamiento de ofrecer un pedazo de nuestra historia reciente, con la articulación narrativa de materiales muy sensibles. Parece claro que ésta sigue siendo una de las funciones centrales del género novelístico. A pesar de que *Luna lunera* tiene una raíz autobiográfica, no obstante, este hecho resulta irrelevante para aquellos lectores que no hayan vivido aquella época. En palabras de la propia Regàs:

Sí, hay mucho de autobiográfico en este libro [...]. Vidal tiene muchos aspectos de mi propio abuelo, y esos niños arrancados a sus padres, seguramente se parecen a mí y a mis hermanos. Pero creo que el valor de una novela no está en si es biográfica o si tiene más o menos base en hechos reales. El escritor siempre acaba contando su propia historia, los materiales de la memoria son siempre la base de la fabulación.⁵⁵

Dentro del contexto literario en el que nació *Luna lunera* no resulta una mera coincidencia el que todavía se sigan publicando muchas obras en torno a la guerra civil y el franquismo. En este sentido sería un error relativizar lo que ocurrió, en aras del perspectivismo histórico. *Luna lunera* se ha escrito con la intención de que todos, y en particular las jóvenes generaciones, sepan qué es lo que pasó. Frente a aquellos que quieren dar la historia por concluida y las verdades por definitivamente incontrovertibles, las de las ideologías redentoras en general, *Luna lunera* propone una actitud abierta, donde todas las voces tienen algo que aportar y en la que nunca haya, como la de este abuelo, una que pueda arrogarse el derecho de acallar a las otras.

4.6 - . Conclusión

En el capítulo cuatro hemos tomado el campo de la memoria cultural como un rasgo esencial y permanente en la obra de Regàs. Resaltamos una voz memorialista y, en cierto sentido, también un híbrido, que oscila entre la memoria vivencial, el yo viajero, público o social, y la memoria reflexiva, el yo biográfico, testimonial o privado. Esta difícil distinción de la memoria, entendida como una experiencia segmentada, recuerda el postulado postmodernista de la fragmentación del sujeto. Analizamos el tema de la memoria tanto pública (histórica) como privada (biográfica), porque existe un esfuerzo de recuperación de la memoria como compromiso del intelectual con la realidad, que se ve además reforzado por una fuerte reivindicación que se hace de la memoria imaginaria. Memoria e imaginación están estrechamente unidas en la obra de Regàs, invitando al lector a participar creativamente en el proceso de lectura y escritura. Si la labor del personaje-narrador se asemeja a la de un historiador que reconstruye episodios del pasado, no obstante, la versión de la historia que

ofrece Regàs es siempre compleja, porque queda difuminada por el resto de las voces protagonistas y, sobre todo, porque recurre a la imaginación como necesidad para el lector y refugio de los protagonistas de un pasado mejor.

Después de haber analizado un cuento y tres novelas de Regàs llegamos a la conclusión de que parten de una "memoria semibiográfica", en el sentido de que se basan en ciertas experiencias personales, pero esencialmente la literatura de Regàs es una memoria que explora los sentimientos y a la vez está ligada a la imaginación como fuente de inagotables sugerencias. *Memoria de Almator* se puede definir como la memoria de una familia, *Azul* como la memoria de la melancolía y *Luna lunera* como la memoria con un valor fundamentalmente histórico. La reiteración con que se hace presente el tema de la memoria permite afirmar que la memoria constituye uno de los núcleos articuladores del universo ideológico de la narrativa de Regàs, que se manifiesta como referente de realidades diversas.

La importancia de la memoria en la obra de Regàs estriba en que nos enseña aquello que la Historia no puede mostrar. Esos mecanismos secretos que motivan a las personas a actuar de determinada manera; esa historia íntima capaz de penetrar en las conciencias y hasta en los sueños de las personas. En las novelas los protagonistas padecen unos acontecimientos que quedan marcados tan profundamente en su memoria que piensan que son un sueño. La convergencia de asuntos tales como la experiencia, la orfandad y el odio hacia la herencia patriarcal y matriarcal están unidos de tal forma que sugieren en la narrativa de Regàs una búsqueda de una tercera vía. La obra de Regàs es un intento de rehacer el pasado. No sólo está interesada en reflexionar sobre el pasado, sino que uno de sus principales temas es cómo el pasado puede afectar a alguien y qué respuesta debería ser tomada. Su narrativa es una obra sobre el

pasado, sobre la memoria y, fundamentalmente, sobre cómo intentar que un hogar determinado en pasados equivocados busque pasados felices.

¹ También como continuación de mi tesina: Enrique Jorge Ávila López, *A Reading of the Feminist Literature of Rosario Castellanos and Elena Poniatowska* (Liverpool: Institute of Latin American Studies, 1996)] sobre el valor de la memoria en la obra de las autoras mexicanas Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, para quienes la memoria es un elemento fundamental.

² Michael M. Gruneberg y Peter Morris (eds.), *Aspects of Memory* (London: Methuen, 1978).

³ "Experience is segmented such that we are able to distinguish one event from another", John A. Groeger, *Memory and Remembering* (London: Longman, 1997), p. 3.

⁴ Esto mismo ya se daba en la literatura de Baudelaire, según demuestra J.A. Hiddleston, *Baudelaire and the Art of Memory* (Oxford: Oxford University Press, 1999), "for Baudelaire memory and imagination were so indivisibly linked", p. 217.

⁵ Rosa Regàs, 'Glorioso aniversario', AA.VV., *Nuevos Episodios Nacionales* (Madrid: Edaf, 2000), pp. 106-21, (p. 116).

⁶ Hélène Cixous, *Rootprints: Memory and Life Writing* (London: Routledge, 1997), p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ Rita Felski, 'Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996 2nd ed.), pp. 165-69, (p. 165).

⁹ Juan Marsé, 'El 23-F o el 'tejerazo' como españolada', AA.VV., *Memoria de la Transición* (Madrid: Taurus, 1996), pp. 504-06. Rob Rix, 'Loners, Losers and Centre-Forwards: Vázquez Montalbán's Poetics of Memory', Rob Rix (ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: 'Novela Negra' and Political Change in Spain* (Leeds: Trinity and All Saints, 1992), pp. 137-61.

¹⁰ Andreas Huyssen, *Twilight Memories* (London: Routledge, 1995) p. 1.

¹¹ *El País*, 15 junio 2001 (web).

¹² Para Sánchez-Prieto son tres las fuentes del olvido: 1) el pesimismo regeneracionista del 98; 2) la España eterna franquista; y 3) el materialismo histórico marxista de los años 60 y 70, (*Rilce* 15.1: 1999, 13).

¹³ Carmen Hernández, 'Siete artistas exponen sus obras en Castellón con la memoria como referente', *El Mundo*, 20 abril 2001 (web).

¹⁴ Juan Domínguez Lasierra, 'Francisco Ayala: «Las novelas que hoy se escriben son memorias disfrazadas»', *Turia. Revista Cultural*, núm. 51-52, marzo 2000, pp. 249-61, (p. 260).

¹⁵ Quizás en una operación de maquillaje de los escritores y editores, aunque todo lo que se publica es en realidad una 'operación de maquillaje', en el sentido de que toda escritura es ficción (cualquier relato es ficticio, porque por un lado se está tratando con personajes reales como el 23-F pero, por otro lado, se está inventando —maquillando— una situación a través de la elaboración literaria), Emma Rodríguez, 'Los editores españoles apuestan por la memoria', *El Mundo*, 30 enero 2001 (web).

¹⁶ M. Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)* (Alicante: Universidad de Alicante, 1999), p. 81.

- ¹⁷ Karl A. Plank, 'The Survivor's Return: Reflections on Memory and Place', Alice L. Eckardt (ed.), *Burning Memory* (Oxford: Pergamon Press, 1993), pp. 185-202, (p. 186).
- ¹⁸ "He aprendido mucho de la obra de Günter Grass, sobre todo de su compromiso como punto de partida. Grass representa el triunfo de la literatura comprometida, no sólo políticamente sino también con el tiempo y la situación en que transcurren cada una de sus novelas", Rosa Regàs, 'Günter Grass: El compromiso de un Nobel', *El Mundo*, 1 octubre 1999 (web).
- ¹⁹ Josep María Riera y Elena Valenciano, *Las mujeres de los 90* (Madrid: Morata, 1991), p. 38.
- ²⁰ Carlos Uxó González, 'La recuperación de la memoria en *La reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité', *Donaire*, núm.13, diciembre 1999, (pp. 39-46).
- ²¹ Amelia Castilla, 'Tres escritoras para una época', *El País*, 30 octubre 1999 (web).
- ²² AA.VV., *Retrato de un siglo* (Madrid: Temas de Hoy, 1999), pp. 177-200, (p. 179).
- ²³ Rosa Regàs y Oliva María Rubio, "*gauche divine*" (Barcelona: Lunwerg, 2000), p. 18.
- ²⁴ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985), p. 55.
- ²⁵ Langa Pizarro, *op.cit.*, p. 53.
- ²⁶ Pau Vidal, "Marcos Giral Torrente gana el Premio Herralde con una novela sobre la memoria", *El País*, 9 noviembre 1999 (web).
- ²⁷ John Macklin, 'Double identity: memory, duplicity and dissimulation in Antonio Muñoz Molina's *Beltenebros*', Ruth Christie et al. (eds.), *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative* (Warminster: Aris & Phillips, 1995), pp. 83-97, (p. 96).
- ²⁸ María del Carmen Riddel, *La escritura femenina en la postguerra española* (New York: Peter Lang Publishing, 1995), p. 67.
- ²⁹ Como se evidencia en el estudio 'Despiertan las mujeres: Una tesis defiende que están cualificadas para empresas de servicios y comunicaciones', Teresa Lawlor y Mike Rigby (eds.), *Contemporary Spain* (London: Longman, 1998), p. 277.
- ³⁰ Francisco Javier Higuero, *La memoria del narrador* (Valladolid: Ámbito, 1993), p. 34.
- ³¹ Langa Pizarro, *op.cit.*, p.84.
- ³² Mercedes Monmany (ed.), *Vidas de Mujer* (Madrid: Alianza, 1998), "El abuelo y *La Regenta*", (pp. 19-26).
- ³³ Poeta y sacerdote catalán, 1845-1902. Figura relevante de la *Renaixença* catalana; con un instinto excepcional de la lengua, devolvió al catalán la categoría de instrumento literario. Autor de los poemas épicos *L'Atlàntida* y *Canigó*, de poemas líricos y de obra en prosa: *Excursions*, *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*, *Rondalles*, *En defensa pròpia*.
- ³⁴ William F. Brewer, 'What is autobiographical memory?', David C. Rubin (ed.), *Autobiographical memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 25-49, (p. 36).
- ³⁵ Deborah N. Cohn, *History and Memory in the Two Souths* (London: Vanderbilt University Press, 1999), p. 6. "*Casa Grande*, which was the cornerstone of the plantation system of northeastern Brazil and a basic structuring model for much of Brazilian society, might easily be applied to the agrarian societies depicted by Porter and Rulfo (to say nothing, of course, of Faulkner)", p. 138.

- ³⁶ Terenci Moix, *No digas que fue un sueño* (Madrid: Biblioteca El Mundo, 2001), prólogo de Rosa Regàs, pp. 1-4, (p. 1).
- ³⁷ Recordar la noción de mito analizada en el capítulo 2.
- ³⁸ Elizabeth Wilson, 'Mirror Writing: An autobiography', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996 2nd ed.), "The radical movements of the late sixties and of the seventies did, though, raise the question of personal identity in a way no political movement had raised it before", pp. 247-49, (p. 247).
- ³⁹ Carlos Barral, *Años de penitencia* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), p. 81.
- ⁴⁰ Paloma Díaz-Más, 'Memoria y olvido en mi narrativa', Patrick Collard (ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas* (Genève: ROMANICA GANDENSIA XXVII, 1994), pp.87-97, (p. 88).
- ⁴¹ Lynda Broughton, 'Portrait of the Subject as a Young Man: The Construction of Masculinity Ironized in 'Male' Fiction', Philip Shaw y Peter Stockwell (eds.), *Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day* (London: Pinter Publishers, 1991), pp. 135-45, (p. 135).
- ⁴² Andrés Amorós, 'El recuerdo como salvación', *El Mundo*, 10 septiembre 1999, p. 58.
- ⁴³ De este autor Regàs ha traducido su novela *Typhoon* en 1985.
- ⁴⁴ Rosa Regàs: "Esta historia le pertenece a un amigo mío, porque es la persona que me invitó a navegar por las islas de Grecia y entonces yo para hacerle un regalo pensé en escribirle un cuento como regalo. Pero el cuento se fue liando y se convirtió en novela". En la segunda página de la primera entrevista.
- ⁴⁵ Araceli García Ríos, "Prólogo" a *El corazón de las tinieblas* (Madrid: Alianza, 1993) pp. 7-16.
- ⁴⁶ Santos Sanz Villanueva, 'El lastre de una amarga infancia', *El Mundo* (Esfera), 11 septiembre 1999 (web).
- ⁴⁷ María José Obiol, 'La Memoria y sus Modos', *El País* (Babelia), 28 agosto 1999, pp. 8-9, (p. 9). En este artículo no se menciona *Luna lunera*, publicada también en 1999.
- ⁴⁸ "Sucede en ocasiones que el viaje a las páginas de un libro es un antídoto para la amnesia. La voz de Anna Frank se multiplicó con sus diarios y se organizó un templo de devoción para aquel texto que relataba el día a día de un confinamiento", *Ibid.*, p. 8.
- ⁴⁹ Richard Gray, *The Literature of Memory* (London: Edward Arnold, 1977), p. 224.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.
- ⁵¹ Richard Gray, *op.cit.*, p. 2.
- ⁵² Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*
- ⁵³ Geoffrey H. Hartman, 'Public Memory and Its Discontents', Marshall Brown (ed.), *The Uses of Literary History* (Durham: Duke University Press, 1995), pp. 73-91, (p. 81).
- ⁵⁴ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato* (Madrid: Cátedra, 1993), p. 22.
- ⁵⁵ Rosa Pereda, 'Rosa Regàs: "El escritor siempre acaba contando su propia historia"', *El País* (Babelia), 11 septiembre 1999, p. 9.

CAPÍTULO 5: La mirada comprometida y el discurso postmodernista: Del juego de máscaras a la confesión

5.1 -. La mirada comprometida

Regàs es “una activista sin cartera”,¹ como ella misma se ha definido. Es decir, es una escritora que no pertenece a ningún partido político, ni a ninguna ONG y sólo se considera una feminista, entendiendo feminismo como una defensa de los derechos de todas las mujeres frente a cualquier injusticia. Regàs siempre está envuelta en la vida cultural española. Primero fue una destacada activista en la «*gauche divine*»² — un movimiento catalán en contra de la dictadura franquista, cuyo centro neurálgico era la discoteca Bocaccio (también una compañía de discos, inaugurada en la primavera de 1967) y el Pub Tuset, locales cuyo propietario era el hermano de Rosa, Oriol Regàs—. Luego se convirtió en una prominente editora, quien ha tenido el privilegio de trabajar con los editores europeos más importantes del siglo XX, fundando después una prestigiosa editorial. Y actualmente participa en programas literarios televisivos y debates radiofónicos. Este modo de mantenerse al día, de intervención intelectual y de tener contacto con la ciudadanía definen a Regàs como una mujer que está comprometida con la sociedad en la que vive y por la que lucha para que sea mejor, lo que a su vez la diferencia de algunos escritores e intelectuales que no se comprometen con la sociedad en la que viven. Se muestra partidaria de que quienes gozan de popularidad se comprometan con la sociedad (“aprovechando la palestra que tiene [un escritor] para dar a conocer su opinión sobre las cosas que

ocurren, cosas injustas”),³ no solamente en las declaraciones u opiniones que te pidan.

Un ejemplo de estos escritores no comprometidos sería el caso de su amigo Arturo Pérez-Reverte,⁴ cuya obra es de gran valor —estético, sobre todo—, pero que carece de mensaje social. Es decir, las novelas de Reverte, a diferencia de sus artículos, se pueden definir como “el placer del relato puro”, según Francisco Rico,⁵ mientras que Regàs busca siempre la obra con un compromiso social. Es un mensaje que se refleja a través de un protagonista —no necesariamente femenino—, que al final adquiere conciencia crítica, la capacidad de indignación y el inconformismo como elementos claves del compromiso en la obra de Regàs. No obstante, este grito de rebeldía no es original en Regàs, pues también se observa en muchos otros escritores como Günter Grass, José Saramago, Juan Marsé o Rosa Montero, por citar sólo unos pocos. Ahora bien, la originalidad del compromiso de Regàs quizás radica en instar al lector hacia la búsqueda de su propio sueño, la búsqueda de un lugar libre en su mente, el descubrimiento que una persona hace de su propio paraíso.⁶ Este compromiso también se refleja en sus traducciones, como por ejemplo en la novela de Julia Blackburn, *Daisy Bates in the Desert* (1994), donde además Regàs escribe un prólogo que aquí interesa resaltar, porque demuestra su interés por una literatura comprometida y biográfica a la vez:

Al final del libro, el lector tiene la extraordinaria sensación de que son los sueños, la historia, las frustraciones, las mentiras y su pasión por el desierto, lo que convierte a Daisy Bates en un ser autónomo que controla sus afectos y sus derrotas, y las consecuencias del inexorable paso del tiempo.⁷

Por otro lado, la mirada comprometida de Regàs está relacionada con la influencia de los poetas de la experiencia, ya mencionados anteriormente. No obstante, aquí conviene subrayar de nuevo a estos escritores, porque juegan un papel importante en la obra de Regàs, en el sentido de que ella identifica “poesía de la experiencia” con compromiso social y político, llegando incluso a afirmar que “toda persona con los pies en la tierra tiene que hacer poesía de la experiencia, sea oficinista, cocinera, poeta o lo que sea”.⁸ Es decir, su idea de compromiso no se limita al deber del intelectual, sino que la extiende a cualquier persona, porque todo el mundo tiene derecho a tener una voz social y política, esto es, a comprometerse con la sociedad en la que vive. En cuanto al escritor, aunque no es un deber ser comprometido, sino más bien es una cuestión de gusto personal, Regàs prefiere a los escritores comprometidos reconociendo, eso sí, que los poetas, naturalmente, pueden escribir lo que quieran y como quieran, pero llegarán más al corazón de toda la gente si nos hablan de algo que nos es común. De un lado la estética y las ideas; de otro, necesariamente, hablar del vivir normal y natural.

En este capítulo vamos a centrarnos en su obra ensayística y periodística. La influencia de la mujer en el campo de la información va adquiriendo volumen y potencia de marea.⁹ Para ello vamos a dividir este capítulo en tres partes. Primero vamos a analizar sus dos libros de artículos: *Canciones de amor y de batalla* (1993-1995) y *Más Canciones...* (1995-1998). Luego haremos un breve análisis de sus tres ensayos literarios publicados hasta el momento. En la tercera parte analizaremos otras dos de sus obras, pero esta vez de difícil clasificación

literaria: *Desde el mar* (1997) y *Sangre de mi sangre* (1998), donde la autora experimenta un nuevo registro narrativo. A grandes rasgos nos encontramos con tres discursos diferentes. Sin embargo, todos ellos se caracterizan por estar escritos en primera persona narrativa. De acuerdo con Karen J. Warren:

Hay al menos cuatro razones por las cuales el uso de la narrativa en primera persona es importante para el feminismo y la ética medioambiental. Primera, tal narrativa da voz a una sensibilidad que a menudo falta en el discurso ético analítico tradicional, una sensibilidad para concebirse principalmente «en relación con» otros, incluyendo el medioambiente no humano. Es una modalidad que *toma las relaciones en sí mismas de forma seria*. Por lo tanto, permanece en contraste con una modalidad estrictamente reduccionista.¹⁰

Dos aspectos fundamentales destacaremos en este capítulo. Por un lado, mostrar el grado de polivalencia de la escritora. Por otro, demostrar una vez más la importancia de la voz narrativa en su obra. En el primer capítulo estudiamos cómo funciona la voz narrativa tanto en sus novelas como en sus cuentos, partiendo de la base de que la autora no existe, a pesar de que toda su obra está basada fundamentalmente en su propia vida. En cambio, en este capítulo demostraremos que en estos textos Regàs en cuanto personaje o proyección pública enseña mucho más su pensamiento político y su feminismo que en su narrativa. La conclusión final es que su obra tiene mucho que ver con sus vivencias, porque se basa en su propia memoria. Regàs emplea múltiples maneras textuales postmodernas para construir una posición aparentemente fija y visible (comprometida) en un mundo altamente mediatizado.

La elección de este capítulo quiere reflejar el pluralismo, los diferentes énfasis y matices de la variada obra de Regàs. Argumentaremos si la

obra de Regàs pertenece a la cultura postmoderna, cuál es su aportación al estudio sobre la situación de la mujer y su pensamiento político, unos rasgos específicos que convierten a esta autora en una escritora original de difícil encasillamiento.

5.2 -. El discurso postmodernista

En el artículo "Volver",¹¹ Regàs escribe:

Pero, me digo mirando con melancolía el paisaje agostado desde la ventanilla del avión, tal vez no sea esa visión tan clarividente la que me produzca la cruel congoja con que me devuelvo al trabajo. Tal vez lo que ocurra no sea más que nostalgia del perdido paraíso de almendros e higueras, de baños nocturnos a la luz de la luna, de voces infantiles y palabras de amor y cenas bajo la parra con una botella de Somontano. (*Más Canciones...*, p.54)

Aquí su escritura se caracteriza una vez más por un lenguaje cuidado; una constante presencia del paraíso perdido y de la memoria, que manifiesta la vida interior de un personaje, que muchas veces se corresponde con la propia Regàs; un paisaje fundamentalmente catalán, como cuenco de su escritura; y cierto rescate de lo intrascendente (recordar también sus artículos dedicados al deporte¹² o su interés por la gastronomía).¹³ No obstante, poseer estos rasgos en la escritura no significa que automáticamente estamos ante un escritor postmoderno, puesto que siempre se ha dado este tipo de literatura en todas las épocas.

Nuestro interés principal en torno al postmodernismo contemporáneo se refiere al hecho de que actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la

cultura de masas y el arte de élite, en el que los segundos términos ya no quedan automáticamente por encima de los primeros. Sobre el debate de lo postmoderno nos resulta más conveniente entender postmodernismo, no como una rotura radical con los modos de conocimiento occidental, sino, siguiendo a Patricia Waugh, planteado como la última fase en una tradición del pensamiento estético inaugurada por filósofos tales como Kant y encarnado en el arte Romántico y modernista.¹⁴ Si los modernistas se definían a sí mismos en oposición a la cultura de masas, en cambio, los posmodernistas parecen adoptar sus formas y contenidos incorporando nuevos artefactos que difuminan la distinción entre “high and low culture”.¹⁵ Este parece ser el caso de Regàs cuando combina en su literatura referencias a la música clásica y expresiones latinas, por ejemplo, con alusiones a seriales de radio y televisión.

Algunos de los elementos constitutivos de la cultura postmoderna definidos por Andreas Huyssen¹⁶ pueden rastrearse también en su obra, como por ejemplo la crítica feminista, la nueva sensibilidad ecológica¹⁷ o la conciencia de que otras culturas, no europeas, deben ser conocidas por medios distintos a la conquista o dominación. Como muestra valga su libro *Viaje a la luz del Cham* (1995) o su cuento en la colección *Las voces del Espejo* (México: Publicaciones Espejo, 1998).¹⁸ Este juego “de amor y de batalla” tanto en sus manifestaciones públicas como en sus artículos es relevante, porque no sólo define a Regàs como una escritora polivalente que además se reinventa a sí misma, sino que también resalta su compromiso con la sociedad multicultural que concibe, sin necesidad de pertenecer a ningún partido político.

5.3 -. Canciones con “feelings”

Los temas de la escritura periódica no son, con frecuencia, los mismos que los que nutren las páginas de novelas y libros de relatos de Regàs. No obstante, la recopilación de artículos debe tener un sentido en sí misma. En *Canciones de amor y de batalla* (1993-1995) y *Más Canciones...* (1995-1998) hay una doble mirada. Una “de amor” y otra “de batalla”, como insinúa el título de la primera colección. Pero lo privado y lo público se entremezclan como se ve en el apartado titulado “Personal”, cuyos artículos son las primeras incursiones de la autora en la escritura. El valor de estos primeros artículos es doble. Aparte de ser su primera incursión en la escritura, también demuestran que Regàs empezó a escribir como periodista, lo que en parte la asocia con el selecto grupo de mujeres periodistas que empezaron también a publicar a finales de los setenta y forjaron un nuevo periodismo que se originó en los Estados Unidos en los años sesenta. Era un periodismo que se caracterizaba precisamente por su compromiso, según el ensayo de Joan L. Brown (‘Rosa Montero: From Journalist to Novelist’).¹⁹ No obstante, hay que advertir que, a diferencia de este grupo, Regàs no ha trabajado como periodista en sus diferentes campos, como por ejemplo Rosa Montero.

Por otro lado, otra mirada también bastante personal pero a la vez muy crítica es la que, por ejemplo, se representa con los apartados titulados “Batallas”, “Bello país es Catalunya” o “El reino de este mundo”. Tanto una mirada “de amor” como otra “de batalla” responden a la cualidad principal del escritor de estar siempre alerta, de desarrollar la sensibilidad.²⁰ Sus artículos se caracterizan por una constante presencia

de la ironía en su lenguaje, la cual es un elemento casi indispensable dentro de la cultura postmoderna. Esta ironía funciona a modo de escudo protector, porque como ella misma escribe en el prólogo de la primera colección: "no sea que dejándome llevar de la irritación o el desprecio, su defensa o su denuncia me estallen en las manos como una injuria". (p.15). Una ironía que también aparece en sus ensayos y que suele ser una característica en los escritores de artículos y ensayos, como Paul Julian Smith anota en su libro *The Moderns* (2000), refiriéndose a Francisco Umbral y a Fernando Savater (p.2). Al igual que estos dos inconformistas de estilos muy diferentes, Regàs hace crónica de su tiempo también con una escritura muy personal. A través de sus dos compilaciones de artículos se obtiene una visión sociológica de la España de los noventa.

Con una mirada sonriente pero con un puño de boxeador, como aparece retratada la autora en la portada de *Más Canciones... (1995-1998)*, quizás la característica principal de ambas colecciones sea la insatisfacción como un sentimiento fijo, independiente de los variados temas que ofrecen. La mirada comprometida está siempre presente desde las primeras páginas. En el apartado "Justificación y agradecimiento", a modo de prólogo la autora justifica estos artículos como una manera de protestar y a la vez con la intención de despertar en el lector el letargo ideológico de la sociedad actual, que "se ha cobijado en el conformismo más igualitario y más susceptible de ser manipulado y tiende a consolidarse como una congregación ávida de imágenes, breve de ideas, parca en protestas y falta de coraje" (p.11). El hilo conductor no deja de ser la contraposición o dualidad entre lo social y lo personal en

la mirada siempre crítica de la autora. Con estas recopilaciones periodísticas descubrimos a una Regàs polifacética. Una escritora más personal y más crítica que podríamos resumir como una Regàs activista, que le interesan todos los temas y lo critica todo. Su credo de escritora y activista por un mundo desenajenado, su oficio literario y su visión del mundo acaban siendo la misma cosa.

5.4 -. El pensamiento político de Regàs

Es innegable que muchos de los artículos de Regàs tienen una marcada raíz política. Su pensamiento político está estrechamente vinculado con la ideología de izquierda y, en particular, con el valor del coraje que asocia con la República. Se trata de un coraje que se refiere a un esfuerzo del ánimo para que cada persona tenga sus propias ideas. El pensamiento político de Regàs se hace patente cuando reflexiona sobre la extinción de la izquierda radical en “¿Pesadilla o premonición?” (pp.37-39) o comenta en “Coraje republicano” (pp.117-120) que desde pequeña, imbuida por el ambiente republicano impregnado por la influencia de su padre²¹ (abogado y parlamentario republicano),²² ella misma se “sentía republicana sin apenas saber qué quería decir ser republicana” (p.117). Sin embargo, conforme fue creciendo se aferró a sus convicciones republicanas “hasta tal punto que hoy me cuesta comprender su inamovible arraigo” (p.118). En este artículo se reivindica entonces el coraje como una política que cada persona debe tener:

quiero creer que sin coraje ni ideología no hay arte verdadero, ni la literatura es literatura, ni la política lo es de verdad, ni se acaba de conseguir la famosa «feina ben feta»; sin coraje no hay

solidaridad y ningún pensamiento, ningún objetivo, es capaz de convencer del todo. (p.120)

Valora el concepto de coraje que asocia con la República para reivindicar en el lector que tenga una opinión propia respecto de cualquier manifestación social, política o cultural. A este respecto conviene recordar el estudio de Nigel Dennis,²³ donde evalúa la labor de un efímero periódico republicano que, sin embargo, destacó “por asumir una responsabilidad y por aplicar a la situación nacional, en sus múltiples facetas, un criterio selecto y entonado, una actitud seria y rigurosa” (p.33). Significativamente, la interpretación de Regàs sobre la República entronca a su vez con la definición de lo que significa hoy ser comunista, según Carrillo (“Se trata de no ser dogmático, de ser partidario de la libertad y de la democracia y de oponerse al sistema capitalista”).²⁴

Por otro lado, la nostalgia de la autora por una nueva República trae a colación el tema de la memoria, también muy presente en esta doble colección de artículos. Memoria, por un lado, como técnica narrativa, ya que también en sus artículos la narración se origina a partir de un hecho anecdótico casi siempre ocurrido a la autora. Con el título de “Entre la chapuza y el insulto” (pp.45-50) la autora se refiere a una historia concreta que le contó su padre, donde saca a relucir el valor de la retórica en los parlamentarios de aquella época. Recordando esta fecha determinada —de nuevo haciendo uso de su memoria—, Regàs reivindica la sagacidad y el ingenio que parecen perdidos en los debates políticos actuales, donde sólo se escuchan insultos. Al final se muestra optimista y achaca esta falta de ingenuidad a un “mal viento pasajero” (p.50). Este optimismo de la autora se encapsula en una expresión

simbólica que llama la atención, porque es muy frecuente en su narrativa el acertado paralelismo con que hace discurrir un paisaje determinado junto a su correlato histórico. Como ya vimos en el capítulo dos y cuatro, es decir, en el valor del simbolismo y de la memoria, de nuevo Regàs escribe a partir de la memoria, y el paisaje está siempre presente como un elemento inherente y simbólico.

También memoria entendida como valor histórico, en el sentido de que en estos artículos se reivindica su importancia para sobrevivir en la sociedad, como se subraya en el artículo "¿Para qué olvidar?" (pp.25-29).²⁵ Precisamente para conocer y aceptar lo que ocurrió, "y para convertir el sentimiento de culpa o de venganza o de acusación, en sentido de la responsabilidad como no se cansa de repetir Günter Grass." (p.27). Regàs concluye que no tenemos que olvidar, porque debemos saber qué ocurrió no sólo con la Iglesia, sino con las derechas y con las izquierdas, esto es, con la situación social que nos afecta:

Pero tampoco queremos olvidar, quedarnos sin memoria. Porque si nos quedamos sin memoria, nos quedamos sin historia, sin elementos para entender, sin criterio para juzgar y remediar, sin responsabilidad para proceder, sin ánimos ni objetivo para mejorar, sin decencia para sobrevivir. (p.29)

La importancia de la memoria en el ser humano es primordial, porque viene a significar su dignidad, su "decencia para sobrevivir", en el sentido de que si olvidamos nuestro pasado, estamos olvidando nuestra propia historia, es decir, nuestro propio nacimiento. Esta reivindicación de la memoria como dignidad de la persona constituye el verdadero argumento de toda la narrativa de Regàs, cuyos protagonistas suelen refugiarse en el pasado, precisamente para construir su identidad en contraposición

con aquellos otros personajes que olvidan voluntariamente su memoria. A este respecto conviene recordar el final del cuento "Introibo at altare Dei...", donde la protagonista critica sin ambages al hombre que ha olvidado voluntariamente parte de su historia:

No hay venganza, me digo, ni vindicación posible contra quien ha borrado una parte de nuestra historia llevándose la suya también porque ya terminó su tiempo en esta tierra devorado por la agonía más triste y desolada: el olvido voluntario, la negación de la memoria, el rechazo del propio deseo y de la propia historia, la muerte en vida del hombre pusilánime y domesticado.
¡Imbécil! ¡Cretino! ¡Inútil cobarde de mierda! (p.120)

Este fragmento resulta revelador por dos motivos. Primero, estilísticamente porque es la única vez hasta el momento que Regàs escribe de forma tan explícita. Y, en segundo lugar, literariamente porque esta crítica a quien se ha olvidado de su memoria puede extrapolarse para entender mejor lo que ella entiende por compromiso, esto es, no olvidarse de nuestro pasado, ser honestos con nosotros mismos.

Su pensamiento político está asociado con el compromiso o capacidad de crítica que tenemos nosotros hacia la sociedad en la que vivimos. En este sentido destaca su artículo "Nosotros" (pp.79-84)²⁶, donde trata nuestra desidia ante el problema de la guerra, tema constante en su obra narrativa, como ya hemos explicitado. Se señala que la causa de esta desidia es debida sobre todo al bombardeo continuo de imágenes bélicas en los medios de comunicación. No obstante, aunque hayamos olvidado esas imágenes, el texto insiste en que no debemos olvidar el que seamos "nosotros, los que [...] fabricamos [las armas] y las vendemos" (p.80). La crítica esta vez no está dirigida a un organismo concreto sino sólo a nosotros,²⁷ como el título se encarga de subrayar. Al final, como

viene siendo habitual, emplea un lenguaje directo con la intención de conmover al lector:

Sigamos pues mirando la televisión bien cómodos en nuestra butaca y continuemos sin querer informarnos, sin creer lo que de verdad ocurre y sin crear problemas a nuestros gobernantes, mientras hacemos pucheros que tranquilicen nuestra conciencia maltratada con tantas imágenes salidas del horror y la barbarie. Así somos los humanos, es decir, nosotros. ¿Qué otra cosa sabemos hacer? (p.84)

Otro factor que sobresale de su pensamiento político es la importancia que concede a la democracia.²⁸ En el artículo “¿Qué democracia?” (pp.17-20)²⁹ se expone un breve pero jugoso análisis de lo que ha significado esta palabra las pocas décadas que lleva en vigencia. Si bien antes se entendía por democracia la defensa de los ideales de igualdad, libertad y fraternidad, en este texto se critica el viraje de esta palabra hacia un significado enteramente capitalista: “la economía ha dejado de ser un instrumento al servicio de la sociedad y se ha convertido en un objetivo que hay que alcanzar a toda costa” (p.18). Esta forma de pensar obviamente se desaprueba: “no hay más moral que la de los buenos resultados” (p.19). Se pregunta de qué les sirve la libertad si no tienen la igualdad y la fraternidad. Este mismo planteamiento coincide con el expuesto por Judith Astelarra, para quien construir la democracia, primero “es necesario resolver las contradicciones sociales que impiden la materialización de los ideales de igualdad, libertad y solidaridad”.³⁰ Regàs critica el pensamiento único o globalización, como consecuencia de esta nueva acepción de democracia. Su postura sobre la democracia capitalista, donde prevalece el mayor postor, coincide con la de José Saramago³¹ o la de Carlos P. Otero, quien opina que “la democracia

capitalista de nuestros días es el *non plus ultra* de la organización social (llamémosle así)".³²

Por otro lado, la escritora culpa a los políticos de no elaborar listas abiertas, como el propio título del artículo "¡Listas abiertas, por favor!" (pp.35-36) reivindica. Es consciente de que los políticos se niegan a analizar el por qué de la abstención y la atribuyen frívolamente a un "pasotismo", cuando en realidad, en opinión de la autora no cabe duda de que "ellos son los únicos responsables" (p.36). Luego, en el artículo "Las ONGs: Refugio de los desencantados de la política" (pp.113-16) hace un breve análisis de los cambios que se han producido en el mapa político mundial. Como elemento discordante ante estos cambios sobresale la aparición de las ONGs, las cuales para Regàs también están "mangoneadas por los esbirros de los poderosos de la tierra" (p.116).

Su pensamiento político es una crítica hacia todo aquello que cree injusto. Regàs critica las injusticias sociales y señala en sus artículos con ejemplos verídicos, casos donde un juez ha dictado una ley que no es justa, lo que inmediatamente plantea el debate de su legitimidad. A este debate sobre la legitimación, Regàs responde en el artículo "Jueces" (pp.54-55) con una frase —¿sofisma?— que se repite de forma idéntica en su primera novela: "Al fuego lo para el agua, pero al agua ¿quién la para?" (p.55), lo cual sugiere una textualización de la realidad social y una interpenetración de los mundos ficción y realidad. "Legalización del delito" (pp.75-77)³³ trata de la noticia del asesinato de un joven a manos de dos agentes que, sin embargo, fueron absueltos por el Tribunal de la Audiencia de Barcelona. Una gestión procedente del Supremo Israelí

autorizó la tortura del “activista palestino de la Yuhay Islámica, Mohamed Adel Aziz Hamdán” (p.76) y el juez del juzgado número 22 de Girona justificó “que las mujeres y los jóvenes cobren menos para poder trabajar” (p.76). Tres casos diferentes pero que tienen como común denominador la dificultad de definir la legitimidad, pues lo que parece justo a los jueces, en cambio resulta inapropiado para mucha otra gente como esta autora en cuestión. Y esta misma temática se repite en otros artículos.³⁴

5.5 -. El feminismo de Regàs

El feminismo de Regàs se ciñe esencialmente a su preocupación por las injusticias a la mujer. No obstante, se dice que muchas mujeres por su trayectoria personal y profesional son feministas sin saberlo, sin tener conciencia de ello. Éste podría ser el caso de Regàs si tenemos en cuenta la opinión de Cristina Alberdi, quien piensa que “cualquier mujer que luche por los derechos de las mujeres y por su emancipación como colectivo es feminista”.³⁵ En “Ángeles del hogar” (pp.19-21) acusa la actuación “machista” de los jueces españoles, quienes con sus juicios injustos están perpetuando esta situación: “No es raro que un juez absuelva a un acusado de violación alegando que la mujer se «dejó hacer»” (p.20). Pero sobre todo llama la atención la crítica dirigida hacia aquellas juezas mujeres que siguen defendiendo los postulados machistas “y desde sus altos puestos entronizan la imagen del macho por el único mérito de serlo, por mantener un orden estratificado de la sociedad más fácil de controlar y someter” (p.20).

La crisis del patriarcado como ideología dista mucho de ser una realidad social mientras existan personas que identifiquen lo jurídico con el orden patriarcal. Esta postura coincide con el planteamiento de Cristina Alberdi en su ensayo 'Análisis de la realidad jurídica en torno a la mujer',³⁶ donde concluye que "rompiendo con las instituciones tradicionales que soportan el sistema patriarcal" (p.77), las mujeres impedirían la redefinición, transmisión y reproducción de la cultura patriarcal y se accedería a un orden social nuevo. No obstante, la realidad jurídica es muy distinta y ante esta indefensa situación de maltrato, incluso por parte de la justicia, Regàs llega a la conclusión de que "no hay libertad sin libertad económica" (p.21). Precisamente este pensamiento se repite en otros artículos como "Terrorismo impune"³⁷ y se atisba también en la novela *Azul* a través de la protagonista Andrea ("una mujer sola ha de trabajar dos veces lo que trabaja un hombre para sobrevivir, en todos los sentidos" p.127).

Tanto en su novela como en dichos artículos se desprende la idea de que una mujer sola socialmente no existe, lo que viene a reflejar cierto estrato social de la mujer española actual. Si una mujer no trabaja está indefensa ante la sociedad y ante su marido, como se expone en "Ángeles del hogar" (pp.19-21), donde se recrimina la mentalidad antilaboral de estas mujeres conservadoras, porque fueron al matrimonio con la única intención de que sea su marido quien le dirija su vida: "Las mismas que, cuando la protección del varón se convierta en vejación y despotismo, llorarán escondidas en un rincón de una casa que se ha convertido en presidio, sin saber a quién dirigirse ni a dónde acudir" (p.21). De este tratamiento de mujer pasiva, que recuerda a varias de las

protagonistas de sus cuentos ("La nevada", "Preludio" y "Los funerales de la esperanza") y novelas, se desprende que, para Regàs, existe una preocupación por el tema de la mujer. Aquí viene a resolver el problema del maltrato a partir de una estabilidad económica para no depender de nadie.

Dentro de este contexto de preocupación por la mujer podremos hablar de feminismo en Regàs, en el sentido de que es consciente de que el primer paso hacia la liberación de la mujer es su independencia económica. Pero la novedad, la aportación de Regàs al estudio sobre la situación de la mujer, es su crítica contra la actitud conservadora no sólo de los hombres sino sobre todo de las mujeres "que se escudan en el amor para no tomar las riendas de su propia vida" (p.21). Esta arenga o llamada de atención a esas mujeres de vocación conservadora entronca con un cambio de mentalidad en la propia Regàs, erigiéndose así en la imagen de la mujer teórica. En la década de los cincuenta, cuando Regàs todavía estaba casada³⁸ y tenía que ir a misa todos los domingos y someterse a reglas sociales bastante estrictas, decidió romper con ese mundo conservador, pero no de forma radical y brusca, sino matriculándose en la universidad. En esta época hay que tener presente que "la utopía reaccionaria del franquismo basó en la sujeción de la mujer uno de sus pilares", como de manera excelente nos recuerdan Nicolás Sartorius y Javier Alfaya en su ensayo.³⁹

Las vicisitudes por las que tuvo que pasar en aquella época son las mismas que Catherine Davies describe refiriéndose a Montserrat Roig: "All women were obliged to have a certificate of Social Service (the domestic equivalent of military conscription for men) without which they

could have neither a passport nor a driving licence, nor study at university".⁴⁰ Hay que recordar que en aquella época había muy pocas estudiantes casadas y, además, en su caso con dos hijos. De hecho, cuando Regàs quiso renovar su pasaporte, los funcionarios no le dejaron poner "estudiante y casada", porque según ellos eso no podía ser.⁴¹ Fue en aquella época de universitaria cuando su espectro de amigos se amplió mucho. Más que romper, ensanchó su mundo. En el artículo "1954" (pp.73-77) expone esta transición de vocación de ángel a mujer insumisa que se juró, como una nueva Scarlett O'Hara, que nunca la familia constituiría su dedicación exclusiva.

El perfil de la mujer de la posguerra se corresponde, por tanto, a los primeros años de casada de Regàs. Una situación que se caracteriza fundamentalmente por un "aburrimiento y desesperanza", porque la mujer en aquella época apenas desarrollaba otra actividad que no fuera pasear a sus hijos y permanecer en el hogar. Además, hay que resaltar que las mujeres de aquella época se veían abocadas a casarse jóvenes y vírgenes, porque "no tenían otra forma de practicar el sexo de forma habitual y normal" (p.73), pero sobre todo para que la sociedad no la incluyese "en la categoría de prostituta" (p.73). Esta situación de menosprecio hacia la libertad sexual de la mujer se subraya cuando menciona el caso de una amiga suya que perdió su virginidad con un italiano y, después de una larga relación, éste no quiso casarse con ella porque no iba virgen al matrimonio.

En consecuencia, lo que Regàs señala es que la sexualidad de la mujer ha cambiado radicalmente. Ha pasado de pensar que el sexo es pecado y es un mal por el que hay que pasar para tener hijos a pensar

que el sexo es placer. Entre los factores que han influido para que se produzca ese cambio transcendental está la píldora, la educación y la salida de casa. Tres factores que han motivado que la mujer adquiriera seguridad y nuevas ideas. En *Sangre de mi sangre* la autora comenta que fue educada sin otra opción en la religión católica y tuvo que bautizar a sus hijos, porque de lo contrario no figurarían en el registro. Una situación que, sin embargo, no se ha repetido con sus nietos. Este cambio de mentalidad es importante,⁴² porque a menudo se repite en su obra. Así ocurre en "*Gauche divine*" (p.18) y en *Sangre de mi sangre*:

Todavía hoy, cuando la memoria me muestra la imagen de aquella mujer que fui, sentada bajo el mismo sauce día tras día, tengo la impresión de ser la estampa de la derrota y me parece milagroso que haya sido capaz de salir de aquel hoyo de aburrimiento y desesperanza. (p.84)

Pero además, esta transición sucede en la protagonista de *Memoria de Almotor* y, en cierta medida, también en *Azul* e incluso en *Luna lunera* y así se textualiza y se multiplica una vivencia que, al igual que Simone de Beauvoir, le permite percatarse a la autora y a la lectora de que "no se nace mujer, se llega a serlo".⁴³ Regàs trata de reflejar una situación injusta que ella misma ha vivido, pero que afortunadamente ya ha cambiado, y ahora depende más de la postura de la propia mujer. En *Sangre de mi sangre* el apartado "La gran elección, la gran libertad" (pp.41-59) tiene un gran interés sociológico, porque Regàs comenta cómo era su ciudad natal durante los años cincuenta, cuando "Barcelona era aún una ciudad empobrecida y desvincijada" (p.41). Una imagen pobre que representa cualquier ciudad o pueblo español de aquella época, pero sobre todo nos interesa el retrato de enclaustramiento que

nos ofrece de su familia, porque por extensión también representa en gran medida a la mayoría de las familias burguesas, que vivían encorsetadas por una serie de normas y restricciones. Comenta que “Yo era hija de padres republicanos” (p.42), pero cuyo exilio la echó en manos del régimen franquista. De esta etapa no recuerda una sola conversación sobre política, porque “La ideología había dejado de existir [...] Vivíamos de las creencias impuestas” (p.42).

El régimen franquista significó para Regàs una dictadura moral y de costumbres que dejó una huella imborrable en su vida. Aunque ella cambió de actitud y se convirtió en una mujer insumisa, no obstante, los vestigios de la dictadura siempre rondan en toda su literatura, como algo de lo que no se puede desprender. Debido a esta época de imposición de ideas, recuerda al lector actual que “Hasta hace muy poco tiempo, la decisión de tener o no tener hijos apenas se planteaba” (p.45), porque la decisión la tomaba siempre el padre. Afortunadamente este hecho ya no se corresponde con la realidad: “Hoy las cosas han cambiado y por lo menos las mujeres y los hombres que así lo desean pueden decidir tener hijos o no tenerlos” (p.47). Ahora bien, los tiempos son otros y las necesidades de la mujer también otras. A este respecto trae a colación a Virginia Woolf, para enfatizar que ya no basta con que lo que necesita una mujer es una habitación propia. Además, para que una mujer lleve a cabo su vocación y su desarrollo en lo que más le gusta “necesita también, como han tenido los hombres desde que el mundo es mundo, un lugar libre en la mente donde crear, inventar, proyectar y fabular sin consejos, sin normas, sin interferencias” (p.48). En relación a esta necesidad de “un lugar libre en la mente” coincide con la novela *El cuarto*

de atrás de Martín Gaité y con la escritora feminista Rosa Montero,⁴⁴ cuando Regàs pone énfasis en que actualmente la mujer puede hacer de su vida sexual lo que quiera:

siempre que tenga el coraje de decidir por sí misma qué es lo que más le conviene, qué es lo que quiere hacer. Porque los anticonceptivos hacen posible llevar a cabo la decisión, pero la decisión ha de tomarla ella sin ayuda de nadie y, en muchos casos, en contra de otros. (*Sangre de mi sangre*, p.55)

Esta libertad a la hora de decidir sobre su propia vida, aunque parezca algo superfluo, en cambio, la autora la contrapone a los tiempos de la dictadura, cuando "Una mujer que abandonaba el hogar era una pecadora, y si además era adúltera podía muy bien caerle una condena que la ley establecía en años de cárcel. Todo dependía de la voluntad del marido ultrajado" (p.54). Con ello pone de manifiesto que las cosas han cambiado hoy: "Una de la consecuencias de este progreso es que la mujer ha dejado de estar sometida al marido. En la teoría por lo menos. Pero hace muy pocos años ni siquiera en la teoría" (p.53). Su artículo "Mujeres libertarias", que sorprendentemente no aparece compilado, constata esta evolución. Elogia la película *Libertarias*, donde de nuevo Regàs recuerda que durante la guerra civil hubo "un grupo de mujeres convencidas de que la lucha por la libertad es total e inaplazable".⁴⁵

No obstante, para conocer mejor su grado de feminismo, en *Más Canciones...(1995-1998)* hay tres artículos que resultan claves: "Terrorismo impune contra las mujeres", "Guettos literarios" y "Literatura y mujeres". El feminismo de Regàs se basa en una crítica hacia las injusticias que le ocurren a la mujer. En este estudio no vamos a debatir las diferentes ramas dentro de la teoría feminista que se podrían aplicar a

su obra, pero señalamos que algunos textos de Regàs contribuyen a un debate feminista. Entendemos feminismo como un proyecto que plantea una búsqueda continua de conocimiento sobre lo que una mujer es y sobre el papel que juega en este mundo.

El artículo "Terrorismo impune" (pp.31-35) es un texto a favor de la mujer. Sin embargo, llama la atención que la autora se desligue del feminismo activo e incluso de aquellas mujeres que por alguna razón no merecen una defensa: "se nos hace difícil salir en defensa de la mujer sin provocar ironías" (p.31). De este pensamiento se deduce que no cree en la igualdad de las mujeres, porque piensa que no todas las mujeres son iguales. Luego menciona el caso de Ana Orantes, quien fue asesinada por su marido rociándola con gasolina, justo unos días después de haber manifestado en televisión que su marido la quería matar. El artículo destaca esta noticia por el hecho de que nadie haya utilizado "el arma machista por excelencia: la burla, la mofa, el sarcasmo, el desprecio" (p.31). Esta ausencia del arma machista le sirve a la autora para contrastarla con la constante presencia del machismo a la hora de defender la igualdad en el trabajo entre hombres y mujeres, por ejemplo, donde "siempre hay un gracioso que haciéndose eco del sentir general nos mira con ironía jocosa, cuando nos dice sin el menor recato: 'ya salió la feminista', 'esta historia me suena', no sabéis hablar de otra cosa'" (p.32). A través de un comentario sobre *Los verdugos voluntarios de Hitler, los alemanes corrientes y el holocausto* de Daniel Jonah Goldhagen compara el sentimiento antisemita con el antifeminismo español para evidenciar que a veces en el ser humano hay un sentimiento de repulsión hacia otro ser humano, ya sea por motivos de

raza, o bien por razones políticas o sexistas. Después comenta otras noticias, todas ellas caracterizadas por la situación antifeminista que padece la mujer española tanto en el medio laboral como en su propio hogar. Este pensamiento coincide con el de Cristina Almeida, para quien "la situación de la mujer en el trabajo no viene aislada de la situación general de la mujer en la sociedad".⁴⁶ En líneas generales el artículo plantea el machismo imperante en la sociedad española. Como conclusión, vuelve a insistir en que la única solución reside precisamente en la obtención de un trabajo para no depender de nadie:

porque es de sobras sabido que no hay verdadera libertad si no hay libertad económica. Disponer de recursos propios y cuando haga falta huir del hombre que la apalea, de los policías que las ignoran, de los jueces que las humillan. Porque ayuda no la obtendrán y mucho menos justicia. (p.35)

"Guetto literarios" (pp.43-44) trata del error de querer reducir la creación literaria a un ámbito determinado. El texto argumenta que "la literatura, sea o no sea de compromiso, es otra cosa" (p.43). Para demostrarlo refuta las dos interpretaciones que se aducen a la que se considera "literatura femenina". Según la primera interpretación, la literatura escrita por mujeres ha de centrarse en problemas y situaciones específicamente femeninos. Según la segunda interpretación, las mujeres tendrían una mirada distinta de la de los hombres para enfocar cualquier situación. Sin embargo, para Regàs ambas interpretaciones son erróneas. La primera, porque el texto considera que siempre ha habido literatura en todos los países y en todas las épocas escrita tanto por hombres como por mujeres. Es decir, siempre ha habido hombres que han escrito con detalle y sensibilidad los sentimientos de la mujer,

“igual que ha habido y hay mujeres capaces de describir el mundo interior y exterior de los hombres de su tiempo” (p.43). En cuanto a la segunda interpretación, de acuerdo con el artículo “es tan vaga como insolvente” (p.44). Para demostrarlo niega que existan en la escritura cualidades específicamente femeninas o masculinas, porque al igual que pueden existir mujeres toscas, por otro lado, también pueden existir hombres con una sensibilidad extrema capaz de analizar y comprender problemas íntimos del ser humano.

En una entrevista realizada por *Canal2 Andalucía*, Regàs declara que lo de la “literatura femenina” le parece absurdo, porque es erróneo atribuir sólo a las mujeres el ámbito de la intimidad, de la delicadeza y de la sensibilidad.⁴⁷ En este artículo afirma que puede haber características comunes en los hombres y en las mujeres, pero “la mayoría de lo que es común a los hombres, y de lo que es común a las mujeres pertenece al ámbito de lo cultural” (p.44). Así, nos encontramos con el tema de la especificidad del lenguaje femenino, que “es uno de los más polémicos y que mayores dificultades plantea por lo poco claro de la cuestión teórica”,⁴⁸ pero que Regàs resuelve aduciendo un predominio de la diversidad y la diferencia. La problemática de los guettos literarios y, en particular, del guetto de la literatura femenina se soluciona, según Regàs, considerando que la creación literaria es independiente de los problemas que plantee y, en concreto, del sexo que la escriba. Esta postura se acerca al planteamiento de Virginia Woolf, quien “no creía que con sólo recordar su sexo femenino, su experiencia o naturaleza, o cualquier otra cosa, destilaría sobre la página un arte instantáneo”.⁴⁹ Desde el punto de vista cultural Regàs piensa que “lo que diferencia a los hombres y

mujeres es la riqueza y la capacidad, que a partir de ella, se tiene para acceder al hecho cultural".⁵⁰

"Literatura y mujeres" (pp.45-47)⁵¹ viene a ser una continuación del artículo anterior. Parte de la idea de que: "La irrupción de la mujer en todas las ramas de la vida pública es un fenómeno relativamente reciente" (p.45). Se constata el hecho de que la gran ventaja de la mujer del siglo XX es que ahora cualquier mujer puede ser escritora sin necesidad de pertenecer a una familia ilustre, o ser una extravagante viajera. Sin embargo, el problema que plantea es que a la mujer actual apenas le queda tiempo para escribir, debido al papel que se espera de ella en el hogar y en la sociedad. No obstante, Regàs incita a las mujeres para que luchen no ya sólo por su independencia económica sino también por "un lugar libre en la mente donde poder refugiarse y entrar en su soledad" (p.46) —gran tema en Carmen Martín Gaité—. Para Regàs el escritor o escritora debe escribir sobre la condición humana. Su objetivo debe ser denunciar la postración humana, tanto del hombre como de las mujeres o de los niños: "En la medida en que sean capaces de expresarlo con su propia voz, imaginación y fantasía, se convertirán las mujeres en escritoras universales" (p.47). De esta postura se desprende que el feminismo de Regàs se limita a una lucha por la independencia de la mujer. Una libertad que se consigue fundamentalmente con la obtención no sólo de una habitación propia sino además con un lugar libre en la mente.

En cuanto a una literatura feminista podemos concluir que para Regàs sí puede existir una estética feminista determinada, pero no una estética femenina colectiva que agrupe a todas las mujeres, porque "para escribir

una buena novela, una mujer no tiene necesariamente que escribir sobre mujeres. A no ser que su mundo se limite a ellas. Pero entonces no es otra cosa que reivindicaciones políticas" (p.47). Esta visión es compartida por varios ensayistas como Terry Lovell⁵² o Enrique Gil Calvo, quien piensa que existe el estereotipo de que la mirada femenina es distinta, "pero no todas las mujeres son iguales, no pueden tener la misma visión del mundo".⁵³ Regàs coincide con Julia Kristeva en que "no es el sexo biológico de una persona lo que determina su potencial revolucionario, sino la posición de sujeto que asuma" (Moi, 26).

Por último, dentro de este apartado sobre el feminismo de Regàs habría que considerar también los artículos dedicados a la Iglesia, porque ésta representa a veces el carácter fascista, machista e hipócrita de la sociedad actual. En "Psicoanálisis del terrorismo" (pp.145-47) se critica al secretario de la Conferencia Episcopal por su actitud moral impuesta; en "Un lugar en el paraíso" (pp.149-51) se expone que lo más grave de la Iglesia, aparte de su constante intención moralizadora, es que confunda "«planificación familiar» con «aborto»" (p.150). En "El perdón de los pecados" (pp.157-61) se sugiere que habría que analizar cuál es la alternativa que propone la Iglesia católica cuando se niega sistemáticamente a que los pueblos en general y las mujeres en particular se eduquen en la planificación familiar; y en "¿Caridad o justicia?" (pp.21-24)⁵⁴ cuestiona la imagen mediática de la monja Teresa de Calcuta para plantear la duda de por qué Teresa de Calcuta nunca ha aprovechado su imagen para pedir justicia para sus pobres, ni ha denunciado las desigualdades y, en cambio, "Sólo ha levantado la voz para boicotear sistemáticamente las campañas de planificación de la

India" (p.24). Ante este misterio, el artículo concluye con un comentario donde señala la hipocresía de la civilización actual:

Curioso es que el mundo se arrodille ante un ser humano sea el que sea, tenga méritos o no los tenga, pero más lo es aún que lo haga ante una mujer que, conociendo de cerca el estado de ignominia en que viven y mueren los más desheredados, no supo o no quiso aprovechar su influencia y su voz para denunciar la injusticia, la desigualdad, el hambre y el abandono a que están sometidos los pobres. (p.24)

En términos generales podemos concluir que ambas compilaciones critican las injusticias tales como los malos tratos, las declaraciones imperdonables, pero sobre todo la confusión y el contrasentido que existe en la sociedad actual. Aparte de esta mirada crítica, destaca sobremanera el valor sentimental que se desprende en cada opinión de la autora, quien se mantiene siempre independiente. El hecho de que Regàs escriba el artículo "Elogio del temporero" (pp.79-86) defendiendo precisamente los valores sin ataduras del temporero, como una figura especial caracterizada sobre todo por su autonomía, apoya el argumento de que la autora no quiere ser reducida a un guetto. Esta aversión al reduccionismo se manifiesta también en el artículo "Coraje republicano" (pp.117-20), que cobra un valor destacado al defender los valores de la República. Regàs se muestra en contra de cualquier encasillamiento y prefiere mantener una crítica frente a todo lo que le rodea.

En definitiva, por medio de esta doble colección de artículos escritos a finales de los noventa podemos acceder a las claves con las que la autora interpreta este final de milenio. Estos artículos, al igual que una canción, están cargados de sensibilidad y complicidad, pero lo más importante es que nos ayudan a reflexionar sobre la realidad. En ese

sentido, la escritora critica la falta de ideales en la sociedad contemporánea, el poder de las multinacionales y, en particular, la ausencia de capacidad de protesta y rebeldía. Una serie de valores que dentro de un contexto literario español se inscriben claramente en la corriente neorromántica, pero con una fuerte tradición literaria que se remonta sobre todo a principios del siglo XX.⁵⁵ La temática social de estos artículos podemos vincularla en última instancia con la poesía social, de denuncia y de solidaridad que en España se conoce también con el nombre de generación de los cincuenta.

5.6 -. **Tres ensayos y una teoría:** “El ritual de la impostura”⁵⁶

Regàs ha escrito tres ensayos que tienen como característica común una misma teoría: la estética de la recepción. En todos ellos se defiende la mirada personal del lector, independientemente de la intención del autor y de la época a la que pertenezca la obra, porque lo importante de ésta es precisamente la recepción que produce en cada persona. Para Regàs el único deber del narrador, poeta o intelectual es crear la duda. A partir de una duda reconvertimos la obra, la hacemos propia, y la volvemos a crear una y otra vez. De esa duda que nos han creado nace un debate con nosotros mismos y con los demás, para, finalmente, alcanzar ese pequeño conocimiento tan grande y tan importante.⁵⁷ Regàs postula en sus ensayos el carácter subjetivo de la verdad, la imposibilidad de llegar a un conocimiento absoluto de los actos humanos, lo cual se evidencia también en su narrativa que ella define, refiriéndose a sus cuentos de *Pobre corazón*, “como movimientos del alma”,⁵⁸ es decir, como un intento de retratar la complejidad del ser humano.

Muestra un interés por la fragilidad y los sentimientos que también se observa en sus traducciones (recuérdese *Dr. Jeckyll y Mr Hyde* o *Del Amor*).

El ensayo "¿Para quién escribo?" (1995)⁵⁹ comienza con una advertencia doble. Por un lado, apostilla que no pretende hacer teoría sobre el escritor y su mundo. Por otro, señala que todo lo que a continuación se dice pertenece al ámbito de su experiencia personal. La autora enfatiza que cuando aluda a los escritores se estará refiriendo sobre todo a ella misma y cuando hable de alguna obra, en realidad estará hablando de sus propias obras. Por consiguiente, toda la información citada en este ensayo hace referencia a la visión de la autora sobre su propia obra, lo que dentro de un contexto teórico se corresponde con la estética de la recepción, porque la propia autora analiza la recepción de su obra, pero sobre todo enfatiza uno de los valores más originales de esta estética como es la influencia de los lectores en la creación de la obra de arte. Concretamente coincide con Gadamer, para quien una obra literaria no posee, en ningún momento, un significado acabado, sino que se incluye, como un signo más, en un horizonte cultural del que proceden los valores con que es interpretada en cada momento histórico.⁶⁰ Regàs afirma que muchos escritores saben para quienes escriben. Sin embargo, ella confiesa que no lo sabe. La autora expresa que el oficio del escritor consiste en desvelar, en poner de manifiesto lo que ya existe:

Se diría que en el acto de creación se desvela un objeto que ya «es» en alguna parte, como si fuera cierto que existe un mundo de las ideas, donde lo que nosotros vamos a escribir o a inventar está esperando desde siempre a que le llegue su turno. (p.126)

En este acto de creación el escritor no pone atención en lo que le es ajeno, "igual que la florista hace un ramo sin saber quien lo va a comprar" (p.127). Es decir, tanto el escritor como la florista se guían únicamente de un criterio propio. Ésta es la principal respuesta que se postula en el ensayo "¿Para quién escribo?". Se trata de una individualidad en el proceso de creación, que se manifiesta de manera particular con la frase "si busca una mano que le ayude la encontrará al final de su brazo" (p.127). Una sentencia que precisamente ya aparecía en su primera novela, cuando el padre de la protagonista solía repetírsela sin que ella supiera muy bien qué significaba cuando niña, pero que luego comprende su significado de "valerse por sí mismo". Es una independencia que ya hemos destacado también en sus artículos, cuando Regàs plantea que la solución de los problemas de la mujer pasa por resolver su independencia económica, es decir, no depender de nadie. Esta independencia, pues, es un valor constante en el pensamiento de Regàs, la cual proyecta también como una cualidad en el escritor. Según Regàs, cualquier escritor primero tiene que autoconvencerse de lo que quiere crear, sin necesidad de depender de nadie, excepto de "su propio estilo".⁶¹

porque sólo esto es lo que, en el mejor de los casos, le será dado: leer lo que ha escrito y reconocerse en la cadencia y el ritmo de lo que está leyendo, saber cómo es su propia escritura, en otras palabras, encontrar su propio estilo. (p.128)

La independencia en el oficio de escribir, en cambio, no significa que el escritor prescinda por completo del parecer de los demás, puesto que

otros pareceres y otras lecturas, por ejemplo, suelen formar parte de su universo. No obstante, a pesar de cualquier utilísimo consejo de algún amigo o crítica, en última instancia “al escribir no se piensa en los demás, se piensa sólo en lo que se está escribiendo” (p.129). Cuando se entrega la obra al editor es cuando el escritor sale de ese mundo cerrado y su obra empieza a abrirse “en la absoluta vaguedad de un concepto que de nuevo pertenece al mundo de las ideas” (p.130). En realidad, es la figura del editor quien más se interesa en que el libro triunfe. Aquí conviene recordar que Regàs también ha sido editora y en este ensayo se refleja su experiencia como tal.⁶² Lo importante de este ensayo es que concede gran importancia al lector, porque será él quien convierta la obra de creación en un ente cambiante, añadiéndole un significado y un sentido más. Este pensamiento está en consonancia con lo que en la estética de la recepción se denomina «efecto estético» o la noción de Gadamer «horizonte de expectativas», entendida como todo lo que se lee acaba convirtiéndose en expectativa de una nueva lectura. Esto es, en palabras de Regàs, el “embrujo” de cualquier obra reside en que es siempre portadora de una futura revalorización, como “un ente cambiante” (p.132).

Al final concluye con la idea inicial de que no sabe para quién escribe, porque en realidad lo importante de la creación artística estriba en una búsqueda sin fin, que para ella se parece mucho a la “felicidad” (p.133). Regàs prefiere no defender nada y mantiene que la única posibilidad de cambio que tenemos es la denuncia de toda injusticia, esté en un lado o en el otro. Frente a la escritura o el arte adopta una actitud crítica de indignación y de protesta, y también de estar enterada de las cosas que

le rodean, de los problemas. Hay que ir un poco más lejos, mezclar la vía de la ayuda con la vía del conocimiento. Su compromiso como escritora se resume como una especie de compromiso con la felicidad.

Regàs no escribe para el editor ni para el lector, sino para bucear dentro de uno mismo, buscando un conocimiento lírico del mundo pero que en cierto modo es tan fiable como el conocimiento científico. Un compromiso que debe ser un acto de responsabilidad, un ejercicio de renovación continuo. Utiliza la escritura, no ya como un arma para arreglar el mundo, sino más bien como un derecho a la crítica y, sobre todo, como un compromiso ético consigo misma.

El ensayo "Una revolución personal" (1997)⁶³ continúa en la línea de la estética de la recepción, poniendo de manifiesto desde el comienzo que la grandeza de la obra de arte reside "en su capacidad de ser recreada por cualquiera que se acerque a ella" (p.5), independientemente de la intención del autor y de su contexto histórico. Partiendo de este postulado de la estética de la recepción, este ensayo trata de la visión personal de la autora sobre el cuadro de Caravaggio,⁶⁴ *Santa Catalina de Alejandría*. La autora concede una importancia fundamental a nuestra mirada, "esa mirada del público, es indispensable para el cuadro, igual que es indispensable para un texto el lector y para un cómico los espectadores" (p.6). Según Regàs, una obra de arte se va completando no sólo por la creación del artista sino sobre todo a través de las distintas miradas, aunque sean en otros ámbitos y en otros siglos:

Una mirada por sesgada que parezca, por exagerada o inverosímil que sea la interpretación que hace del objeto, es siempre un punto desde el que afianzar nuestro conocimiento o completarlo o, cuando menos, se configura como una sugerencia

que tal vez puede abrir nuevos caminos e incrementar el placer de contemplar la obra de arte que, en último término, es de lo que se trata. (p.7)

En este ensayo Regàs destaca al pintor Caravaggio como un revolucionario, porque su obra se presta siempre a una nueva interpretación, y una de las razones fundamentales para que estas diferentes interpretaciones se produzcan estriba en que el propio pintor interpretaba la vida de forma "casi siempre contraria a los presupuestos tridentinos" (p.10). Así, por ejemplo, en su cuadro *Santa Catalina de Alejandría*, Caravaggio eligió como modelo a Fili de Melandroni, "una célebre prostituta de Roma" (p.14), lo que obviamente contrasta con la visión biográfica celestial de Santa Catalina (p.21), pero que pone de relieve su facultad de pintar rechazando lo establecido. Es decir, su arte radica en una búsqueda del más allá que consiste fundamentalmente en su actitud crítica y "sobre todo en esa mirada difícil de definir porque está queriendo decir algo más profundo y cierto que lo que nos diría la biografía de la santa" (p.22).

Por extensión, este cuadro también se interpreta como la encarnación de todas aquellas personas que han recibido un trato injusto. Al igual que Proust en su literatura, Caravaggio se sale de los estereotipos culturales creados por la fantasía masculina y representa a la mujer al margen de una noción esencialista. La historia silenciada del posible modelo del cuadro evidencia hasta qué punto el artista quiso escaparse, en sordina, de un estándar normativo de evaluación. Desenmascarar diferentes interpretaciones, conseguir la visibilidad y adquirir rango de sujeto han sido y continúan siendo los objetivos de cualquier artista. En el artículo 'Reading Art?' de Mieke Bal, en referencia a otra obra de Caravaggio, *La*

cabeza de Medusa, llega a la conclusión de que escribir y pintar es un acto de lectura, y la lectura es una manera de reescribir o repintar.⁶⁵ Esta opinión de Bal coincide con la expuesta por Regàs en el prólogo ("El gran sofá") de un libro de fotos, *Malecón de La Habana* (1997), cuando manifiesta que la misión del artista, si alguna tiene, consiste precisamente en encontrar con imágenes o con palabras el punto de inflexión necesario para comprender "una realidad que no es la nuestra" (p.5). Esta misión del artista de hacernos ver ('to make you see') coincide con la del escritor modernista Conrad,⁶⁶ uno de los más admirados por Regàs.

En este ensayo, lo importante de la obra de Caravaggio reside precisamente en el efecto que causa en el receptor. Un efecto que a ella le ha llevado a titular este ensayo "Una revolución personal", refiriéndose a ella misma, porque un cuadro de Caravaggio le ha hecho ver (reflexionar sobre) los diferentes órdenes de la vida. Éste ha actuado a modo de empujón o acicate en ella, lo que ha hecho posible el "viaje al interior de uno mismo que no hay que eludir" (p.175), en palabras de la protagonista del cuento "La inspiración y el estilo", una profesora de crítica literaria que reflexiona sobre la naturaleza misma del acto literario y, por experiencia propia, se da cuenta de que vida y literatura son una misma cosa, aunque una de las funciones del arte, al igual que la literatura, sea también hacernos olvidar que el mundo existe. El arte establece un mundo distinto, con sus propias reglas y su propia moral. Se supone que el arte sirve para refinar la sensibilidad y a partir de esa conquista de una sensibilidad superior se cambia el mundo.⁶⁷

En "La creación, la fantasía y la vida" (1998)⁶⁸ la autora vuelve a incidir en el valor indefinido de la obra de arte, "que siempre deja un resquicio para que sobre ella inventemos y fantaseemos y elaboremos" (p.11), pero sobre todo porque Regàs piensa que "de alguna manera la obra de creación es tanto de quien la crea como de quien la lee" (p.11). Es decir, gracias al poder evocador de una obra de arte, el lector o el público de un cuadro puede crear a su vez una fantasía, que puede no pertenecer a la obra de arte, pero que se ha originado a partir de ella. En otras palabras, "ha sido posible gracias a él, pero al margen de él" (p.12). Se trata de un razonamiento que de nuevo coincide con la estética de la recepción y, en concreto, con el planteamiento de Wolfgang Iser, cuando éste piensa en la lectura como "a continual interplay between modified expectations and transformed memories",⁶⁹ es decir, no como en un acto seguro y concreto, sino como en un fenómeno lleno de dudas y de incertidumbres o con Michel Charles, quien "afirma que el texto no existe solo y que no se puede aislar el libro del lector".⁷⁰

Al igual que los dos ensayos anteriores, la idea principal que se extrae y que queda bien resumida en el título de este ensayo es que el embrujo y la seducción de una obra de arte reside en la mirada del lector, puesto que con sus vivencias anteriores, su experiencia y su fantasía transforma el libro añadiéndole un significado y un sentido más, porque en realidad la obra de creación es "un ente cambiante y común que con el tiempo acaba perteneciendo más, a quienes menos pertenecieron en su gestación" (p.14).

Dentro de un contexto teórico, estos tres ensayos defienden la estética de la recepción, porque para la autora la visión del lector es tan

importante y diferente como la del autor. De acuerdo con esta corriente crítica contemporánea surgida en Alemania,⁷¹ uno de los valores más importantes que sobresalen en estos tres ensayos es su intemporalidad. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el tercer ensayo, cuando la autora refiriéndose al valor intemporal del *Don Quijote*, comenta que “mi padre, que había sido educado desde la infancia en los ejercicios de la memoria, hacía alardes continuos de ella para nuestra satisfacción y jolgorio” (p.18). Por otro lado, esta referencia al *Quijote*, derivada a su vez de la memoria de su padre, significa que no nos tenemos que olvidar de la historia, puesto que sin ella es difícil comprender una obra de arte reciente. Ésta es precisamente la misma conclusión del libro editado por Helen Graham y Jo Labanyi: “Plurality and diversity are rightly celebrated, but they are not free-floating titbits in some sort of postmodern ‘pick-’n’-mix’. They require context and structure, and that means history. Without history, cultural sense cannot be made”.⁷²

Otro de los valores de la estética de la recepción observable en sus tres ensayos es el principio de analizar la recepción de una obra en las distintas épocas, para describir el lugar que ocupa y cómo cambia su valoración cuando aparecen otras. Así, en el tercer ensayo comenta, refiriéndose al *Quijote*, que le gustaría captar a través de un sofisticado aparato “las imágenes y las palabras de los lectores de entonces” (p.17). Asimismo, recuerda a su padre, el colegio donde leyó por primera vez *Don Quijote* y la negativa de Ortega y Gasset de aceptarlo como un libro de niños.

En definitiva, estas miradas diferentes (interpretaciones) no presentan nunca un sentido acabado, porque éste dependería de cada época e

incluso de cada lector, puesto que las obras se enriquecen de generación en generación. Como afirma Leonore Hoffmann: "Feminist criticism, reader-response theory, and the 'new historicism' all view literary creation as a complex interaction between writer or speaker and audience, each embedded in the specifics of culture".⁷³ En cualquier caso, el yo periodístico y ensayístico de Regàs nos insta a que accedamos a una forma de conocimiento personal a través de la literatura o cualquier obra de arte, porque ésta es siempre superior a la propia persona. A la par también nos insta a que tengamos nuestra propia capacidad de crítica, pero sin dejar de escuchar a la sociedad en la que vivimos. Éste es un pensamiento que está en consonancia con el género autobiográfico, el cual es muy practicado por Regàs. Según Gusdorf, la autobiografía es una consecuencia literaria del aumento del individualismo como ideología.⁷⁴ Por ello merece un apartado que a continuación vamos a estudiar.

5.7 -. La mirada autobiográfica: *Desde el mar* (1997) y *Sangre de mi sangre* (1998): La realidad reconocida por vía cutánea

Voy a hablar de mí mismo, aunque en rigor esto constituye una reiteración, pues, hablar, rigurosamente, no se puede hablar sino de sí mismo. Pues, situemos la cuestión en sus términos rigurosos: ¿Qué es hablar y quién habla? Solamente hay un ente que habla: yo, es decir el hombre, pero el hombre en sentido riguroso soy yo, yo mismo.⁷⁵

De acuerdo con el compromiso literario de Regàs de escribir sobre la realidad, una especie de humanizar con la narración, su narrativa siempre gira en torno a vidas propias y ajenas, hasta el punto de que toda su obra puede definirse como literatura del yo o (auto)biográfica; un

género que hasta hace muy poco tenía una presencia tímida en el mercado editorial español, aunque hay que puntualizar que la “literatura confesional” predominó en los años sesenta.⁷⁶ Desde 1997 se ha pasado de una escasez de libros de biografías, memorias o cartas, a casi cien títulos. “Pese a esta euforia, se trata sólo de los primeros pálpitos de un interés que llega con retraso a España. En el Reino Unido, Estados Unidos o Francia existe una gran tradición por las biografías”.⁷⁷ En Inglaterra, por ejemplo, Liz Stanley apunta en su libro que: “Auto/biographies are among the most popular books sold today”.⁷⁸ No obstante, lo importante de esta particular forma de escribir es que nos sirve para definir a nuestra autora. Así, coincidimos con Jordi Gracia en que un capítulo indispensable de la literatura española actual está escrito por, lo que este estudioso denomina, “autores dietarios o de autobiografías”.⁷⁹ En este sentido la obra “periodística” de Regàs es como un dietario, e incluso puede interpretarse como un diario por su rabiosa actualidad, porque está escrita a partir de un yo (confesional) que expresa su inconformismo vital y, en particular, reivindica que exista una vigilancia crítica respecto a todo. De igual forma también se han manifestado Juan Benet, Martínez Sarrión⁸⁰ y toda la denominada generación del cincuenta.

Por otro lado, esta peculiar forma de escribir que privilegia el punto de vista íntimo y personal a través de un yo testigo o confesional⁸¹ hace difícil la distinción entre prosa periodística y narrativa, porque su libro de cuentos *Pobre corazón* está basado en vidas reales (biografías) al igual que sus novelas —basadas en parte en su propia autobiografía—, cuyo

modelo narrativo autobiográfico se corresponde en parte con el *Bildungsroman*.

Regàs es el tipo de escritora que hablando de la primera persona se enfrenta con su vida, no para recrearla fielmente ni para retransmitirnos su sabor original a los episodios que más le marcaron por el camino, sino para indagar en su pasado con voluntad investigadora. Regàs indaga sobre una verdad que no posee, buscando clarificar o confesar —antes que a nadie a sí misma—, como de una ficción se tratase, episodios relativamente oscuros de su vida,⁸² considerando el recuerdo como una fuente de conocimiento más, nunca como la verdad absoluta, es decir, relativizándolo. Así, la obra de Regàs se expresa a través de una autobiografía ficticia, en el sentido de que está escrita a través de un yo enmascarado, como se aprecia en sus cuentos y novelas. Y por otro lado, está su obra confesional, fundamentalmente representada por su prosa periodística y, en particular, por dos obras que a continuación vamos a examinar.

En esta última parte de la tesis no vamos a analizar los posibles rasgos autobiográficos que existen tanto en su novelística como en su cuentística. Más provechoso nos resulta estudiar dos libros autobiográficos diferentes, que tienen en común la memoria de la propia autora, que trata de ofrecer una visión poliédrica —y postmodernista— de la vida, en el primer libro a través de diferentes paisajes, y en el segundo por medio de los distintos miembros de su familia.

Desde el mar es otro ejemplo de la narrativa escrita por Regàs a la luz del recuerdo. Un libro poblado por imágenes pasajeras para el lector, pero indelebles para la autora, cuya principal función puede ser la de

convertir la mayor experiencia autobiográfica posible en conciencia para el lector. Como demuestra John Pilling, en la literatura autobiográfica “the reader has a collaborative role”.⁸³ Si bien los paisajes son diferentes, sin embargo, el estado de ánimo en cada uno de ellos es el mismo. Se trata de una mirada sensible y crítica que ya aparecía en aquellos artículos periodísticos que hemos analizado al principio de este capítulo. *Desde el mar* es una compilación de textos cuyo denominador común es el paisaje. En este diminuto libro de bolsillo se insertan una docena de escenarios diferentes con la particularidad de que están narrados en primera persona y se basan en una experiencia personal.

Desde el mar abre con un texto dedicado al “Mediterráneo, el mar mestizo” (pp.9-13), donde la autora expresa su admiración por este mar. Esta preferencia viene a demostrar que el mar es un elemento paisajístico muy presente en su narrativa. A través de este texto descubrimos que el mar en su narrativa no está como un elemento decorativo sino que funciona sobre todo como un símbolo. Aparte de ser un elemento “que define a los pueblos que le rodean” (p.10) y estar impregnado de una rica mitología, para la autora el mar simboliza también su hogar, cuando al final del texto declara que: “yo nací en el Mediterráneo, el mar cuya esencia y cuya virtud reside en el mestizaje milenario de sus pueblos” (p.13). A continuación le sigue el texto “El Ampurdán” (pp.14-17), donde expresa su predilección por esta tierra. Menciona el viento de tramontana y las playas del Ampurdán, dos elementos que se repiten en su primera novela, aunque es a partir de la lectura de este texto cuando se demuestra fehacientemente la identidad de este paisaje catalán en su novela. Por otro lado, si comparamos los

habitantes de *Almator* con los del Ampurdán veremos que ambos tienen las mismas características:

Los privilegiados hombres y mujeres que habitan esta comarca son peculiares: inquietos y fantasiosos como la gente de mar y al mismo tiempo reservados y conservadores como los de tierra adentro; afables, irónicos y curiosos, les gustan los contrastes: comen pollo con langosta, oca con nabos, cerdo con ciruelas, judías con almejas y butifarras dulces; alternan desenfundados carnavales con protocolarias ceremonias religiosas. (p.16)

“Noche de invierno en Levante” (pp.18-21) continúa la preferencia de la autora por un paisaje mediterráneo. Aquí destaca la lluvia como otro elemento natural frecuente en su narrativa⁸⁴ y asociado normalmente con la melancolía:

La lluvia, cuando no es torrencial sino acompasada, fluida, tenue, y desciende compacta de un cielo tan gris, espeso y encapotado que podría tocarse con la mano, es siempre melancólica. (p.18)

Este comienzo de texto resalta sobre todo por el efecto poético que consigue. Lluvia, cielo y melancolía son los elementos integrantes del paisaje mediterráneo que se repiten a menudo en su narrativa. A partir de este breve texto se confirma, pues, que estos elementos naturales de lluvia, cielo (y luna más adelante) son una constante en su narrativa, porque tienen que ver con su propia experiencia, pero sobre todo porque constituyen una mirada particular caracterizadora muy parecida a la del viajero:

A veces, los inviernos de ese Levante singular son propicios a las noches de luna. Y el viajero que lo sabe, espera agazapado bajo el porche, envuelto en mantas y capotes para protegerse de

un frío más intenso tras la lluvia, más gélido en la quietud de la tiniebla. (p.20)

“Catalunya entre el «seny i la rauxa»” (pp.22-23)⁸⁵ y “Catalanes en Madrid” (pp.24-27)⁸⁶ son dos artículos que podemos situar dentro del contexto de la (enorme) literatura periodística y sociológica sobre la identidad catalana y sobre los peligros de la caricatura nacionalista. A este respecto conviene señalar que el tema de la identidad catalana y madrileña es importante en Regàs, porque ha editado dos libros de cuentos: *Barcelona, un día* (1998) y *De Madrid... al cielo* (2000) con la idea de establecer distintas miradas de diferentes autores sobre una misma ciudad, lo que de nuevo evidencia su interés por enfoques múltiples y no una única visión del mundo. En general su interés por otros paisajes pone de manifiesto el carácter ecléctico de su obra, la cual no se limita a un regionalismo catalán o español, sino más bien pretende ilustrar un imaginario multirracial, que coincide con uno de los presupuestos de la condición postmoderna establecidos por Andreas Huyssen (citado al principio de este capítulo).

En el último texto del libro la autora inserta el paisaje de su hogar en “El sofá naranja: el paisaje definitivo” (pp.87-92), como una forma de concluir que todos los paisajes anteriormente descritos desembocan en su propio territorio, que es su casa. El conjunto de estos paisajes, pues, nos muestra la raíz autobiográfica de la escritura de Regàs. Este último texto narra la historia de un sofá que, a modo de metáfora, encapsula la memoria y el amor de la autora por este sofá naranja, porque representa el paisaje inalterable de su familia. La autora recuerda distintas anécdotas que ocurrieron alrededor de este sofá inmenso e inigualable,

que compara con “el nido, la patria, el vientre materno que ninguno de nosotros podrá olvidar” (p.90). De nuevo utiliza el perfil de una voz poética, en el sentido de que manifiesta una mirada diferente para representar algunos de los tópicos literarios más trillados en la poesía y en la vida, como son el amor, la noche o el destino. En estas páginas repite la simbolización de un paisaje como metáfora de la pérdida, de la despedida continua, una metáfora que late en toda su narrativa:

Pero el sofá permanece inalterable. Y todavía cuando voy de vez en cuando a la casa que apenas reconozco ya y me tumbo en él como entonces, algo me dice al cerrar los ojos que de un modo u otro también aquel paisaje inalterable, [...] hay lugar para los dos y en ese ámbito de las horas que se fueron, nadie ha de venir a discutirnos un territorio que el sofá naranja nos custodia como un centinela de la memoria y del amor. (p.92)

Sangre de mi sangre (1998) comienza casualmente con este mismo relato, “El sofá naranja” (pp.17-21), una historia personal repetida en dos obras, quizás porque la autora quiere enfatizar la importancia que ha tenido en su vida. Sorprendentemente aparece también en una recopilación de sus cuentos (*Sombras, nada más*, México: UNAM, 1998), quizás en parte porque la soñada integración de arte y vida ya se está produciendo en la vida cotidiana de hoy. En este estudio nos interesa destacar el simbolismo en torno al sofá, porque de nuevo demuestra la característica de Regàs de escribir a partir de símbolos e imágenes. Así, tomando como centro el reducido territorio de un sofá,⁸⁷ empieza a recordar los inicios de su familia. El tema de la memoria, pues, es el gran eje de esta obra y fundamentalmente la base sobre la que Regàs apoya su escritura. De nuevo, haciendo uso de su memoria,⁸⁸ nos ofrece “un

pedazo de su sangre" contándonos un trozo de su paraíso personal, cuando relata cómo fue su experiencia de madre de cinco hijos.

En *Sangre de mi sangre* de nuevo resalta la actitud progresista de Regàs sobre un tema tradicional como es el de la maternidad.⁸⁹ A través de experiencias personales, Regàs reflexiona sobre las relaciones entre padres e hijos. Sin embargo, no se trata de una teoría de la maternidad o de la paternidad, sino simplemente un testimonio sobre el profundo cambio en materia de libertad sexual que se ha producido en la sociedad en las últimas décadas y, en consecuencia, de libertad para construir el tipo de familia que más nos apetezca y más nos convenga.⁹⁰ Este libro, al igual que sus artículos y ensayos, es una defensa encarnizada de la libertad y de la tolerancia como normas de vida, aunque también se muestra a favor de los valores del orden, como la crítica a los colegios demasiado permisivos o la justificación de la bofetada a tiempo.⁹¹

La lectura de *Sangre de mi sangre* se convierte en todo un hallazgo para aquellas personas que quieran conocer cómo es la familia española actual y, más interesante aún, cómo difiere ésta de la familia cristiana tradicional que le tocó vivir a la autora. Nos encontramos, pues, ante un ensayo sobre la familia,⁹² cuya originalidad reside haber sido escrito a caballo entre la biografía personal y el relato intimista. Éste es precisamente uno de los grandes valores del libro. Si Regàs escribe principalmente para que no nos olvidemos de nuestro pasado, *Sangre de mi sangre* es otro ejemplo de escritura testimonial, donde otra vez recurre a su propia memoria para hacernos reflexionar sobre un aspecto fundamental de la sociedad española actual como es la maternidad. El

resquicio para vislumbrar el universo más genuino de Regàs se amplía con la publicación de *Sangre de mi sangre*.

Aquí su autora encarna a la mujer protagonista inconformista observable en su literatura. Si en su narrativa vimos a una protagonista que indaga en su pasado para averiguar el misterio de su origen y la identidad de sus parientes, ahora en esta obra la propia familia de la autora es el eje de la narración, erigiéndose en una especie de microcosmos que le permite expresar la complejidad de la sociedad actual. El objetivo está claro: desmitificar la visión franquista de la idealizada familia cristiana tradicional. La escritora catalana Montserrat Roig ya expuso la unidad familiar como un mito en su literatura como demuestra Catherine Davies,⁹³ y ahora Regàs también deconstruye la tradicional familia burguesa catalana, pero no sólo referida a sus familias ficcionales sino sobre todo a su propia familia. Cuando era pequeña, Regàs nunca supo lo que era vivir en familia porque vivió en distintos internados, pero con este libro parece demostrar—sobre todo a sí misma—, que ha sido capaz de construir su propia familia que, como consta en el epígrafe, es un “milagro”. Con ello, la teoría expuesta por Mary Mason en su libro —*Journey: Autobiographical Writings by Women* (1979)— parece cierta si consideramos su argumentación, cuando dice que el yo de las mujeres existe dentro de un contexto de profunda conciencia de los otros.⁹⁴

En conclusión, si tuviéramos que resumir la obra de Regàs en una palabra sería “autonomía”. Su obra insta al lector para que sea autónomo económica, mental y sentimentalmente. Insta a tener un diálogo constante con uno mismo respecto a lo que ocurre a nuestro alrededor y

elaboremos nuestro propio criterio. Ésta es quizás la gran enseñanza de la narrativa regasiana. Como ella expresa en el prólogo del libro de Luis Camnitzer, *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder* (Madrid: Casa de América, 2000): “el debate, aunque sea con uno mismo, es indispensable para que aflore la búsqueda y el criterio que den sentido a esa asunción y aporten posibles vías de creación y desarrollo” (p.5).

5.8 -. Conclusión

En el último capítulo hemos analizado numerosos artículos y ensayos, como otra parte importante de la obra de Regàs, con la intención de ofrecer un ámbito de voces mayor. Así, basándonos en su escritura periodística, examinamos la mirada comprometida de Regàs, quien siempre está envuelta en la vida cultural de España como figura pública. En sus artículos se evidencia una conciencia crítica, mostrando su inconformismo ante cualquier situación injusta. Se produce un grito de rebeldía que se asemeja a otros muchos escritores, pero cuya posible originalidad quizás radica, como en su narrativa, en instar al lector hacia la búsqueda de su propio sueño y sobre todo de un lugar libre en su mente. En la obra de Regàs resalta su compromiso con la sociedad multicultural que concibe. En sus ensayos postula el carácter subjetivo de la verdad, otorgando gran importancia al lector. Se trata de un pensamiento que está dentro de la cultura postmoderna, que también aboga por la imposibilidad de llegar a un conocimiento absoluto de los actos humanos. Después de haber analizado varios de sus artículos que contienen un pensamiento político e incluso aspectos relacionados con el debate feminista, llegamos a la conclusión final de que este sector de la

obra de Regàs oscila entre un tipo de literatura tradicional y una escritura actual.

Por último analizamos la mirada autobiográfica de Regàs basándonos en dos de sus obras que consideramos autobiográficas. Aquí se desprende que la cualidad principal de ambos libros es la de intentar crear una sensibilidad basada sobre todo en el individualismo como ideología. De ahí que concluyamos que la gran contribución de Regàs sea la de convertir la mayor experiencia (auto)biográfica posible en conciencia para el lector. Su escritura se nutre de los diferentes yoes, que van desde los recuerdos de la infancia a anécdotas ocurridas a pie de calle, pero siempre protagonizadas por personajes normalmente femeninos, que ofrecen un fiel reflejo de la sociedad contemporánea del siglo XX. La situación de la mujer en el mundo, unos niños marcados por una particular historia o unos seres varados en ciertos lugares magnéticos que dan la impresión de que pueden derrumbarse en cualquier momento son ejemplos del compromiso de Regàs, que puede identificarse con el activismo o con varios feminismos del siglo XX.

Gracias al conjunto de estas facetas de su manera de escribir, su obra, a pesar de tener una fuerte influencia de toda la literatura anterior, incorpora una mirada lírica insólita dentro de la literatura española contemporánea. Así podemos concluir que su escritura constituye un ejemplo de disidencia inteligente, en el sentido de que es una "joven" autora que no rompe de forma radical con lo anterior, pero quien no carece de un criterio propio caracterizado por ser una escritora combativa que denuncia de forma convincente cualquier injusticia.

¹ Casi al final de la segunda entrevista, 27 marzo 2000.

² Rosa Regàs: "La gauche divine és un nom inventat per Joan de Sagra que pretenia aglutinar un... moviment molt més general d'oposició i de revolta contra els costums carques que ens havia imposat el franquisme. I además una mena de renaixement del món cultural, internacional i moral que havia de marcar el camí del futur", 'Els Matins amb Josep Cuni', *La Vanguardia*, 11 junio 1997 (web). Dentro de este grupo destacaron los cineastas de la Escuela de Barcelona. Más información en el libro de E. Rimbau y C. Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* (Barcelona: Anagrama, 1999) y de Rosa Regàs y Oliva María Rubio, *"Gauche divine"* (Barcelona: Lunwerg, 2000).

³ *Cuaderno de Letras*, núm. 2, Abril 1998, pp. 22-23, (p. 23).

⁴ Ambos Premio VI «Elle», "No Ficción" para Regàs con *Viaje a la luz del Cham* y "Ficción" para Reverte con *La piel del tambor*, *ELLE*, enero 1997, pp. 90-92

⁵ Xavier Moret, 'El canon literario de ahora mismo', *El País*, 19 noviembre 2000 (web).

⁶ Rosa Regàs, "Para mí, el sexo tiene que ser libertad. Sólo vamos a vivir una vez, y hay que jugársela. Y tú sabrás si te interesa más una experiencia nueva o conservar la estabilidad. Se podría llegar a un mundo ideal en el que una experiencia nueva no sea un ataque a la estabilidad", Maite Súñer, 'A por todas', *Marie Claire*, enero 2000, pp. 136-42, (p. 142).

⁷ Rosa Regàs en Julia Blackburn, *El desierto de Daisy Bates* (Barcelona: Grijalbo, 1999), p. 14.

⁸ AA.VV., *Ángel González en la generación del 50* (Oviedo: Tribuna Ciudadana, 1998), p. 81.

⁹ Mary G. Santa Eulalia, 'La potente ola del periodismo femenino', Concha Borreguero et al., *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)* (Madrid: Tecnos, 1986), pp. 127-31, (p. 127).

¹⁰ 'El poder y la promesa de un feminismo ecológico', M.^a Xose Agra Romero (ed.), *Ecología y feminismo* (Granada: Comares, 1997), pp. 117-46, (p. 131). Cita traducida del inglés.

¹¹ También en *El País*, 6 agosto 1996, contraportada.

¹² 'Zafarrancho informativo', *El Mundo*, 28 septiembre 2000 (web); 'Tú tranquilo, Figo', *El Mundo*, 21 octubre 2000 (web) o su cuento "Ganas de quejarse, la verdad", Jorge Valdano (ed.), *Cuentos de Fútbol 1* (Madrid: Alfaguara, 2000), pp. 259-65, también publicado en *Canciones de amor y de batalla* (Madrid: El País-Aguilar, 1995), pp. 189-93 y en *Cambio 16*, 18 diciembre 1995, pp. 30-31.

¹³ Rosa Regàs, "cuando describo un paisaje siempre incluyo la gastronomía, sobre todo, la gastronomía más cotidiana, porque estos sabores son los que dan el tono de la vida de los personajes", *Paradis magazine*, núm. 3 primavera-verano 2000, pp. 18-19, (p. 19).

¹⁴ "Thus I will see Postmodernism as a distinctive shift, but not a radical break", Patricia Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism* (New York: Routledge, 1992), p. 16.

¹⁵ Santiago Colás, *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm* (Durham and London: Duke University Press, 1994), p. ix.

¹⁶ '«Cartografía del postmodernismo»', Josep Picó (comp.), *Modernidad y Postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1988), pp. 189-248, (p. 240).

¹⁷ Rosa Regàs, "Insólitas soluciones", AA.VV., *La voz de los árboles* (Barcelona: Planeta, 1999), pp. 137-41.

¹⁸ "Fábula moralista", (pp. 57-61). 22 cuentos, poemas y dibujos del zapatismo para construir futuro. Libro publicado por el Frente Zapatista de Liberación Nacional.

¹⁹ "A textbook definition of this orientation is that the "involved" journalist (as opposed to the "aloof" one) "desires to bring himself, his intelligence, his sensitivities, his judgments to bear on the news of the day; he is not satisfied to be a bystander, an observer, a recorder or a neutralist", Joan L. Brown (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain* (London: Associated University Presses, 1991), pp. 240-57, (p. 241).

²⁰ Ramón Nieto, *El oficio de Escribir* (Madrid: Acento, 1998), p. 17.

²¹ Más información: Rosa Regàs, 'El coratge de la Segona República', *ateneu*, març / abril 1998, p. 17.

²² "The Spanish Republican intellectuals of the 1930s who continued this reformist tradition (many of them educated at the Institución Libre de Enseñanza) have much in common with F.R. Leavis who, at the same time in Britain, was promoting the humanizing value of culture from a similarly paternalistic centrist/liberal perspective", Helen Graham y Jo Labanyi, 'Culture and Modernity: The Case of Spain', Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 1-19, (p. 2).

²³ Nigel Dennis, *DIABLO MUNDO: Los intelectuales y la República. ANTOLOGÍA* (Madrid: Fundamentos, 1983).

²⁴ Miguel Ángel Villena, 'Carrillo defiende el comunismo, pese a "sus errores y sus crímenes"', *El País*, 2 diciembre 2000 (web).

²⁵ También en *El País*, 15 noviembre 1997, p. 14.

²⁶ También en *El País*, 6 noviembre 1996, p. 16.

²⁷ "Nosotros -se enorgullece el más paradójico escritor de la Falange-, nosotros hemos reaccionado salvadoramente contra ese género liberal, tan encantador y tan maléfico, que es el ensayo", Contraportada, Jordi Gracia, *El ensayo español* (Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996).

²⁸ Rosa Regàs, "Con el advenimiento de la democracia han mejorado las cosas", Pasqual Maragall, *Los Ayuntamientos* (Barcelona: Destino, 1997), p. 9. Y Rosa Regàs, '¿Qué democracia?', José Alcina Franch y Marisa Calés Bourdet (eds.), *Hacia una ideología para el siglo XXI* (Madrid: Akal, 2000), (pp. 28-32).

²⁹ También en *El País*, 28 agosto 1997, p. 9.

³⁰ Judith Astelarra, *Las mujeres podemos: otra visión política* (Barcelona: Icaria, 1986), p. 57.

³¹ "El poder económico ha suplantado al poder político, a la cultura. [...]. El neoliberalismo, a mi juicio, es un nuevo totalitarismo, disfrazado de democracia y manteniendo las apariencias", Javier García, 'Entrevista a José Saramago: "Hemos llegado al fin de una civilización"', *El País*, 19 noviembre 2000 (web).

³² 'La libertad de expresión como piedra de toque: Historia y cultura', AA.VV., *Del franquismo a la postmodernidad* (Madrid: Akal, 1995), "Véase Fukuyama 1989 (frente a Kennedy 1988), que ha hecho las delicias de no pocos con la tesis de que la democracia capitalista representa la cúspide de la civilización humana y prevalecerá tarde o

temprano, poniendo así fin a los conflictos ideológicos", pp. 221-36, (p. 222).

³³ También en *El País*, 3 diciembre 1996, p. 2.

³⁴ "Dos problemas de Estado", *La Rambla*, Agosto - 00, p. 91 o "Verdades a Medias Sobre Melilla", *Cambio16*, 26 febrero 1996, p. 17.

³⁵ Cristina Alberdi, 'Ser feminista: Pioneras del cambio', Laura Freixas (ed.), *Ser mujer* (Madrid: Temas de Hoy, 2000), pp. 201-24, (p. 217).

³⁶ Pilar López Gay (comp.), *La mujer en el mundo actual* (Guadalajara: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982), pp. 67-77.

³⁷ También publicado en *El País*, 10 enero 1998, p. 12 y en *Meridiana*, Sevilla, 1998, núm. 10, pp. 44-46.

³⁸ Rosa Regàs salió del colegio de monjas para casarse a los 18 años. "No conocía más amigos que los de mi marido", Nativel Preciado, 'Rosa Regàs - entrevista', *Tiempo*, 22 enero 1996, pp. 42-43, (p. 42).

³⁹ Nicolás Sartorius y Javier Alfaya, *La Memoria Insumisa* (Madrid: Espasa, 2000, 3rd ed.), p. 332.

⁴⁰ Catherine Davies, *Contemporary Feminist Fiction in Spain* (Oxford: Berg, 1994), p. 15. Por otro lado, al igual que Roig manifestó en su día, Regàs confiesa que la escritura empieza con la voluntad, pero también con la experiencia vital. "La experiencia vital es importante, pero siempre que sea entendida como el estar alerta, estar abierto a todo", Carlos Otero, 'Entrevista a Rosa Regàs', *La Nueva España*, 26 febrero 1994, p. VII.

⁴¹ Nativel Preciado, *El sentir de las mujeres* (Madrid: Temas de Hoy, 1997), p. 148 y en *Sangre de mi sangre* (Madrid: Temas de Hoy, 1998), pp. 194-95.

⁴² Rosa Regàs: "Hacia los 45 años rompí con todo lo que tenía, y empecé una nueva vida. Me separé, vendí la editorial, dejé de fumar, me puse a escribir y me fui a vivir al extranjero", *Dunia*, diciembre 1998, pp. 64-66, (p. 66).

⁴³ Afirma Beauvoir en su segundo ensayo de *El segundo sexo* (1949).

⁴⁴ Es decir: "the most recent stage, 'the conquest of creative freedom'", Catherine Davies, *op.cit.*, p. 175.

⁴⁵ Rosa Regàs, 'Mujeres libertarias', *El País*, 12 abril 1996, p. 34.

⁴⁶ 'La mujer y el mundo del trabajo', Pilar López Gay (comp.), *op. cit.*, pp. 79-96, (p. 80).

⁴⁷ *Canal2 Andalucía*, 14 septiembre 1999.

⁴⁸ Isabel Romero, et. al., 'Feminismo y Literatura: La narrativa de los años 70', *Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana* (Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Madrid, 1987), pp. 337-57, (p. 354).

⁴⁹ Silvia Borenschen, '¿Existe una estética feminista?', Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista* (Barcelona: Icaria, 1986), pp. 21-58, (p. 49).

⁵⁰ Javier Meaurio, '«La diferencia no la marcan los sexos sino el dinero, que posibilita acceder a la cultura»', *El Diario Vasco*, 12 noviembre 1998, p. 69.

⁵¹ También publicado en *Ajoblanco*, Barcelona, mayo 1996, núm. 85, p. 9.

⁵² 'Writing Like a Woman: A Question of Politics', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory*, (Cambridge: Blackwell, 1993), pp. 83-85.

⁵³ D.F. 'Gil Calvo critica la visión reduccionista sobre la mujer actual', *El País*, 6 junio 2000 (web).

⁵⁴ También en *El País*, 24 septiembre 1997, p. 14.

⁵⁵ En los años cuarenta "se inicia una nueva poesía que pronto se calificará de «social» o de «denuncia» y que será la dominante hasta bien entrado el decenio de los sesenta", Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española III* (Madrid: Castalia, 1983), p. 189.

⁵⁶ Título sacado del libro de Hugo Verani: *Onetti: el ritual de la impostura* (Caracas: Monte Ávila, 1981).

⁵⁷ Regàs, AA.VV., *op. cit.*, p. 80.

⁵⁸ Trinidad de León-Sotelo, 'Rosa Regàs publica «Pobre corazón», nueve cuentos unidos por el amor', *Abc*, 12 noviembre 1996, p. 76.

⁵⁹ *Última Hora Dominical*, 10 septiembre 1995, pp. 46-47 y en *Revista de Occidente*, Vol. 179 Abril 1996, pp. 125-33.

⁶⁰ "The horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point. Applying this to the thinking mind, we speak of narrowness of horizon, of the possible expansion of horizon, of the opening up of new horizons etc.", Hans-George Gadamer, *Truth and Method* (London: Sheed & Ward, 1975), p. 269.

⁶¹ "saber si vas por buen camino a través del ritmo de mi propio lenguaje, en reconocer la música de mi escritura como propia", I.C., '«Me cuesta escribir»', *Diario de León*, 26 marzo 1996, p. 47.

⁶² Para más información, leer Rosa Regàs: 'Dos visiones literarias: del editor y del autor', Rosa Regàs, Almudena Martínez y Miguel Ángel Muro (eds.), *Actas del Seminario de Creación y Teoría Literarias* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1995), pp. 188-208.

⁶³ *Thyssen-Bornemisza*, 1 febrero 1997, pp. 1-24.

⁶⁴ "b. 1571? —d. July 18, 1610. Italian painter whose revolutionary technique of tenebrism, or dramatic, selective illumination of form out of deep shadow, became a hallmark of Baroque painting. Scorning the traditional idealized interpretation of religious subjects, he took his models from the streets and painted them realistically", *The New Encyclopaedia Britannica* (Chicago: University of Chicago, 1991), Vol. 2, pp. 842-44.

⁶⁵ "Writing, and by extension, painting, is an act of reading, and reading is a manner of rewriting or repainting.", Mieke Bal, 'Reading Art?', Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London: Routledge, 1996), pp. 25-41, (p. 40).

⁶⁶ "Conrad asserts that the task of the artist is above all 'to make you see'", Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁷ María José Obiol, 'Manuel Vicent: "El arte y la literatura sirven para olvidar que el mundo existe"', *El País* (Babelia), 28 octubre 2000, p. 8.

⁶⁸ Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español, pp. 1-30.

⁶⁹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (London: Routledge, 1976), p. 111.

⁷⁰ Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX* (Madrid: Edaf, 1996), p. 257.

⁷¹ En la Universidad de Constanza a lo largo del quindenio que va de 1965 a 1980. Más información, Fernando Gómez Redondo, *op. cit.* pp. 233-60.

⁷² Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *op. cit.*, p. 418.

- ⁷³ Leonore Hoffmann y Margo Culley (eds.), *Women's Personal Narratives* (New York: The Modern Language Association of America, 1985, 1991 3rd), p. 1.
- ⁷⁴ Susan Stanford Friedman, 'Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (London: The University Wisconsin Press, 1998), pp. 72-82, (p. 73).
- ⁷⁵ María Zambrano, *Delirio y destino* (Barcelona: Mondadori, 1989), p. 279.
- ⁷⁶ Catherine Davies, "In the 1960s, 'testimonial' or semi-autobiographical, confessional literature predominated", *op.cit.*, p. 175.
- ⁷⁷ Winston Manrique, 'La renovación del género biográfico aumenta la oferta editorial en España', *El País*, 13 noviembre 2000 (web).
- ⁷⁸ Liz Stanley, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography* (Manchester: Manchester University Press, 1992), p. 3.
- ⁷⁹ Xavier Moret, 'El canon literario de ahora mismo', *El País*, 19 noviembre 2000 (web).
- ⁸⁰ R.T., 'Martínez Sarrión vuelca su inconformismo vital en el libro 'Esquiras'', *El País*, 21 noviembre 2000 (web).
- ⁸¹ Uno de los primeros ejemplos de este tipo de literatura intimista o memorialista es la obra de Remedios Casamar Pérez, *Memorias de una niña. Historias de la guerra* (Granada: Proyecto Sur, 1993).
- ⁸² Quizás con la misma intención que bell hooks, "To me, telling the story of my growing up years was intimately connected with the longing to kill the self I was without really having to die. I wanted to kill that self in writing", 'Writing autobiography', Sidonie Smith and Julia Watson (eds.), *op.cit.*, pp. 429-40, (p. 429).
- ⁸³ John Pilling, *Autobiography and Imagination* (London: Routledge, 1981), p. 116.
- ⁸⁴ Utilizando la lluvia como tema, Regàs ha escrito un pequeño texto sobre la aparición de la lluvia en el cine titulado 'de Lluvia', *Fotogramas*, núm.1.858, 1998, p. 121.
- ⁸⁵ También en *Paisaje*, diciembre 1995, p. 66.
- ⁸⁶ También en *El País Semanal*, 18 abril 1996, p. 68.
- ⁸⁷ Hasta hace poco, la vida cotidiana de los sentimientos era cosa de chicas. Eran mujeres escritoras las que se dedicaban más a contar lo que ocurre de puertas a dentro del cuarto de estar. Sin embargo, Manuel Hidalgo acaba de publicar un ensayo teniendo precisamente como centro el sofá (*La guerra del sofá*, Temas de Hoy, 2000), R.M.P., 'Algunas batallas domésticas', *El País* (Babelia), 18 noviembre 2000, p. 8.
- ⁸⁸ "Una mujer, Rosa Regàs, habla con su memoria", M.J.O., 'La Palabra y los Hijos', *El País* (Babelia), 2 enero 1999, p. 11.
- ⁸⁹ "Hace no tantos años hubiera sido insólito que dos escritoras progresistas se atrevieran a reflexionar sobre la maternidad", Amelia Castilla, 'Carme Riera y Rosa Regàs escriben sobre su experiencia como madres', *El País*, 20 noviembre 1998, p. 46.
- ⁹⁰ *Psicologías*, núm. 4 - 1999, p. 9.
- ⁹¹ Josep Maria Huertas, 'Rosa Regàs, condición de madre', *El Periódico*, 18 noviembre 1998, p. 54.

⁹² También ver Chris Perriam, *et al.*, *A New History of Spanish Writing 1939 to the 1990s* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 'Keeping it in the family', pp. 68-95.

⁹³ Catherine Davies, *Contemporary Feminist Fiction in Spain* (Oxford: Berg, 1994), p. 176.

⁹⁴ Susan Stanford Friedman, 'Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (London: The University Wisconsin Press, 1998), pp. 72-82, (p. 78).

Conclusión

El principal objetivo de este trabajo, el primer estudio crítico de la obra de Rosa Regàs, ha sido ofrecer una visión global de su contenido, el cual se caracteriza por la polifonía, concepto que abarca no sólo la amplia gama de voces narrativas que la autora emplea, sino también la multiplicidad de perspectivas que se adoptan en su obra. La importancia que Regàs concede en su escritura a la imaginación y a la memoria, al concepto del viaje, su peculiar estética, su dedicación a la literatura híbrida, el uso de la ambigüedad, su sentido de compromiso (aspecto que se refleja en su activismo escrito y personal), su individualizado concepto del feminismo —todos estos elementos confirman la importancia primordial que en su obra tiene la pluralidad.

La voz narrativa múltiple empleada por Regàs ha sido analizada siguiendo los principios narratológicos establecidos por Norman Friedman, Gérard Genette, Enrique Anderson Imbert y Mieke Bal entre otros. Valiéndonos de la narratología como cuerpo teórico, se confirma la diversidad de voces narrativas utilizadas por esta autora, así como un estilo caracterizado por una voz narrativa lírica y una técnica impresionista.

Existe una dimensión simbólica en su narrativa basada en un estilo poético relacionado sobre todo con la música de las palabras, como indica el título de su tercera novela *Luna lunera*, por ejemplo, que sugiere el “modernismo” como una influencia en su obra. Además, se argumenta que aspectos de su escritura pueden ser leídos como una forma atenuada de elitismo cultural disidente y, en parte, como una forma de neosimbolismo.

El concepto de polifonía se ha relacionado también con el motivo del viaje, el cual se argumenta que juega un papel destacado en su escritura, caracterizada

por la estética y los rasgos formales de la literatura de viaje, género que incluye un énfasis sobre la memoria e impresiones tanto subjetivas como concretas. Teniendo en cuenta que es una de las pocas escritoras viajeras en España, se ha considerado los posibles efectos de diferencia de género sobre este aspecto de la escritura y se ha llegado de nuevo a la conclusión de que lo importante de su literatura híbrida (o de viaje en este caso) es su enorme capacidad de sugerencia. También se ha estudiado el papel que tiene el viaje en su narrativa y, más concretamente, el género de la literatura de viaje, que es un género polifónico, híbrido o de mezclas de varios géneros, lo que apoya nuestra tesis de que su obra es polifónica. Además, el motivo del viaje en sí otorga a su narrativa una pluralidad de posibles direcciones.

Por otro lado, se ha enfatizado el tema de la memoria como un rasgo esencial y dominante en su obra. La historia funciona en la literatura de Rosa Regàs como una plataforma para la memoria de diferentes maneras. Así, por ejemplo, una experiencia expresada intensamente se yuxtapone con la fantasía; memoria e imaginación se unen en su obra de tal manera que invitan al lector a participar creativamente en el proceso literario. Sin embargo, el objetivo más importante de la autora al enfatizar la importancia de la memoria es su intento de difuminar las fronteras entre historia y vida, autobiografía y ficción. Así, la importancia de lo que hemos denominado como memoria imaginaria estriba en hacernos ver y sentir el mundo que pone ante nuestros ojos y nuestra conciencia, con el objetivo final de promover en el lector un juicio original e imaginativo. De esta forma, el uso de la imaginación ligada siempre a la tradición, a una memoria cultural, recalca la idea de que la historia es siempre compleja, plural, polifónica.

Polifonía se entiende también como una mezcla de varios discursos. Aparte de sus novelas, cuentos y libros de viaje, se han analizado sus ensayos y sus

artículos periodísticos para intentar trazar los matices y demostrar la versatilidad de su obra. Una vez más se ha subrayado la importancia de la voz narrativa, pero ahora dentro del contexto de un compromiso con los temas actuales. Así, se ha evaluado su contribución al estudio de la situación de la mujer y, en particular, su compromiso social y político. La palabra compromiso tiene varios significados en la obra de Rosa Regàs, que se pueden agrupar en dos tipos fundamentalmente. Por un lado, existe un compromiso literario al escribir siempre desde la memoria personal, desde lo vivido, aunque luego se transmute a través de la imaginación y, más concretamente, partiendo de la ambigüedad. Y, por otro lado, hay un compromiso que agrupamos dentro de la esfera política y social, cuando su obra, más que insistir en un punto fijo, pretende ayudarnos a tomar decisiones propias así como a reflexionar sobre la sociedad. En este sentido, su compromiso también es polifónico, plural. Estos rasgos hacen de Rosa Regàs una escritora original quien a su vez resulta difícil de encasillar.

La conclusión esencial de esta investigación es la primordialidad del fenómeno en todos los géneros que abarca su obra de una multiplicidad de voces y de perspectivas. La escritura de Rosa Regàs nos arrastra a un lenguaje mixto, lleno de colorido, de influencias, musical y conciso al mismo tiempo. Lo importante de este ámbito de voces —independientemente de si desembocan o no en su autora— estriba en que a través de él se crea una obra polifónica y solidaria que se opone a la mera formulación de unas ideas que se pudieran atribuir a una 'Rosa Regàs' univocal, y que resiste cualquier reducción de pensamiento.

Apéndice

Durante el desarrollo de esta tesis se contactó con Rosa Regàs para la posibilidad de una entrevista, quien muy amablemente accedió no sólo en una sino en tres ocasiones inolvidables. Estas entrevistas no han sido aún publicadas, precisamente con la intención de que vean la luz el mismo día que el resto de este trabajo. A continuación, pues, figura la transcripción de estos diferentes encuentros, de los cuales se puede extraer la opinión de la propia autora sobre su obra y, en particular, sobre su compromiso literario.



EAL: De *Luna lunera* leí en una reseña que pertenece a una saga, a una trilogía.

RR: No, no te lo creas. Esto se lo inventan.

EAL: Venía en el *Babelia*.

RR: Se lo inventan, porque yo un día dije: "Tengo un par de cosas más que me pueden interesar dentro de este mismo ambiente" y entonces ya se han inventado lo de la trilogía. A lo mejor sale una trilogía, a lo mejor sale una cuatrilogía o a lo mejor no sale nada. La verdad es que no lo sé. En este momento estoy todavía con esta novela en la mente y es difícil

pensar en otras cosas.

EAL: *Memoria de Almator*, su primera novela, ¿qué es lo más importante en esta novela?

RR: La memoria evidentemente. La memoria.

EAL: Si fuera una novela de tesis, en mi opinión, la tesis de esa memoria es que rechaza esa memoria. Al final de la novela aparece un párrafo que dice que no hay que volver al pasado.

RR: No. Dice "me he quedado sin pasado", pero no porque rechace la memoria sino porque la historia le dice que se ha quedado sin pasado, porque su abuela quiso romper con todo, pero esto no es que rechace la memoria. Ella dice, tengo que mirar hacia adelante, tengo que volver a empezar, porque lo que me sustentaba que era mi pasado no me sirve.

EAL: A mí lo que me fascina de su primera novela es el cambio de esa persona, de esa mujer, de quien no se conoce su nombre, pero si lo conocemos todo de ella. Desde el principio de la novela vemos que cambia. Desde el principio dice que no a esa vida universitaria y a quince años de matrimonio. Lo olvida todo y empieza de nuevo.

RR: Sí, va cambiando. Pero sobre todo va cambiando una actitud que era muy típica de las mujeres hace unos años, que es que necesitaban protección siempre. Primero la protege su padre. Después la protege su marido y luego ella busca inconscientemente. Ella da este cambio porque tiene un amante, si no no lo daría. Pero entonces, a partir de que está en la casa es cuando empieza a descubrir otra cosa: los otros. Es el mundo exterior, el que siempre había visto mediatizado por sus protectores. Siempre le habían solucionado las cosas y entonces ella tiene que enfrentarse a los vecinos, tiene que enfrentarse al problema del agua, tiene que enfrentarse a la desaparición de la casa. Poco a poco va cobrando vida su propia personalidad y acaba cogiendo su propia vida con sus propias manos. De tal manera que es ella quien le dice que no al amante, lo que nunca había hecho. Entonces está dolida, angustiada y sufre, pero se va pensando que tiene que volver a empezar una vida. O sea, éste es el cambio fundamental. El cambio fundamental es desde vivir mediatizado por otros hasta empezar a vivir con tu propia vida, lo cual es triste, es difícil y muchas veces el camino de la libertad es largo, pero es un cambio hacia la libertad, la verdadera libertad.

EAL: Y Palmira, ¿quizás el único personaje que se salva, aparte de la protagonista?

RR: No, se salvan todos. Palmira es una mujer que... yo siempre pongo un loco en mis novelas. Siempre hay alguien que está un poco así, porque es una visión que no tiene nada que ver con la visión realista que nosotros tenemos de la vida y de repente hay siempre un loco que la vida la ve de otra manera y que no sabe si lo que está mirando es quién llega o quién se va. Está siempre vigilando. Esta figura no tiene nada que ver, pero se parece a la vieja de *Azul*, que también va para arriba y para abajo buscando a sus hijos, pero en el fondo está viviendo un mundo que ya no es el de la isla ni es el mundo que ella conoce. Y en *Memoria de Almató* el tío Santiago también de alguna manera representa este tipo de gente que se aleja del mundo real y que vive en otro mundo.

EAL: ¿ Y Matías ?

RR: Matías es de los que cambian de camisa. Esto está lleno el mundo. Sí, son buena gente, pero valoran más que nada su propia comodidad. Yo creo que Matías representa o por lo menos es un hombre que está lleno de entusiasmo por las cosas y ha buscado una nueva vida, que él cree que es la búsqueda de una vida más sana o más feliz o más pura y en el fondo está buscando su comodidad y luego, pues firma, porque es su comodidad, no se va a poner mal contra aquella gente. Piensa, a esta chica ya se lo contaré. También supone un poco, no de desprecio hacia la mujer, pero sí de no considerarla tanto como considera a sus vecinos, porque piensa que, bueno, ya la convenceré, ella lo entenderá, es una chica,...

EAL: ¿ Hay algo de feminismo en su primera novela ?

RR: No es que sea feminismo. No es feminismo. Es explicar una situación de una mujer como en la segunda novela hay también la explicación de una mujer, casi es una acusación. Lo que pasa es que esto no lo ha visto casi nadie. Lo debo de haber explicado muy mal. Es la acusación de una mujer que pretende liberarse y cifra toda su libertad en la libertad sexual solamente. Necesita un hombre al lado. Lo necesita. Entonces es explicar la situación tal como es. Yo soy una mujer y estas cosas las veo, pero también veo otras cosas. También se hace la denuncia muchas veces de la pobreza o se hace la denuncia de la esclavitud. En este caso ha sido una mujer, pero podría haber sido un hombre. Sí, soy feminista en la medida en que denuncio todas las situaciones injustas.

EAL: *Azul*, la novela que más me encanta.

RR: ¿ Más que la última ?

EAL: La última es muy triste. *Luna lunera* es muy, muy triste. ¿ En el epígrafe de *Azul* le dedica esta obra a Alfonsina Storni: "Para Storni, esta historia que le pertenece" ?

RR: No es Alfonsina Storni. Es otra persona. Es un amigo mío que yo lo llamaba Storni siempre, porque él fue quien me regaló las poesías de Alfonsina Storni, pero no es Alfonsina Storni ni mucho menos. Es Storni. Éste es un amigo mío. Esta historia le pertenece porque es la persona que me invitó a navegar por las islas de Grecia y pensé en escribirle un cuento como regalo. Pero el cuento se fue liando, liando, liando y se convirtió en novela. Y entonces se lo dediqué.

EAL: ¿ Hay algo de influencia hispanoamericana en esa novela ?

RR: Eso lo tienes que decir tú. Yo no lo sé. Yo las influencias que tengo no las sé. ¡Cómo voy a saberlo! No lo sé. Yo leo e intento estar al día.

EAL: ¿ *Azul* ?

RR: Bueno, por el mismo título, no, no. La verdad es que a esta novela le puse *Azul* porque la chica tiene los ojos azules, porque el mar es azul, por todas estas cosas.

Porque el azul es un color un poco nostálgico y un poco... es muy bonito pero al mismo tiempo tiene un punto de frialdad y me pareció que iba muy bien con el personaje de la chica. Pero también le puse *Azul* por Storni, yo le llamaba Storni a él, pero él me llamaba a mi Azul. O sea que todo es un conglomerado de cosas.

EAL: ¿ Salvaría a alguien en esa novela aparte de la protagonista Andrea ?

RR: Yo los salvaría a todos.

EAL: Pero Martín se porta un poco mal, ¿ no ?

RR: ¿ Por qué se porta mal ?

EAL: Al final la rechaza a ella. Incluso intentó matarla.

RR: La intenta matar, pero después se queda con ella. Lo que hace Martín se explica antes, en la escena del perro cuando él, que es un hombre pacífico, por el miedo que tiene se defiende del perro y cuando logra escaparse del perro, el perro está ahí y entonces en lugar de irse lo machaca con una crueldad total y él mismo se pregunta cómo ha podido hacer eso. Esto mismo ocurre cuando cae la chica al agua. Lo que yo he pretendido decir es que todos nosotros dominamos el entorno mientras las cosas van de cierta manera, y nos conocemos y sabemos cómo reaccionamos y estamos seguros, pero cuando algo nos hace traspasar los límites de lo que dominamos, entonces ya no respondemos de nosotros. No es que sea una justificación del crimen, pero sí es una explicación. Es una explicación de por qué este hombre se ensaña con el perro, cuando el perro ya no es peligroso y por qué este hombre con el rencor que le entra cuando Andrea le dice lo que le dice traspasa los límites de lo que él mismo conoce y se convierte en un asesino.

EAL: Los perros. Ha hablado usted de los perros.

RR: Del perro, del perro.

EAL: Me estoy acordando de los perros de *Memoria de Almató*.

RR: Sí, en *Memoria de Almató* los perros tienen mucho papel.

EAL: Sí, de hecho la novela está dedicada a los perros. ¿ por qué tanto amor a los perros ?

RR: Porque los amaba. Eran perros a los que amaba. Yo amo a los perros igual que amo a las personas. Amo a las personas que tengo cerca y los perros. Hay perros que no los amo nada. Ahora mismo tengo uno que se llama Ricky que no me gusta y no lo amo tanto como amo a los otros.

¿ Entiendes lo que te he dicho esto de Martín ? Martín, como todos nosotros, cuando por lo que sea, por miedo, sobre todo por miedo, por el miedo y por el rencor y se traspasa los límites que uno controla, entonces uno se puede convertir en cualquier cosa. Por eso yo creo que hay muchísima gente que por miedo puede convertirse en asesino y por miedo puede convertirse en torturador, como si saliera de dentro lo peor que uno tiene.

EAL: ¿ Ese miedo de dónde le viene a él ? ¿ No tiene nada que ver con sus orígenes ?

RR: ¡No! Tiene miedo al perro, como luego tiene rencor a Andrea por lo que le acaba de decir, porque se siente humillado y frustrado. Pero es que traspasa estos límites. Luego vuelve a estos límites otra vez y entonces vuelve a ser el Martín normal, un Martín un poco apocado. Martín sobre todo fascinado por una mujer, a la que ya no quiere, pero sigue fascinado por ella.

EAL: Acláreme, quizás no lo he leído bien, pero en *Azul* hay dos fechas, la del libro y la que creo que es la de Martín cuando escribe un guión, que es una película y que se supone que es este libro?

RR: No, no se supone. Se dice al final, pero esto es después, la última línea. No. Esta no es la novela que escribe Martín. Esta es la novela que escribo yo. Martín a lo mejor después de esto hará su historia y cada uno la entenderá a su manera. Pero no, no. Allí hay dos fechas, evidentemente. Una es la fecha cuando se conocen y la otra unos años después, la fecha cuando ella va a Nueva York y vuelve. De hecho hay tres fechas, hay tres planos de narración.

EAL: ¿ Con la posguerra de fondo ?

RR: No, ¿ posguerra ? Posguerra no hay. Esto pasa a finales de los sesenta y principios de los setenta hasta al cabo de quince años o doce o trece años. De la posguerra no hay nada. Era posguerra pero ya no era en el sentido brutal de la palabra. O sea, pasa en la época en que estaba Franco todavía, pero le quedaban cinco o seis años para morir.

EAL: *Luna lunera*, ahí si hay posguerra.

RR: Todo. No es más que posguerra. Esta es la historia de las consecuencias de la guerra en una familia burguesa catalana.

EAL: Lo que impresiona es el abuelo que yo lo simbolizo con Franco.

RR: Todo el mundo lo simboliza con Franco, pero yo no he pretendido simbolizarlo con Franco. Yo creo que los comportamientos se copian y había muchísima gente así en estos años. Había mucha gente así del "*pater familias*", era el autoritario, el que mandaba fuera, al margen de toda razón y todavía los hay. Lo que pasa es que ahora parece que no está tan bien visto, pero entonces estaba bien visto. Entraban los hombres y ni siquiera saludaban. Se quitaban la chaqueta y siempre había una persona detrás que se la cogía y se sentaban y decían: "esto se hace porque yo lo digo" y se había acabado. Esto era así. El "*pater familias*" era autoritario y estaba apoyado por la Iglesia, que la iglesia le interesaba que los hombres fueran autoritarios y las mujeres estuvieran sometidas, porque ya lo dice San Pablo en su Epístola a los Efesios: "la mujer estará sometida al marido".

EAL: ¿ Hay algo de feminismo en esa novela ?

RR: ¿ En cuál ?

EAL: ¿ En *Luna lunera* ?

RR: Bueno, algo de feminismo habrá, de la misma manera que hay algo de denuncia de los que están oprimidos, pero esto es porque yo soy así. Es decir, yo no soy una feminista en el sentido folclórico de la palabra ni siquiera en el sentido auténtico de la palabra. Pero sí soy feminista en cuanto que defiende y acuso a todas las personas que sometan a las mujeres de la misma manera que acuso a las personas que sometan a los criados, de la misma manera que acuso a los que hacen trampas en política y cualquier cosa que me parezca injusta la denuncio, pero no soy únicamente feminista.

Creo que en *Luna lunera* no hay ningún feminismo. En *Luna lunera* lo que hay es una denuncia. Hay muchas denuncias, pero una de las más claras es la denuncia de una parte de la burguesía que se pasó al franquismo. Una parte de la burguesía que era de derechas y culta, incluso muy culta como se ve en este libro, que se pasan al fascismo y luego poco a poco van cambiando y se convierten en nacionalistas y entonces olvidan su pasado. Hay un artículo muy bonito de Juan de Sagarra en Barcelona que lo explica muy bien, dice que todo esto de la época de Franco y con Pujol es tabú. No se puede

hablar de estas cosas. Los burgueses se pasaron todos, o muchos, al franquismo, pero de esto no se puede hablar.

EAL: ¿ Todavía ?

RR: Bueno, porque la versión oficial es que Cataluña luchó contra el fascismo, pero no dicen que los burgueses se marcharon todos con Franco. No lo dicen. Entonces ésta es un poco la denuncia que hay. Hay una brutal denuncia del papel de la Iglesia aliada del fascismo. Yo creo que también hay muchísima ternura.

EAL: ¿ La interpretación política es clara ?

RR: Sí, y hay mucha ternura también.

EAL: Y el humor de *Luna lunera* me encanta. Cuando hablan los niños entre ellos y esas confidencias que se hacen. Yo creo que ese toque de humor me parece genial y atrae al lector joven como yo. Ahí hay un gancho, esa ironía o no sé cómo llamarlo.

RR: No lo sé. En *Luna lunera* he procurado que hubiera mucha simplicidad en el estilo, mucha claridad y fuera la mirada inocente de los niños la que contara. La mirada inocente de las mujeres de la cocina que hablan por rumores y por una cosa que han visto y otra que le han dicho.

EAL: ¿ Como Manuela volviendo a *Memoria de Almator* ?

RR: Exacto. Tengo mucho interés porque no sé si te has dado cuenta en el estilo. Es mucho más simple porque son niños. Está contado desde la inocencia de los niños, excepto en los tres principios de capítulo que hay un narrador. Entonces es distinto, más parecido a lo que yo he escrito siempre. En lo otro, como son los niños los que lo cuentan o las mujeres de la cocina, está contado desde la inocencia. Por lo tanto, hay alguna imagen como por ejemplo cuando se rompe el cristal y hay las luces. Hay algunas imágenes, pero está muy claro, muy desprovisto de imágenes y de metáforas. Las metáforas son muy simples, siempre desde el punto de vista de los niños. También lo que más me ha costado en esta novela es encontrar qué voces podrían hablar. Encontrar el coro de las mujeres me ha ido muy bien, porque de esta manera la figura del abuelo y de la situación no salía tan dogmática. Hay unas mujeres que están a favor y otras en contra y los niños no entienden lo que pasa. Los niños aceptan. Todos los niños aceptan lo que ven, pero no lo entienden. Cuando el padre les da ideas políticas, no lo entienden y cuando les hablan de las ideas religiosas, tampoco entienden nada. Por esto lo he hecho así. Igual que la madre que es un ángel que pasa. Es una figura que se convierte en mito, porque casi no la ven y desaparece para siempre.

EAL: Está claro que una de las ideas claras que se demuestran en esta novela es que no merece la pena morir por ideales.

RR: ¡ No merece la pena morir por nada !. Por ideales hay que luchar, pero no hace falta morir. No hay que morir por nada. Es absurdo. No sirve de nada morir. Todo esto se lo inventan los gobernantes para que vayamos a la guerra y les ganemos la guerra a ellos, pero no hay que morir por nada. Si te mandan a la guerra hay que desertar. Esto por supuesto.

EAL: ¿ Si tuviera que definir la identidad de una persona ?

RR: No lo sé. No sabría como definirla. Tendría que describir sus actividades. Hay personas que sí que llaman la atención. Dices que de esta sobresale su inteligencia, de esta sobresale el coraje, la otra es pusilánime, pero es tan compleja la identidad de una persona que yo no creo en identidades marcadas ni en las patrias ni en las personas. Entonces hay que describir. Todos mis personajes se pueden entender desde muchos

puntos de vista. El propio abuelo que parece una persona tan cruel, pero no es cruel. Es que así eran estos que se creían imbuidos por la gracia de Dios. Así eran. Les decían: "Dios ha puesto sobre tus espaldas el peso del mundo" y entonces hacían daño, pero por tu bien. Lo hacían por el bien de los demás.

EAL: Los cuentos. Aquí sobre su mesita hay un libro de Ángel González. Yo a sus cuentos les noto un cierto parecido con la poesía del Nuevo Sentimentalismo o Poesía de la Experiencia.

RR: Es posible. Sí, sí, es posible. He leído mucha Poesía de la Experiencia y de alguna manera mi formación literaria se ha hecho sobre todo con poetas como Jaime Gil y Carlos Barral y Ángel González y esta gente, y a lo mejor esta sensibilidad es la misma que yo demuestro cuando yo escribo cuentos. Sí, sí. No lo veo nada mal, pero no lo sé. Yo estas cosas no las sé.

EAL: ¿ Tiene pensado escribir otro libro de cuentos ? Se lo pregunto porque ¿ usted se considera más una mujer que escribe cuentos o novelista, o es una pregunta un poco absurda, de etiqueta boba ?

RR: Yo no me considero nada. Yo en este momento soy escritora, pero hace quince años no lo era. O sea que todo es tan cambiante que no sé lo que seré dentro de diez años, si es que vivo. No sé lo que seré. A lo mejor me habré dado a la poesía, a lo mejor al teatro, a lo mejor seguiré escribiendo novelas. No lo sé. Hago las cosas que se me ocurren, que creo que tengo que hacer, que me piden. Muchas veces no es sólo una cuestión de voluntad. Por ejemplo, ahora me han pedido un cuento y lo he tenido que escribir. Pues lo he escrito. Ahora tengo que escribir un cuento para la Asociación de la Amistad Hispano-Marroquí y, bueno, pues lo tengo que escribir. Y lo escribiré.

EAL: Quizás sea eso la nueva literatura que se avecina. El escritor que escribe por encargo.

RR: No. Yo no creo que la que se avecina sea distinta de la que no se avecina. No sé. Dickens escribía sus novelas porque se las encargaban y seguramente ha escrito otras porque no se las encargaban, pero se seguirá escribiendo unas cosas porque a algunos se le ocurren y les apetece, y otras cosas porque se las encargan. Que salgan peor unas de las otras, no depende del origen. Depende a lo mejor de la inspiración del momento y de tantas cosas que no se puede saber.

EAL: *Ginebra* fue su primera obra de cuya obra se hace el comentario que empezó a escribir porque se lo pagaban el libro.

RR: No, no. Que me lo pagaban no. No, no. Me pagaron muy poco por este libro, poquísimo. Yo quería ser escritora. De hecho llevaba tres años intentando escribir y no me salía bien. Y un día me llamaron y me dijeron "te ves con ánimos de escribir este libro" y yo dije sí, porque pensé que esto es una manera de esforzarme. Por eso lo acepté, pero no lo acepté para que me pagaran, sino al revés. Lo acepté como un reto. Lo he explicado muchas veces, yo tuve la inmensa suerte de que me propusieron esto, que por entonces dije que sí. Lo tengo que escribir, porque aquí se verá si yo sé escribir o no y si soy capaz o no. Recuerdo que me lo encargaron en diciembre y lo tenía que entregar en junio. Y me pasé seis meses intentando escribir en serio este libro. Y no lo entregué en junio, lo entregué en septiembre, pero lo entregué. Y esto me dio ánimos.

EAL: Yo cuando leí *Viaje a la luz del Cham* me quedé fascinado. Inmediatamente quería ir allí, porque quería comprobarlo, esa novela, porque hay una especie de novela ahí. Me encanta también la forma de contar que no es la típica guía sino que es una novela que hay inserta que es la que te dice todo lo que hay en el país, todo lo que encuentras.

RR: Sí. También hay una novela en *Ginebra*. También la hay. Es que es mi manera de contar. Yo tengo tendencia a la fabulación.

EAL: ¿ Hay algo de verdad en el *Viaje a la luz del Cham* ?

RR: Todo es verdad, claro.

EAL: ¿ Y la historia del anillo ?

RR: Sí, sí, con este chico. Sí, sí. Mira, el anillo lo tengo allí todavía. Este chico ha desaparecido. Sí, estuvo muy bien este viaje. Fue un viaje fantástico. Pues ahora he estado en Irán y he escrito también un artículo muy largo sobre Irán y voy a ver si escribo un libro. Pero lo tengo que ver. Tengo que volver allí.

EAL: ¿ Qué proyectos tiene en mente ahora ?

RR: Pues esto. Bueno tengo que decidir si voy. El cuento ya está. Luego este otro cuento. Bueno, estas pequeñas cosas que voy haciendo. A lo mejor me meto a escribir una historia muy bonita que pasaría en Almotor otra vez. No lo sé. Todavía no lo sé. De momento tengo la cabeza llena de los personajes de *Luna lunera*.

EAL: Almotor es un pueblo. Cambia mucho el escenario de sus novelas. A mí me sorprende un poco el contraste que hay entre *Memoria de Almotor* en un pueblo con *Azul*, que está en constante movimiento. ¿ Se podría decir que *Memoria de Almotor* es la novela del pueblo, *Azul* novela de mar y esta última novela familiar ?

RR: Sí, intento cada vez ir un poco más lejos. No voy a estar repitiendo todo el rato lo mismo. De la misma manera que la primera novela estaba escrita en primera persona, la segunda está escrita en tercera persona y es la historia de una mujer vista por un hombre. De hecho es así. Por un hombre que está fascinado por ella. Y la tercera es una novela que prácticamente está escrita en primera persona del plural, porque la niña que cuenta, cuenta siempre en primera persona del plural: hacíamos, íbamos, veníamos, cuando el abuelo nos dijo nosotros contestamos... Casi todo está escrito así. Son maneras distintas de narrar una pequeña parte de las diferencias que hay, de la misma manera que los planos narrativos. En el lenguaje de *Luna lunera*, los diálogos están metidos dentro de las explicaciones. Apenas hay puntuación. No hay los dos puntos y las comillas. Todo esto ha desaparecido, sobre todo cuando hablan los niños. Claro, lo que se intenta, lo que yo intento es que la manera de escribir y la manera de narrar se corresponda con lo que está narrado y con quien lo está narrando.

EAL: Los cuentos. Un dato para mi interés. Usted empezó a escribir un cuento "El abuelo y *La Regenta*" (1992)

RR: Sí, "El abuelo y *La Regenta*" es un pequeño cuento sobre la novela que tenía en mente. Sí, porque entonces me pidieron... Lo que pasa es que para escribir esta novela que yo he querido escribir siempre, porque tiene una parte importante de mi propia historia, necesitaba saber escribir un poco más. Dominar un poco más los resortes del lenguaje y del estilo y del ritmo de la narración y la verdad es que no me atreví. Es una novela tan dura y tan brutal que la primera cosa que escribí fue algo mucho más simple. Es la historia de una chica contada en primera persona. Me metí dentro de la chica y escribí. La narración es mucho más simple que en *Azul*. En *Azul* ya es más complicado. Se vuelve para atrás y para adelante y para el futuro. Hay planos distintos. Digamos que es una historia larga, y luego una historia corta que al final se encuentran. Esto es *Azul*. Y en cambio en este otro libro, *Luna lunera*, es mucho más complicado porque los niños van contando lo que pasaba con su abuelo y pasan al 1901 y luego vuelven al futuro. Y es una especie de rompecabezas que empieza con la muerte del abuelo y acaba con la muerte del abuelo. Narrar en primera persona del plural para mí es mucho más difícil.

EAL: ¿ Se esfuerza entonces mucho en la estructura ? ¿ Quizás sea ese el gran avance de la novela actual ?

RR: No, no es que me esfuerce. Es que hasta que no encuentro el tono exacto no puedo escribir. Cuando lo encuentro, cuando encontré las mujeres de la cocina, cuando me dí cuenta que los niños tenían que hablar, un solo niño tenía que hablar por todos, pero hacerse cómplices, cuando tuve esto, me puse a escribir y lo escribí en tres meses. Pero claro, la novela la he escrito en cinco años, porque durante cinco años no he hecho más que pruebas, ir y volver. Pero lo que pasa es que la redacción, puramente la redacción, de aprovechar lo que tenía, esto lo hice con mucha rapidez.

EAL: El viaje. En todas sus novelas aparece el viaje ¿es autobiográfico, tiene algo que ver con su vitalidad?

RR: A mí me gusta el viaje, porque le da más complejidad a las figuras que se mueven. Yo soy de los que creen que viajando se curan los nacionalismos y muchísimas otras cosas, y el racismo y tantas otras cosas. Los viajes dan mucha complejidad, porque el personaje vive en otro mundo y vivir en otro mundo ya lo hace de por sí más complejo. Fíjate que en el caso del abuelo que viaja muy poco, es un hombre de una sola pieza.

Para mí viajar ha sido una obsesión durante toda mi vida, porque me cuesta mucho estar anclada. Me siento muy bien en todos lados, pero siempre me parece que el mundo lo tengo que conocer más. Bueno, cuando era muy joven siempre viajaba con el pasaporte por si acaso me salía un viaje. Claro, mis amigos siempre me tomaban el pelo. Me gusta que la gente viaje y que tenga esa complejidad de una persona que no está siempre, siempre anclada en un sitio. Cuando está anclada en un sitio está más indefensa, por ejemplo, el caso de esta mujercita del cuento de "Los funerales de la esperanza", la mujer que sólo tiene la esperanza que muera su marido. Está anclada allí y de allí no se mueve. Está en la portería hasta que se la llevan. También para mí la inmovilidad de estar en un sólo sitio siempre me parece que es una manera de estar encadenado.

EAL: De los cuentos, ¿qué destacaría o qué diferenciaría de los cuentos?

RR: Bueno, el libro de cuentos, *Pobre corazón*, son todos reales. Todos están sacados de la realidad. Todos. Todos son historias que me han contado y que yo las he fabulado y las he narrado y las he cambiado. Historias que han sucedido delante de mí como la historia de este chico homosexual que se suicidó con su madre. Son todas historias absolutamente reales, fabuladas y cambiadas. "La farra" me la contó un chico que les pasaba a sus padres. El final me lo inventé pero la situación de un matrimonio que vive sin hablarse, esa me la contaron. Entonces a partir de aquí ya monté el final.

En general yo me baso muchísimo en la memoria, en lo que tengo dentro. Claro, yo no sé los demás, pero supongo que también. Inventas, pero inventas sobre una base real siempre.

EAL: ¿Tiene que haber una experiencia y una memoria?

RR: No sé si tiene, pero yo, en mi caso, siempre la hay, tanto en *Azul* como en *Memoria de Almotor*, como en todos. En Almotor, por ejemplo, la base son los perros. En realidad todos los perros que están allí, todos, absolutamente todos, no hay ninguno inventado, todos existieron.

EAL: ¿Y gatos?

RR: Sí, también hay un gato.

EAL: Releyendo *Memoria de Almotor* me doy cuenta que aparecen muchísimos animales.

RR: Sí, perros hay en todos. Aquí en *Luna lunera* también hay un perro. El Bola, aquel pequeñito que tienen que abandonar. Pero de la misma manera, por ejemplo, que en *Memoria de Almotor* la chica cuando se muere un perro está en su conciencia y piensa, los niños simplemente narran lo que ocurrió y la tristeza, lo triste es que se quedaron.

Claro, porque son niños. Entonces tienen que narrarlo con la visión de los niños. Y también hay un perro en *Azul* que muere asesinado.

EAL: Leo *Lieder* allí en su estantería. Hay muchas referencias también a la música que se citan en los cuentos en "El abuelo y *La Regenta*", por ejemplo, y referencias a la música clásica.

RR: Sí, *Lieder* son canciones basadas en poemas de la música del siglo pasado en Alemania, sobre todo. Tengo una cultura musical relativamente amplia. Tengo la carrera de piano y siempre he estado metida en música. Bueno, siempre escucho música. Para horror de mis hijos sólo escucho música clásica, pero es la que me gusta.

EAL: ¿ Y jazz ?

RR: Sí, el jazz también. Incluso alguna canción, por ejemplo, en un cuento que escribí ahora hace poco hay una canción de Manu Chao. Manu Chao ni lo conocía, pero le dije a un hijo mío, qué canción puede oír, "una de Manu Chao", me dijo y luego me compré el disco para saberlo. También hay referencias a las estrellas, al paisaje, en todas partes se habla mucho del paisaje. Menos tal vez en *Luna lunera* es el paisaje urbano solamente. Eso que ven los niños desde las terrazas. El castillo de Montjuic donde se mata la gente. Se ven las casas de Barcelona vistas desde la terraza, las ramblas,... todo esto se ve ahí en *Luna lunera*.

EAL: ¿ Y otras influencias como por ejemplo el cine ?

RR: No lo sé. Esto yo no lo sé. Seguro que hay influencias de todo, porque somos todo lo que tenemos dentro. Pues sí, me gusta mucho el cine, pero no soy de las personas que van mucho, mucho al cine. Lo que pasa es que quizás tal vez tenga una mirada cinematográfica. Eso sí.

EAL: Hay un cuento "Hasta la vista, amigo" que me gusta muchísimo.

RR: Es un cuento que me pidieron sobre cine y que de repente se me ocurrió. Las trece referencias me las dio Manuel Huerga que es mi yerno.

EAL: ¡Ah! ¿ estaba obligada a hacer esas trece referencias ?

RR: No, me pidieron un cuento de cine y a mí se me ocurrió un tipo que hablara con frases de cine.

EAL: ¿ Así un poco delirante y atormentado ?

RR: Acaba siendo delirante, acaba loco. Entonces hablé con mi yerno, que es el director de esta película que se llama *Antártida*, y me dio doce o trece y con esto hice el cuento, porque tenían que salir cosas de cine. Salió publicado en *El País*, pero era un libro sobre cuentos de cine.

EAL: ¿Cuál es el compromiso actual de un escritor ?

RR: Yo creo que sí, yo soy de los que creen que el escritor tiene un compromiso, pero estoy bastante sola en este asunto. Hay muchas personas que creen que no. Que el escritor lo que tiene que hacer es escribir, pero yo creo que sí. Yo creo que sí, sobre todo si es un escritor que tiene la posibilidad de escribir en los periódicos y te apetece y vale la pena denunciar lo que te parece mal. Esto no quiere decir que lo que uno es, y lo que uno cree y lo que uno defiende y lo que a uno le horroriza siempre acaba saliendo en los libros, porque al fin y al cabo los libros no son más que la expresión de lo que uno tiene dentro.

EAL: Me llama la atención que acaba de decir que se siente un poco sola en este mundillo del escritor.

RR: No, no me siento sola. Que hay muchos escritores que no creen, son dos posiciones distintas, pero yo no me siento nada sola.

EAL: ¿ Nota entonces usted un cambio muy grande con lo triste que era en los años sesenta ?

RR: Hombre, no es que todos los escritores fueran comprometidos, pero mis amigos eran todos escritores comprometidos. Todos mis amigos eran escritores comprometidos.

EAL: ¿ Qué diferencia ve entre aquella época y ésta ?

RR: Pues que entonces existía Franco.

EAL: Bueno, ¿ aparte de Franco ?

RR: Pero es que aparte de esto no se puede apartar, porque entonces había una mano férrea que teníamos encima y había que luchar contra esto. Entonces la gente que estaba contra la dictadura lo demostraba más. Ahora son cosas distintas. Algunos ven que hay cosas que denunciar, pero en general la gente se ha vuelto mucho más *light*. La gente está preocupada por la televisión y por las camisetas que tenga la marca aquí y que vayan a comprar no sé qué y tener una casa y tener un coche y tener... Y cambiarse la cocina, esto es muy importante. Todas estas cosas. Yo creo que ahora nos hemos convertido... ya no somos ciudadanos, somos clientes. Esto es lo que creo.

EAL: ¿ Y tiene la culpa la CocaCola ?

RR: No, no la tiene. Tiene la culpa el liberalismo atroz en el que estamos viviendo.

EAL: Porque ¿ quién tiene la culpa en el Irán, ellos o hay alguna fuerza externa que los está reprimiendo ?

RR: La situación de Irán yo no la conozco muy bien, pero que el mundo árabe se vuelva tan fundamentalista la tiene Arabia Saudí, que es el país más fundamentalista y más brutal de todos, pero que curiosamente es el primer aliado de los Estados Unidos. Los talibanes de Afganistán, por ejemplo, que han relegado las mujeres a la condición de cerdo, las tienen allí tiradas en una casa y no tienen derecho a ir a los hospitales, ni a la vida pública ni al trabajo y además tienen que ir constantemente tapadas de arriba abajo. Estos tienen el apoyo de los Estados Unidos de América. La situación en Irán es una situación que a mí no me parece bien, pero desde luego no tiene nada que ver con Afganistán, ni tiene nada que ver con Arabia Saudí. Nada que ver. En Arabia Saudí todavía cortan las manos a las personas que las encuentran robando.

EAL: ¿ Y aquí protesta cada vez que puede con sus artículos ?

RR: Bueno, no puedo tanto tampoco. No lo creas. Yo no soy una persona muy, muy solicitada por los medios de comunicación. Hay personas que son mucho más solicitadas que yo. No siempre mis artículos gustan a los medios de comunicación.

EAL: ¿ O quizás hay que venderse más ?

RR: No, no, no. No hay que venderse. No se vende nadie. No hace falta venderse.

¿ Venderse a quién ? Lo que pasa es que hay personas que son más molestas que otras, las que se meten todo el día con todo. Pues esto a lo mejor no les gusta. No lo sé. Pero yo no digo que los demás se vendan. Ni muchísimo menos. No lo digo, no.

EAL: ¿ Algún escritor que destaque en España. Hay algún escritor que tenga en su mesita ?

RR: Sí, escritores que destacan en España hay muchísimos, pero muchas veces no son los mejores. No se pueden decir. Para mí, una escritora muy buena es Ana María Matute. Ana María Matute es una persona muy sólida y creo que es de lo mejor que tenemos.

EAL: Es curioso, porque AMM sus novelas son de fantasía.

RR: No, no siempre. AMM tiene una larga historia. Cincuenta años que escribe y tiene de todo.

EAL: ¿Con qué generación se identificaría ?

RR: Con ninguna o con todas.

EAL: Porque usted es un caso un poco atípico que empezó a escribir hace poco ¿ no ?

RR: Sí, pero bueno, tampoco la gente se encasilla ahora, yo creo.

EAL: Es la manía académica quizás de tener que decir, bueno, esta escritora empezó a escribir ahora, pero resulta que conoció a casi todos los escritores españoles de la mitad del siglo XX...

RR: Sí, sí.

EAL: ¿ Qué piensa o qué le parecen los género literarios ?

RR: Bueno, pero, ¿ qué es un género literario, narrativa, ensayo,...? pero ¿ qué quieres que piense ? Es que no pienso nada. Como voy a pensar. Pues hay ensayos que me gustan y otros que no. No pienso nada de los géneros literarios, pues hay cosas que están en un género, otras que están en otro. Otras que están con un pie a cada lado. No pienso nada. Juzgo las cosas si me gustan o no, pero pertenezcan o no pertenezcan a un género.

EAL: ¿ Lo de sus traducciones y prólogos a diversas obras como *Málaga en llamas* y *El mundo al revés* y en los años sesenta que tradujo a Robert Louis Stevenson a qué se debe ?

RR: A que siempre me ha gustado la traducción y yo de hecho he sido traductora de las Naciones Unidas durante diez años, que es una manera de mover el lenguaje y de buscar la palabra adecuada que me ayuda mucho para escribir.

EAL: Para ejercitar, entonces.

RR: Sí, me ejercita mucho. Es como en el piano hacer arpeggios, y además me gusta. Es un trabajo que lo hago muy a gusto.

EAL: ¿ Qué le gustaría decirme o hablar en esta entrevista ?

RR: Yo creo que ya lo hemos dicho todo. Supongo que la historia de cómo empecé a escribir ya la sabes. Y bueno, yo creo que hemos pasado revista a todo. Te podría decir que para mí escribir no es un placer. Es una entrada dentro de mí misma que me produce muchas veces mucho trabajo y me cuesta mucho. Tengo que vencer muchas barreras y muchas perezas. No perezas en el sentido de trabajar, pero otro tipo de pereza. Y que soy consciente que me queda mucho por hacer y que espero que la distancia que hay entre lo que quiero hacer y lo que hago no se colme nunca, porque el día que esté convencida de que he llegado a lo que quería no tendré ninguna excusa para escribir. Es decir, habré encontrado mi propio techo y quisiera morirme sin haberlo encontrado. Nada más.

EAL: Y de su vida, ¿ le gustaría hablarme algo de su vida ?

RR: Hombre, de mi vida si empiezo a hablar no pararé en diez horas.

EAL: Siempre leo las reseñas. No sé si están equivocadas otra vez, pero siempre leo de usted que ha sido una destacada activista durante los años sesenta junto con Carlos Barral.

RR: Sí, sí. Esto es verdad. Fui una activista. Estuve trabajando con Carlos Barral. Monté mi propia editorial. Publiqué los primeros libros de Javier Marías, de Álvaro Pombo, de Juan Benet, etc, etc. Y luego vendí la editorial porque me di cuenta que sólo me dedicaba a la parte comercial. Me pareció absurdo y entonces me dediqué a ser traductora de las Naciones Unidas y allí es cuando me quedó tiempo libre para escribir. Estoy casada, bueno, estuve casada. Tengo cinco hijos, once nietos y ya está. No hay mucho más. Esto sería a grandes rasgos mi propia vida. Estudié Filosofía pura y estudié la carrera de piano. Hablo cuatro lenguas o cinco.

EAL: ¿ Cuáles ?

RR: Inglés, Francés, Italiano, Castellano y Catalán.

EAL: ¿ Se podría resumir en una línea, no sé si le va a gustar, pero quizás si usted protesta por algo es por el cambio ?. Si hay que hacer el cambio, que se haga. Que no se dude. Que se haga en la persona. Que se realice ese cambio. Si una vez hay que hacer ese cambio y la persona está en la duda, bueno, es que está en la cuerda floja, es que no me atrevo... como esos matrimonios de los cuentos de *Pobre corazón*, que están ahí y no se atreven a dar el cambio.

RR: No, no, no, no. No protesto por eso. Que mi carácter sea así es verdad. Yo dudo poco y luego las cosas de este mundo me importan poco. Yo soy capaz de comprarme una casa sin verla. Pero esto no me importa nada. Me compro los coches por teléfono. Es verdad. Nunca los veo. Me matas y no sé qué marca de coche tengo. No lo sé y me da igual. Lo que me importa es el color. El otro día me compré una casita baratísima, estaba a doscientas o trescientas mil pesetas, pero estas cosas no me importan. Tampoco me preocupo si llevo el pelo corto o largo, si tengo arrugas o no las tengo. Todo esto no me preocupa demasiado. Bueno, me preocupa un poco. Me gustaría ser guapa, como era antes. Pero, bueno, ya sé que las cosas son como son. Pero si protesto es porque me sulfura la injusticia y me sulfura la traición y me sulfuran la corrupción, y porque me sulfuran y no puedo evitarlo. Por eso protesto. Porque lo llevo en la masa de la sangre y es un sentimiento que no decrece con los años. Tampoco aumenta, afortunadamente, porque sino sería excesivo.

EAL: Muchísimas gracias por todo, Rosa.

RR: De nada. Si hay alguna pregunta por ahí me la haces, pero que no sea complicada y menos de influencias. No me preguntes si tengo influencia de Faulkner, porque no lo sé.



EAL: ¿Ha escrito dos libros de cocina?

RR: No, no soy yo. Es mi hermana.

EAL: ¿El libro de cocina *Mar i Muntanya* (Baix Empordà, 1990) es de su hermana?

RR: Sí, esto yo no lo he hecho. Yo he hecho la edición y el prólogo, pero no he escrito el libro. Ha sido mi hermana.

EAL: ¿Pero tiene algún especial interés por la cocina?

RR: No. Comérmela. Bueno, me gusta de vez en cuando cocinar e inventarme cosas, pero no soy una cocinera. Me gusta a veces meterme en la cocina, pero la que sabe cocinar bien es mi hermana; no yo.

EAL: ¿Qué significa 'Albatros'?

RR: Albatros es un pájaro. Coleridge tiene un poema muy bonito, donde aparece. Yo publiqué este poema traducido en versión bilingüe, que creo que se llamaba "La balada del viejo marinero"¹ o algo así. Hay un albatros que siempre es señal de buena o mala suerte.

EAL: ¿Esto se relaciona con *Almator*, la localización de su primera novela *Memoria de Almator* (Planeta, 1991)?

RR: No, no tiene nada que ver. *Almator*, con énfasis en la última sílaba. *Almator* es un nombre inventado que por la acentuación y por la dicción y por el sonido se parece a algunos nombres del Ampurdán como *Palausator*. No sé si se parece, pero a mí me lo parece.

EAL: Siguiendo con el tema marítimo del pájaro albatros, ¿está la novela *Azul* (Destino, 1994) planteada como un homenaje a la literatura marítima?

RR: No, como un homenaje no, pero como una pasión por la literatura marítima sí, porque yo soy muy aficionada a los libros del mar. Yo misma he tenido un barco mucho tiempo, porque me gusta el mar y me gusta navegar. Tanto como un homenaje no, pero sí una complicidad.

EAL: Una duda, ¿quién es el verdadero protagonista de *Azul* para ti?

RR: Yo creo que *Azul* es la historia de una mujer contada por un hombre. Vista a través de un hombre que la ama. Y siempre lo vemos tal como lo ve él, no lo vemos de otra manera. Por lo tanto, para mí representó un ejercicio. Representó hacer ver cómo era una mujer no a través de los ojos de una mujer sino de los ojos de un hombre. Por eso hay tantas cosas que son contradictorias y con esto he querido explicar un poco también el desentendimiento que hay muchas veces. De hecho, tal vez no está bien explicado, pero en el fondo es la historia de esta mujer que pretende apuntarse al carro de la libertad de los años sesenta y setenta, pero que no es la verdadera libertad. Es una mujer que es liberada mientras tiene un hombre al lado y por eso se agarra también a

¹ "The Rime of the Ancient Mariner" (in seven parts, *Lyrical Ballads*, 1798). Hay una traducción de Antonio Martínez Sarrión publicada por La Gaya Ciencia a finales de los setenta con ilustraciones.

Martín, cuando el marido definitivamente se va. De hecho es una mujer mentirosa, que utiliza toda clase de mentiras inconscientemente. Cuando ella confiesa a Martín su amor por Leonardus, nunca sabremos si es verdad o no, porque es muy embustera. De hecho, la prueba de que ella es una mujer manipuladora, cuando Martín va a verla al pequeño hospital de la isla, ella sabe que Martín la ha tirado, sin embargo, ni se refiere a eso. Sólo se refiere al perro, porque no le interesa. Ella quiere conservar a Martín, porque necesita conservar un hombre.

EAL: ¿Cuál es su color preferido?

RR: Azul. Yo siempre voy de azul. Nunca, nunca en mi vida he llevado nada rojo. Alguna vez he llevado color tostado, pero nunca rojo.

EAL: ¿Es una manía, no?

RR: No, no sé.

EAL: Carme Riera guarda un gratísimo recuerdo de cuando fue alumna del Sagrado Corazón. Tú has escrito un cuento "Introibo at altare Dei" (*Pobre corazón*: Destino, 1996, pp.91-120), donde también retratas esa época, pero ¿tienes un buen recuerdo de la infancia?

RR: De la infancia en el colegio sí, de lo demás no. Tú has leído *Luna lunera* (Areté, 1999) y ahí está mi infancia. Por lo tanto, muy buen recuerdo no puedo tener, pero del colegio y del internado sí lo tengo. Pero mi colegio era distinto de los demás.

EAL: ¿Qué colegio era?

RR: Las dominicas de Horta, pero que estaban llevadas por un hombre eminente y fantástico que había sido el director de los seminarios en Barcelona durante la República, que se llamaba doctor Manuel Trens. Éste fue el hombre que nos enseñó la historia de las religiones. Yo tengo un buen recuerdo. Supongo que para mí era un refugio también. No podía ver el internado como una cárcel, sino como un refugio y lo pasé muy bien. Lo recuerdo muy bien.

EAL: ¿Podríamos decir que hubo un cambio de persona Regàs en 1954?

RR: ¿Un cambio de persona con respecto a qué?

EAL: ¿Empezando por su artículo titulado "1954" (*Canciones de amor y de batalla*: El País Aguilar, 1995, pp.73-77) y continuando con su libro *Sangre de mi sangre* (Temas de Hoy, 1998), aquí se expone un cambio de persona, cuando tuvo a sus cinco hijos y tenía que ir a ese parque, que tanto aburrimiento le producía?

RR: El cambio que se operó en mí se operó a lo largo de bastantes años. Como todos los cambios, se pueden analizar con una primera parte muy dolorosa, de no ver la salida. De ser consciente de la incomodidad de la situación, pero sin poder definirla, aunque poco a poco se va definiendo y se toman decisiones. Esto lo hice a lo largo de bastantes años. El cambio fue radical, evidentemente. Ahora contado, después del tiempo parece que todo aconteció en un día, pero fue un cambio largo y yo diría que un cambio que todavía se está produciendo, porque siempre se cambia.

EAL: Entonces, ¿hubo un cambio?

RR: Sí, sí. Un cambio brutal.

EAL: La obra del premio Nobel Günter Grass se basa en la memoria. Este mismo escritor alemán confiesa que “no entiende la vida sin memoria”.² ¿Cuál es su principal base creativa, porque los sueños también forman parte de su narrativa?

RR: Sin memoria no sabría escribir, porque no sólo el presente está relacionado con la memoria. Las historias son del pasado y el pasado no se manifiesta sin memoria. Pero también el presente requiere memoria. Yo creo que todo el mundo se nutre de la memoria.

EAL: Sí, pero hay escritores que podríamos dividirlos en dos grupos: los que necesitan viajar para escribir esa experiencia y los que escriben sin necesidad de salir de su casa.

RR: Pero hay muchas mezclas. No se puede dividir a los escritores en dos grupos. Hay temporadas que te metes en casa y escribes y buceas en tu propia historia, y otras temporadas que sales. Digamos que un caso extremo sería Kafka, que sin moverse de su casa escribió, escribió y escribió. Si uno se encierra en su casa ya puede viajar.

EAL: Su literatura puede englobarse, a mi juicio, bajo el epígrafe de un nuevo realismo, pero a la vez su materia literaria es la memoria y los sueños. ¿Podría explicarme esta síntesis entre la realidad y el mundo de la abstracción?

RR: Es que no lo sé. Si esto es realismo o abstracción o... no lo sé. Sé lo que escribo, la historia que voy a contar, pero sería incapaz de definirlo.

EAL: ¿Se identifica con los valores vitales de la filosofía de Nietzsche y comparte la filosofía actual de Eugenio Trías e Ignacio Ramonet? Es decir, ¿aboga por un pensamiento crítico en contra del pensamiento único?

RR: No, yo no abogo por nada. Yo creo que un novelista no tiene más obligación que escribir una buena novela. Lo que pasa es que si el novelista es comprometido, su novela será comprometida y el escritor que no es comprometido, su novela no será comprometida. Pero yo no digo que tenga que ser así. A mí me gustan los escritores comprometidos, pero es una cosa de gusto personal, no de exigencia moral, ni de exigencia literaria tampoco.

EAL: Noto mucho esa fuente de Filosofía en toda su obra, porque tú también estudiaste Filosofía.

RR: Sí, Filosofía Pura. Lo que pasa es que Ignacio Ramonet es muy distinto de Eugenio Trías.³ Ignacio Ramonet es un escritor comprometido con sus artículos, con la realidad del momento de una manera muy clara, no digo violenta, pero sí muy evidente. Y Eugenio Trías es un escritor filosófico, pero no tan comprometido.

EAL: ¿Me parece que esta Filosofía se refleja en su obra a través de juicios públicos, que aparecen de forma simbólica en su narrativa siempre al final, como una especie de enjuiciamiento?

RR: Bueno, de hecho yo creo que la vida es eso. En el momento que uno se aparta de la realidad, se encuentra con el juicio público. Esto es evidente. En mayor o menor medida es así. Salirse de los railes donde nos pone la sociedad, esto es siempre enfrentarse con un juicio. Lo que pasa es que no me había dado cuenta que estaba en una novela.

² Disponible en el periódico mexicano *La Jornada*: <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1999/oct99/991017/cul1.html> (1999).

³ Regàs: “Cuando estaba acabando la primera novela me fui a hacer un viaje a una isla griega con unos amigos; uno de ellos era Eugenio Trías”, ‘Dos visiones literarias: del editor y del autor’, *Actas del Seminario de Creación y Teoría Literarias*, (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1995, pp. 188-208), p. 203.

EAL: ¿No, está en todas?

RR: Es que el papel del crítico es distinto del papel del novelista. Yo escribo, pero es *a posteriori* que me entero del objetivo que tenía. Mientras tanto cuento otra nueva historia. En *Memoria de Almotor* sobre todo lo que hay es que esta chica que siempre había estado protegida emprende un tipo de vida mucho más libre, y se encuentra con una serie de dificultades que se lo impiden, porque tampoco ha sido educada para eso. Pero de todas maneras lo que logra, evidentemente, es ser propietaria y ser la directora de su propia vida, a pesar del juicio de todos. Sale vencedora de alguna manera.

EAL: ¿Considera que dónde nos hemos criado, ese paisaje de esa ciudad o pueblo, es algo inherente en cada persona, que la determina hasta cierto grado?

RR: Yo creo que todo se determina en los primeros años de la vida. Todo lo que pasa en los primeros años de la vida es determinante, todo.

EAL: ¿Eso queda muy claro en *Azul*?

RR: En *Azul* y en *Luna lunera*. Salir de eso es muy difícil. Yo he hecho cosas en mi vida siendo mayor que no son determinantes, y a lo mejor son más importantes que las otras.

EAL: ¿Tiene algún símbolo especial para ti la “avenida de plátanos” que tanto se repite en *Memoria de Almotor*?

RR: Es el paisaje. Es la descripción de un paisaje. El paisaje es muy importante en mis novelas y en *Memoria de Almotor* todavía más. Pero no tiene ninguna significación mayor que, por ejemplo, el “camino de los almendros”.

EAL: Me está diciendo que este paisaje es muy importante, pero ¿porque determina a los personajes?

RR: Sí, pero quiero decir que la “avenida de plátanos” no lo es más que los demás. Todo el paisaje es importante. El paisaje en mis novelas es un cuenco que recoge todo. Por lo tanto, si se cambiara este cuenco, sería otra cosa. Esto en *Azul* está muy claro. En *Azul* el ambiente, el paseo marítimo, Cadaqués, incluso las calles de Nueva York y sobre todo la isla. Eso es muy importante, pero no hay uno más importante que otro. El paisaje es el cuenco donde yo pongo mis novelas.

EAL: ¿Y se podría decir que un elemento de su imaginaria es el paraíso perdido?

RR: No, yo creo que hay un paraíso perdido al que no podemos volver más que en la imaginación, como dice Proust. Pero no es fundamentalmente el paisaje. De hecho es el pasado. Yo creo que el paraíso perdido es el pasado.

EAL: ¿*Memoria de Almotor* es la historia de un olvido voluntario, de un pasado que se quiere desterrar?

RR: Sí, de una venganza que se quiere desterrar, pero la mujer no quiere que el pasado de su familia pase a la familia de una persona que ella no considera que es de su familia, como es la nieta, porque es hija de un charnego.

EAL: ¿Una mestiza?

RR: Claro, ella la considera mestiza. Entonces ella no solamente quiere borrar este pasado, sino sobre todo lo que quiere es que la nieta se entere de que se ha borrado y entonces por eso la protagonista al final deja la casa. La protagonista no quiere olvidar su pasado, pero es consciente de que se lo han arrebatado, aunque su voluntad no interviene en este asunto. La que quiere que este pasado no exista es la abuela. Y lo

logra. Y la protagonista lo reconoce "me han arrebatado mi pasado", pero que más me da. Cuando la vieja guarda le va a dar el busto de su abuelo le contesta que "Yo no tengo antepasados", pero no porque no quiera, sino porque se los han arrebatado contando todas esas cosillas. Ella se corta el pelo precisamente porque se da cuenta que es otra mujer, pero otra mujer más fuerte. De alguna manera ha pasado una prueba brutal, pero ella se considera más fuerte. Hay muchas cosas en esta novela. Intervienen muchas cosas. Yo creo que es la más completa de todas mis novelas, pero en cambio la crítica no parece que lo crea. Yo sí lo creo porque, por una parte, está el asunto del olvido de la abuela, pero, por otra parte, está el descubrimiento de la propia personalidad de la mujer. Y a eso se mezcla también que en el descubrimiento de esa mujer, el papel importante son los otros. Ella al principio cree que la odian, hasta que se da cuenta de que no la odian, sino que son "los otros". Yo creo que es la novela más completa que he escrito, pero a la gente le gusta más las otras.

EAL: ¿Tiene también reminiscencias de la novela hispanoamericana?

RR: No sé, eso yo no lo sé.

EAL: ¿Echa de menos la *gauche divine*?

RR: No.

EAL: ¿Qué fue aquello para ti, porque acabo de leer un libro de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (*La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*, Anagrama, 1999), donde te citan a ti y a tu hermano Oriol, que era el dueño de la discoteca Bocaccio y el pub Tuset?

RR: Era el ambiente donde nos movíamos. No sé lo que era, pero está relacionado con mi propio despertar, con mi propio descubrimiento, con mi propio cambio. Era un cambio para muchos de nosotros. Era una manera de entender la vida distinta de lo que nos habían enseñado. Un camino de libertad individual, pero añadiendo también a una exigencia profesional muy alta y a otra exigencia de diversión también muy alta. Y luego a un compromiso político no ligado con partidos políticos. Y eso duró bastantes años. Bueno, todos hicimos muchísimas cosas durante ese tiempo. Estuvimos en contacto con gente del extranjero, que eso para la gente de los años sesenta y setenta ya era mucho, porque aquí estuvimos muy cerrados. Y bueno, puso las bases del camino de libertad que hemos seguido los que hemos durado y no nos hemos muerto.

EAL: ¿Pero no hay que volver atrás?

RR: No, no. A mí me gustó la *gauche divine*, pero ya está.

EAL: ¿Fue entonces como la movida madrileña de los felices años ochenta, aunque aquí se quedaron muchos por el camino?

RR: Bueno, no. La *gauche divine* fue distinta, porque la movida madrileña fue una cosa más de noctámbulos y de noche. No era exactamente lo mismo. Fueron dos fenómenos muy distintos. Son dos tipos de renacimiento muy distintos.

EAL: ¿Ha participado en algún programa de televisión? Por ejemplo, en la revista *El Cultural* (3 enero 1999) se anunciaba su participación en el programa literario de Televisión Española "Negro sobre Blanco" de Fernando Sánchez Dragó?

RR: No, no me llamaron, pero he participado en muchos. En catalán me hicieron una entrevista de tres cuartos de hora preciosa. Tengo otras muchas en catalán, pero hay otras en el País Vasco, en Madrid, Andalucía...

EAL: Noto que sus trabajos de traducción y prólogos tienen de común con su obra el tema de los sentimientos y quizá también cierta ironía en el lenguaje. ¿Es esto cierto?

RR: Las traducciones me las encargan, pero claro, procuro traducir cosas que más o menos me interesan, aunque no esté muy de acuerdo con ellas. Por ejemplo, ahora estoy acabando un libro de Shirley Abbott⁴ que se llama *Amor, amoris* y yo no estoy muy de acuerdo, pero sí en cambio cómo analiza en profundidad el tema del amor en las mujeres y cómo las mujeres se engañan a sí mismas constantemente para encontrar el verdadero amor. Están dispuestas a ponerle la etiqueta al primero que pasa, y esto me hace gracia.

EAL: El de Beverly West y Nancy Peske, *El mundo al revés* (Ediciones B, 1997), si le gustó ¿no?

RR: Sí, pero no me gustó *El mundo al revés* como título, porque no se llamaba así. El original era *Frankly, Scarlett, I don't give a Damn*. *El mundo al revés* no me parece que fuera un buen título, pero bueno, lo pusieron así.

EAL: ¿Podemos entonces decir que hay una cierta similitud entre sus obras y sus traducciones y prólogos?

RR: Bueno, sí. También traduje otro libro de una mujer irlandesa, que se fue a Australia (Julia Blackburn: *El desierto de Daisy Bates*, Mondadori, 1999), y este sí que es un libro que me gustó mucho, por esa cosa impensada. Esa especie de llamada clara, pero que no es previsible. Es decir, una persona que está viviendo con su marido y con su hijo y de repente los abandona y se va a vivir al desierto. ¡Esto me fascina!

EAL: En la edición de 1998 de su libro *Azul* (Destino, 1994) aparece una pequeña biografía suya donde se dice que se ha dedicado a las empresas más diversas: “la edición, la traducción, el cine, el deporte, la música, la arquitectura o los viajes.” (p.235) ¿Puede explicarme cuál es su relación con el cine, el deporte y la arquitectura?

RR: En el cine he trabajado en dos o tres películas, pero no de actriz sino de ayudante del ayudante del ayudante de dirección. En otra película estuve localizando y en otra ayudé a hacer un guión. Dos fueron con Jaime Camino. Una se llamaba *El Balcón abierto* (1982) y otra *Dragón Rapide* (1986).

En cuanto a deporte he sido la cuarta en los campeonatos de España de Gimnasia cuando tenía veinte años y luego he esquiado toda mi vida muchísimo. Después lo dejé porque me rompí una pierna y ya me cansé. De repente me canso de las cosas y ya no las hago más. He navegado mucho y tampoco navego ahora. Yo no sé hacer muchas cosas a la vez. O sea que si navego, sólo navego; y si escribo, sólo escribo.



Dirigí una revista de arquitectura durante catorce años: *Arquitecturas Bis*.⁵ El consejo de redacción estaba formado por Rafael Moneo, Helio Piñón, Federico Correa, Tomás Llorens, Oriol Bohigas, Manuel Solá Morales, Lluís Domenech y con el diseño de Enric Satué. Una serie de arquitectos todos muy importantes y estuvimos trece o catorce años. Aparecieron 54 números.

EAL: ¿Cuál es el cuento suyo que incluye en el libro que tu editas bajo el título de *Cuentos de invierno* (Thader Press, 1997), porque este libro ya no lo venden en las librerías?

RR: “Lluvia de invierno” se titula.

⁴ *Love's Apprentice* (1998)

⁵ Fundada en 1974 de la que aparecieron cincuenta y cuatro números.

EAL: Éste es el mismo que salió en la revista *Fotogramas*?

RR: No, en la revista de *Fotogramas* es sólo una sensación sobre la lluvia en el cine.⁶ "Lluvia de invierno" es un cuento que salió en esa editorial (Thader Press), porque un día fui a Murcia a dar una conferencia y entonces este señor me lió para que escribiera un cuento y lo escribí. "Lluvia de invierno" es un cuento sobre lo imprevisible que puede llegar a ser la inspiración.

EAL: ¿Podríamos decir que escribe por causas injustas?

RR: ¿En qué sentido?

EAL: Sobre los nueve cuentos de *Pobre corazón* me dijo en la primera entrevista que estaban basados en vidas reales.

RR: Sí, todos son historias reales y son amores no felices, pero no causas injustas. Son amores desgraciados. Por eso se llama *Pobre Corazón*. Todos son amores desgraciados o no culminados, como "El sombrero veneciano", el de una chica que no se sabe por qué, se acobarda en el último minuto.

EAL: ¿Cómo es la figura de un sombrero veneciano?

RR: El sombrero veneciano es alto, claro y con una cinta negra, parecido al que llevan los de las góndolas.

EAL: ¿No tiene nada que ver con los poetas novísimos o venecianos, como también se les ha llamado?

RR: No, absolutamente nada.

RR: ¿Sigues pensando que la novela que más te gustó es *Azul*?

EAL: Sí, a mí esa novela me fascinó, aunque la primera también es muy buena.

RR: ¿Y la última no te gusta?

EAL: Bueno, es buena, pero muy triste.

RR: Yo creo que más triste es todavía *Azul*. ¡Te da un palo al final! En cambio *Luna lunera* es triste, pero acaba bien. De alguna manera es una superación poética. Sin embargo, *Azul* es horrorosa.

EAL: Bueno, pero me impactó mucho. Tiene algo. ¿Está escribiendo ahora otra novela?

RR: Sí, pero todavía está turbia. Estoy todavía en la época más pesada, en la época difícil, en la época que no te fías. No tienes fe en lo que estás haciendo. No te sale, no encuentras el tono, no lo ves. Todo está turbio. Casi, casi no sé de lo que va a tratar. Una cosa es lo que uno empieza y otra cómo acaba.

EAL: Sí, porque una cosa de *Azul* que también me gusta es su brevedad. Ya en el siglo XXI, yo estoy a favor de la novela de doscientas cincuenta páginas, de la novela breve.

RR: Bueno, *Luna lunera* no es muy larga. Yo creo que *Azul* es más larga. Lo que pasa es que *Luna lunera* se lee muy bien. ¡Es tan cómoda de leer! Yo nunca tuve confianza en *Azul*. ¡Me quedé tan sorprendida cuando ganó el premio! Cuando la leyó mi agente

⁶ "de Lluvia" (*Fotogramas*, agosto, núm. 1.858, pp. 121-122)

estaba encantada. Yo nunca tuve fe en esa novela. Una novela que tenía la sensación de que se me ponía en contra, y no se dejaba.

EAL: Entonces cuando la ganó, dio la casualidad de que fue después de muchos años de no conceder el Nadal a una mujer hasta 1994, un premio que se le conocía al principio como el premio “dedal”.

RR: Sí, luego ya han salido más.

EAL: ¿Y está preparando otros cuentos?

RR: Cuentos voy escribiendo. El otro día me pasó una cosa muy graciosa. Me llamó mi agente (Carmen Balcells) pidiéndome un cuento para una revista. Y escribí un cuento bastante gracioso, que no ha sido publicado todavía, de un chico y una chica que están en la cama. Pero resulta que es una revista dedicada a la familia y, entonces, tuve que repetir. Ja, ja, ja...

EAL: Risas... Sí, porque el humor siempre aparece en toda su obra, ¿verdad?

RR: Sí, pero esto no lo hice adrede y entonces hice una fábula moral. Y luego uno que me pidieron en Iberia sobre el puente aéreo, donde hay mitad fantasía y mitad realidad. Un tío que vende cuadros y confunde a una chica con una Madonna. Pero a mí el cuento que más me gusta es el titulado “Hasta la vista, amigo”, donde hay un hombre que tiene la manía de hablar sólo con frases célebres de cine. ¡A mí me gustó mucho este cuento!. Éste está publicado en *El País* y en un libro de cuentos titulado *Cuentos de cine* (Alfaguara, 1996) de muchos autores.

EAL: Luego, escuchando su programa de radio en la Cadena Ser “La Ventana” (7 ó 14 octubre 1999),⁷ recuerdo que mencionó la publicación de un libro titulado: *Retrato de un siglo*, donde tú comentas que escribes sobre los años sesenta y otros escritores sobre otra década, como por ejemplo Lucía Etxebarria sobre los años noventa.

RR: Sí, y ahora sale una serie de mujeres escribiendo sobre el siglo XX titulada *Ser mujer* (Temas de Hoy, 2000), donde yo escribo sobre “cómo ser mayor”.

EAL: Cuando nos conocimos en la primera entrevista, recuerdo que me mencionó que estaba preparando un libro sobre Irán. ¿Qué hay de eso?

RR: Sí, porque pensaba ir el mes pasado, pero NO ME DIERON EL VISADO. A lo mejor es que no les gustan las miradas críticas.

EAL: ¿Normalmente traduce un libro por año?

RR: Sí, traducir me gusta, porque es como hacer escalas y arpegios en el piano. Buscar la palabra exacta. No te ayuda para inspirarte, pero te ayuda para expresarte.

RR: ¿Y cuándo piensas tener acabada la tesis?

EAL: El año que viene. En septiembre de 2001 tengo que entregarla en la Universidad de Durham, en Inglaterra.

EAL: Estuviste en Oxford. ¿Qué relación tienes con el Reino Unido?

RR: Bueno, siempre he sido una admiradora del Reino Unido. Cuando era pequeña admiraba a los británicos. Yo iba a favor de los ingleses en la guerra. En los veranos de

⁷ Todos los miércoles de cuatro a cinco dirigido por Gemma Nierga y donde intervienen también el periodista y escritor Luis Carandell y el diputado conservador Guillermo Cortázar.

toda mi vida de casada me iba a Oxford en el mes de agosto. Cuando tenía niños los dejaba en un campamento o en una colonia y yo me iba a Oxford, y a la vuelta los recogía y nos íbamos a casa. Esto duró muchos años, como diez o doce años. Y así aprendí inglés. Y esto me fue muy bien, porque luego me presenté al examen de las Naciones Unidas.

EAL: ¿Sus trabajos se han traducido al italiano?

RR: Sí, y al alemán y al holandés. Ahora *Luna lunera* sale en francés.

RR: Te podría decir que menos el *Luna lunera*, casi todos los nombres empiezan por -a. (Azul, Almator, Andrea, Aurora,...)

EAL: ¿Y eso?

RR: No lo sé, pero me salen con -a.

EAL: ¿Por qué no escribe en catalán?

RR: Porque no sé.

EAL: ¿Pero tú eres catalana?

RR: Sí, pero yo no he aprendido a escribir en catalán. Mi cultura literaria es el castellano. Para escribir no hace falta solamente escribir una letra detrás de otra. En catalán no lo hago bien y no reconozco mi catalán escrito. Aunque escribo en catalán, lo hago mucho peor que en castellano. Por ejemplo, yo hago un programa radiofónico cada semana en *Radio de Barcelona*, donde saco un texto y lo leo en catalán, pero hasta a mí me suena raro. No olvides que yo aprendí el catalán y el castellano a los seis años. Antes hablaba francés. Viví en un colegio, yo no viví en familia. Por lo tanto, mi lengua materna no sé cuál es todavía. Soy catalana, pero hasta a los seis años no viví en Cataluña. Luego vivía en un colegio donde se explicaba, se hablaba y se escribía en castellano y la cultura era castellana, no catalana. No es culpa mía que por culpa de los burgueses catalanes la República perdiera la guerra. Tampoco tengo mucho interés en una u otra lengua. Lo único que quiero es escribir lo que quiero decir.

EAL: ¿Dónde iría ahora de viaje?

RR: A ningún sitio. Me iría a dormir. Llevo una temporadita cansada, pero se me pasará. Yo nunca me había cansado, pero ahora sí.

EAL: ¿Rosa Regàs activista, no feminista?

RR: Sí, feminista no. Digamos que defendiendo los derechos de las mujeres como defendiendo los derechos de los negros o los derechos de los pobres. Me da igual. Yo soy una ACTIVISTA SIN CARTERA.

RR: ¿Sabes lo que es un ministro sin cartera?

EAL: No.

RR: No soy de ningún partido, no soy de ninguna ONG, no soy de ningún sindicato. El activista sin cartera es mejor para mí.

EAL: ¿Como en la *gauche divine*?

RR: No, en la *gauche divine* era distinto. La *gauche divine* era un compromiso político antifranquista fundamentalmente, porque *gauche* quiere decir izquierda en francés,⁸ que a un amigo (el poeta Joan de Sagarra)⁹ se le ocurrió en plan broma; un sarcasmo más que una broma.

EAL: ¿Va a intervenir en algunas conferencias este verano?

RR: No lo sé, casi seguro que no. Tenía un curso preparado sobre la memoria histórica, pero no se ha hecho todavía. No sé si será en verano o en invierno.

En cuanto al paraíso perdido como un símbolo de mi escritura, esto lo puedes enlazar en *Luna lunera* con la ciudad en las nubes. Esto es lo único importante del libro y aparece al principio y al final. El niño dice que se casará con la mujer que canta. El niño mayor para huir de la realidad dice que cuando sea mayor se casará con esa mujer que canta 'Luna lunera' y "me iré a una ciudad que está por encima de las nubes". Esto se repite tres veces. De alguna manera lo que viene a decir es que la única salvación de estos niños está, después de esta experiencia y esta vida, en la poesía. La salvación reside en la fantasía o en un paraíso inventado.

Finalmente, con respecto a mi propia escritura, yo haría bastante hincapié en que es una prosa bastante poética, porque lo es. Corrijo muchísimo y te diré que es lo que más me gusta. Buscar la palabra de tres sílabas cuyo acento esté en la primera y no en la tercera, eso me encanta.

⁸ Enmienda de Regàs a esta entrevista: "La *gauche divine* se empleó referida a los intelectuales franceses".

⁹ "La denominación *izquierda divina* la acuñó Joan de Sagarra al referirse a quienes acudieron al Prize el día que la editora Beatriz de Moura presentó Tusquets Editores. Escribió que allí estaba toda la *gauche divine* y en Madrid se lo creyeron", Colita (*El País*, 6 abril 2000)

GAUCHE DIVINE:

Una semana después de esta entrevista, el cinco de abril de 2000, en el programa de radio semanal donde Regàs participa todos los miércoles de cuatro a cinco de la tarde en la *Cadena Ser* (“La Ventana”, de Gemma Nierga), Regàs fue preguntada por lo que opina de la *gauche divine* con motivo de una exposición que se celebra en Madrid por esas mismas fechas. A continuación transcribo estas declaraciones, junto con la presentadora Gemma Nierga (GM) y el periodista y escritor Luis Carandell (LC):-

GN: ¿Qué era la *gauche divine*, defínemelo Rosa?

RR: Éramos entre trescientas y quinientas personas. Bueno, supongo que eran los ramalazos de una corriente que pasaba por todo el mundo que incluía desde la ‘*nouvelle vague*’ hasta la manera de transgredir con todas las cosas que habíamos heredado, pasando por una prensa escrita, el mayo francés y por la universidad californiana de Berkeley,...

GN: ¿Érais unos modernos de izquierdas?

RR: No. No éramos modernos. Éramos unas personas comprometidas de manera distinta, porque hasta entonces todo el mundo estaba comprometido desde un partido, pero nosotros en general no lo estábamos. Estábamos comprometidos, es decir, de alguna manera lo estábamos y algunos de nosotros lo pagaron muy caro, porque hubo gente que estaba en la cárcel.

GN: ¿Al franquismo no le gustó nada lo de la *gauche divine*, verdad?

RR: No, no le gustaba a mucha gente.

LC: Pero lo bonito de la *gauche divine* es que era muy divertido y esto es lo que se ve en la exposición.

RR: Sí, esta exposición es un alarde de fantasía que está muy bien.

LC: Es un homenaje también a tres fotógrafos excepcionales. Uno es Oriol Maspons, otro fue Xavier Miserachs que murió y Colita.¹⁰ Y ésta es la base de la exposición.

RR: Si teníamos algo en común no eran ni los orígenes sociales, ni las fortunas personales, inexistentes en la mayoría de los casos. La idea era transgredir las normas de la posguerra. Los moralistas han dicho que sólo nos interesaba la diversión, pero este no era nuestro único objetivo; aunque éramos jóvenes y guapos, el compromiso no estaba alejado.¹¹

¹⁰ Elsa Fernández-Santos: “Una de las *cabecillas* de este grupo elitista, lúdico y despreocupado, que quiso ser transgresor en una España enclaustrada por la dictadura y que —vista la insistencia de algunos de sus protagonistas— presumía y presume de pijo, de pijo alternativo”, *El País*, 6 abril 2000. A esta opinión, Regàs puntualiza lo siguiente: “Lo de pijos no es cierto. Éramos tal vez “elitistas”, pero no teníamos más que el dinero que ganábamos trabajando. Los pijos eran de otro tipo. Lo de pijo lo inventan los moralistas”.

¹¹ Elsa Fernández-Santos: *op. cit.*: “La *gauche divine* murió sola, como todo.”, añadió Teresa Gimpera.

EAL: ¿Es la incomunicación y la imposibilidad de dar un paso por algún desconocido resorte del ser humano el principal tema de los cuentos de *Pobre corazón*?

RR: No diría yo que es el principal. Hay algunos que sí hay incomunicación, pero están siempre provocados por un caso puntual. Yo diría que uno de los principales temas de este libro es la dependencia, por ejemplo, en el caso de aquellos viejos que llevan 25 años sin hablarse, y siguen juntos a pesar del odio que sienten el uno del otro. Son cuentos donde sí hay dependencia, pero sobre todo son cuentos de amores desgraciados en todas sus formas, incluso en una forma tan suave y leve como la chica del tren en el último cuento —"El sombrero veneciano"—, que no se atreve a continuar la aventura. No sabe por qué muy bien. No se atreve a quedarse con el chico que le encanta y se va, pero no porque no le guste, sino porque no se atreve. O el viejecito que se enamora de la niña, es un amor imposible. Tal vez fue un luchador contra el franquismo, pero lo importante es el amor que siente hacia esta jovencita. O bien aquel muchacho homosexual en "Más allá del límite". En "Los funerales de la esperanza" no hay una historia de amor sino al revés, una historia de desamor. Es como librarse de una vida. Ella es una pobre mujer y lo único que hace es montarse una fabulación que le dura toda la vida y que le permite sin saberlo librarse de este hombre.

EAL: ¿Con qué antología de cuentos se identifica más y por qué?

RR: Me identifico de alguna manera con todas, pero tal vez el cuento que más me gusta o tal vez tiene más fuerza es "Alucinado lago Baringo"¹ o "El abuelo y *La Regenta*".²

EAL: ¿Prefiere la novela o el cuento?

RR: No sé, no tengo preferencias.

EAL: Una característica en su narrativa es la ambigüedad que se pone ampliamente de manifiesto en sus cuentos de *Pobre corazón*, por ejemplo.

RR: Sí, porque me parece que la ambigüedad también es una manera de explicar las cosas y sobre todo de sugerir. En la ambigüedad se sugiere mucho más que en la contundencia. Y creo que en la ambigüedad se da más entrada a la imaginación del lector y del propio narrador. Quiero decir que es una puerta abierta a la imaginación y a la fantasía.

EAL: ¿Piensa que su escritura es en cierta medida moralista?

RR: No creo. Por ejemplo, *Azul* de ningún modo es moralista, de la moral al uso. Tampoco creo que sea moralista *Memoria de Almator*, cuando la chica protagonista vende la tumba de sus padres. Tampoco creo que sea moralista *Luna lunera* sino al revés. Es un ataque furibundo a los defensores de la moral, que es la Iglesia. Creo que es un ataque muy duro a la Iglesia y a cierto sector de la sociedad catalana, que siempre está dispuesto a pactar con el enemigo siempre que conserven sus prebendas, que es lo que está ocurriendo ahora también. Ahora la sociedad catalana pacta con el PP y se queda tan fresca.

EAL: ¿Le gustaría vivir en un mundo calvinista? (Ginebra... sin fantasía)

RR: No, me gustaría vivir a temporadas en cualquier mundo que no sea un mundo de horror. Por eso me gusta tanto viajar, porque me gusta meterme en mundos distintos y si

¹ Jesús Torbado (ed.), *El Peor Viaje de Nuestras Vidas* (Barcelona: Plaza&Janés, 2000), pp. 195-218.

² Mercedes Monmany (ed.), *Vidas de mujer* (Madrid: Alianza, 1998), pp. 19-26. O en Rosa Regàs, *Sombras, nada más* (México: UNAM, 1998), pp. 169-75.

uno es calvinista, pues no me importa. Pero donde me gustaría vivir para siempre, no lo sé. Todavía no lo he encontrado.

EAL: ¿Es cierto que besarse en un autobús está penado con la cárcel en Extremadura?, cuando escribe en su primer libro: “en la puritana Ginebra no está penado en la cárcel como en Extremadura”, (*Ginebra*: p.118)

RR: Estuvo penado. Yo hago referencia a lo que pasaba. Estoy hablando de la época franquista e incluso después del franquismo. Este caso se puede encontrar en los periódicos.

EAL: Al escribir sus dos libros de viajes hasta el momento, ¿utilizó de forma específica algún libro de historia en concreto?

RR: *Las ruinas de Palmira*, que es un libro precioso del siglo pasado, y yo creo que nada más, porque en la época que yo fui a Siria (creo que era en el 1993) me fui a París para comprar una guía de Siria, porque no las había en España. Y todos los libros que utilicé fueron de historia general.

Utilicé mi experiencia. Cuando llegaba todos los días a casa anotaba más o menos lo que me había ocurrido, y a partir de este material escribí el libro.

EAL: ¿Piensa que todos sus personajes se caracterizan en mayor o menor medida por ser marginales, aunque esa característica sólo se dé en el ámbito de su intimidad?

RR: No, no lo pienso. Los hay que lo son voluntariamente y los hay que no lo son. Digamos tal vez que son marginales en alguna medida, como somos todos en alguna medida. Pero lo que yo creo es que la persona que está muy inmersa en su mundo y que lo acepta tal cual, tal vez sea el tema para una novela o un cuento.

EAL: ¿Sus tres novelas responden a un impulso autobiográfico?

RR: Todo lo que se escribe no es forzosamente autobiográfico, pero pertenece a la propia experiencia. Si sólo se basara en esta experiencia y no hiciera más que repetir aspectos autobiográficos de la vida, serían memorias o reportajes. El hecho de que se conviertan en novelas y sean novelas es porque a partir de la experiencia se fabula. Y esta fabulación es lo que hace la ficción. Pero yo no creo que haya nadie que no fabule su propia experiencia. Es muy difícil fabular la experiencia de otro. Digamos que uno se puede meter en la historia de otra persona, pero siempre se mete con sus propias armas. Quiero decir que se mete autobiográficamente. No puedo hacerlo de otro modo, digan lo que digan. Hay novelas en las que esto es más evidente, como *Luna lunera*, donde también hay gran parte de fabulación; y en otras como en *Memoria de Almató* no está mi experiencia. La gente que quisiera saber a qué parte de mi historia pertenece nunca lo adivinará, porque es una parte de mi vida que yo nunca he contado.

EAL: ¿Existe una voluntad de escapismo en su literatura o más bien es un producto del deseo de querer perpetuar y dar testimonio de su propia vida?

RR: No, ninguna de las dos cosas. No hay ningún escapismo. Yo sólo quiero contar una historia, y quiero contar una historia tal como yo la veo. Yo tengo una parte, un componente de compromiso en mi propia personalidad y eso se refleja en mis propios escritos. Unas veces es el compromiso social, otras el compromiso moral o emocional y otras veces de compromiso político o histórico, pero no hay escapismo ni deseo de perpetuar mi propia vida. Sé que como mujer desapareceré de los libros de literatura dentro de como mucho 25 a 30 años, como han desaparecido mujeres mucho más importantes que yo, porque son los hombres los que hacen los libros y todavía así ocurre, cuando ahora ponen las listas de escritores malísimos, mientras que a las mujeres se las deja caer siempre. Y tienes que llegar muy, muy, muy alto para que se te considere ya a alguna. Marta Selva nos recordaba a las grandes directoras de cine que

han caído en el olvido. Canal Plus o la propia TVE ha dado un ciclo sobre el mejor cine nouveau français y han borrado a muchas mujeres como Inés Barra, por ejemplo.

Por lo tanto, esto me trae sin cuidado, porque ya lo sé. Ya sé que vivo en un mundo de hombres, pero no escribo por eso. Sería imposible escribir para perpetuar, porque ya se encargarían ellos de olvidarlo.

EAL: ¿Siente la obligación de contar su propio mundo y sus orígenes a modo de Proust o de Vargas Llosa, por ejemplo?

RR: No lo siento como una obligación más que conmigo misma, pero no como una obligación para la sociedad.

EAL: ¿Está de acuerdo en que sus tres novelas parecen formar la trilogía de su vida: infancia (*Luna lunera*), juventud (*Azul*) y madurez (*Memoria de Almator*)?

RR: No, en absoluto. El hecho de que sean novelas tan distintas responde a que yo soy una escritora muy joven. Empecé a escribir hace 12 años sólo y todavía sigo buscando. La próxima novela que estoy acabando es más distinta aún. Por tanto, no creo que se pueda decir que es la trilogía de mi vida, en absoluto. *Azul* tiene cosas mías, pero son sólo paisajes. La historia de la mujer no me pertenece ni mucho menos. No tiene nada que ver conmigo. Lo único que me pertenece de esta mujer es que sabe nadar muy bien y tiene una barca, es lo único. Lo que es absolutamente autobiográfico es el paisaje, el paisaje de Cadaqués, de Castellhorizo e incluso el de Nueva York. Y en *Memoria de Almator* es el paisaje de mi casa, pero ni mucho menos es mi trilogía. *Memoria de Almator* quizás tiene un punto de mi vida en el que me sentí como esta protagonista, pero esto no lo descubrí hasta que acabé la novela, curiosamente, ni lo hice para rememorar una historia. Cuando releí me dije: "¡caramba! si esto es lo que me pasó en aquella ocasión".

EAL: ¿Es usted el personaje de Anna Vidal, la niña de *Luna lunera*?

RR: Sí, sí. Eso sí.

EAL: ¿Ocurrió de verdad el maltrato al cadáver de su abuelo?

RR: Sí, sí, y bueno... fue mucho peor. Ocurrió de verdad.

EAL: ¿Piensa que su literatura es en cierta medida igual que la pintura de Caravaggio, es decir, ambos insertan su propia historia dentro de sus obras?

RR: Ya me gustaría. No se me ha ocurrido. Tendría que pensarlo. Tal vez me gustaría que mis novelas tuvieran esos golpes de luz que tienen siempre los cuadros de Caravaggio. No sé, no sé...

EAL: ¿Calificaría a su narrativa de "memorias ficticias", al igual que J.Marsé en *Un día volveré* o de C.Barral, que fingió una autobiografía para seducir al lector en *Penúltimos castigos*?

RR: ¡No fingió nada Carlos Barral!!! Marsé pone historias sobre el mundo que él conoce, como Poe y Kafka. Uno escribe lo que uno ha visto o lo que uno cree que es esa realidad.

EAL: ¿Recurrer a la historia para investigar en cuestiones genéricas de la naturaleza humana y como ejercicio de estilo fundamentalmente?

RR: El ejercicio de estilo para mí es otra cosa. Yo investigo en la medida en que voy escribiendo. Investigo a lo mejor por cosas exteriores como por ejemplo el azul del cielo, en *Azul* y, concretamente, me quedé colgada con la luna y el firmamento en *Luna lunera*. Me compré un libro de astronomía pensando que estaría dos días y estuve un mes

dándole vueltas a la luna y a los tipos de la luna, etc. Pero la investigación la hago sobre cosas de tipo objetivo, si tiene que haber un recorrido por las calles, si hay palabras en un idioma determinado como en *Azul*, donde hay mucho lenguaje marino. Luego me di cuenta de que siempre había dicho palabras que están mal... Pero bueno, son sólo cosas de tipo externo para investigar en el comportamiento de los personajes.

EAL: La memoria es un factor fundamental dentro del "grupo leonés", representado por L.M.Díez, J.M.Merino, J.P.Aparicio, etc. Ahora bien, ¿cuál piensa que es el funcionamiento de la memoria en su narrativa?

RR: La memoria está dentro de la escuela leonesa y en todas las escuelas del mundo. Todo el mundo trabaja con la memoria. Sin memoria no se podría escribir. Por lo tanto, no creo que sea patrimonio del 'grupo leonés'. Yo trabajo también con la memoria y todo el mundo trabaja con la memoria.

A mí me es muy difícil encuadrarme, porque yo he empezado a escribir hace muy poco, por lo tanto mi carrera era un poco por libre y no creo que se me pueda encuadrar dentro de un grupo. No tengo nada en común con la generación del 50, nada más que la edad. No tengo nada en común con Barral, Goytisolo, ... Edad sólo.

EAL: ¿Quizás funciona en usted la memoria como conciencia histórica, constituyéndose en un compromiso para el intelectual?

RR: Bueno, yo sí creo en la memoria como compromiso intelectual. La memoria como recuperación histórica, sobre todo en un país que ha sido tan brutalmente falsificada y que sigue siendo tan falsificada. Cuando yo hablo de los burgueses catalanes en *Memoria de Almató*, donde hay un silencio tácito en contra del comportamiento de los burgueses catalanes durante la época franquista. Es más, se está intentando decir ahora que Cataluña luchó contra el fascismo, lo cual no es cierto. Luchó la Cataluña roja, pero no la otra. La Cataluña que murió sí luchó contra el fascismo, pero no lucharon contra el fascismo todos los burgueses que se fueron a Burgos, a San Sebastián, etc. o que se quedaron allí escondidos en unos pueblos de veraneo. Estos no lucharon contra el fascismo. Es más, cuando llegó, lo abrazaron entusiasmados. No hubo cambio de chaqueta, porque nunca habían sido de izquierdas, pero esto no se dice ahora. Estoy hablando de que la memoria de este país se está falsificando. Cuando le enseñamos a los niños en las escuelas "el régimen anterior" en lugar de decir "el régimen dictatorial" estamos falsificando la memoria.

EAL: ¿Se siente molesta con la orgullosa y ridícula pretensión de algunos escritores modernos de estar creando mundos que sacan de la nada sus creaciones, despreciando el rostro y la memoria de los hombres, (su sufrimiento y su sueño, lo mismo que la hermosura del mundo y su extrañeza)?

RR: No, me da igual, pero nadie crea nada de la nada.

EAL: ¿Qué es lo que la hizo narrar sobre la memoria de otros, como el caso de *Pobre corazón*, o la memoria pública en vez de sobre su propia memoria, como en el caso de su novelística?

RR: *Pobre corazón* son historias de amor reales que me habían ocurrido a mí o me las habían contado. Por lo tanto, son historias que están todas pasadas por mi propio cedazo.

EAL: ¿Qué significa el periodismo para usted, porque primero empezó publicando artículos, verdad?

RR: Publico tres artículos cada semana. Para mí es una manera de encauzar una protesta sobre las injusticias que veo a mi alrededor. Fundamentalmente hablo de esto o doy testimonio de lo que veo en viajes, pero no hablo de muchas otras cosas. Mi periodismo son columnas de denuncia casi siempre sobre lo que está ocurriendo en el mundo y luego otros muchos artículos son de viajes.

EAL: ¿Cuál es su artículo preferido?

RR: No lo sé.

EAL: La insatisfacción como un sentimiento fijo es posiblemente la característica que más sobresale en sus artículos, pero podría explicarme la moral de su artículo “Yo no quiero líos”?

RR: Es una especie de acusación a la gente que no quiere compromisos. Sí, está lleno de ironía.

EAL: ¿Qué trata de decir con la frase: “al fuego lo para el agua, pero el agua, ¿quién la para?”?

RR: Lo dicen los campesinos catalanes. Quiere decir que hay cosas que se pueden detener y otras que no se puede. ¿El agua quién la para? lo dicen ellos. Si hay una riada, no hay Dios que pueda parar la riada.

EAL: En su ensayo “¿Para quién escribo?” me da la sensación de que escribe para sí misma, ¿no es cierto?

RR: No sé para quién escribo. Yo sé que escribo porque siento una necesidad de dedicarme a algo, de protestar por algo, de decir algo a alguien.

EAL: ¿Al igual que en los poetas de la experiencia como Carlos Barral, la guerra crea también en usted una particular vinculación con la calle y una predisposición hacia el paisaje urbano?

RR: Los paisajes —no urbanos— crean una predisposición en mi escritura, pero no sé porqué. Quizás porque me gustan los paisajes, me gusta juntar los paisajes con lo que está ocurriendo. Es decir, de alguna manera, se refleja el paisaje en la persona de tal forma que queda un poco mezclado. Un poco lo que pasa en el cuento “La casa de Usher” que es algo muy romántico, cuando está pasando algo hay una tempestad o durante la noche de amor hay algo de luna. Entonces estas cosas sí me gustan: mezclar el paisaje con el sentimiento.

EAL: ¿Cuál fue el principal motivo de creación de *Los cuadernos de la Gaya Ciencia* y de *Arquitecturas Bis*?

RR: Bueno, era una época cuando estábamos llenos de proyectos y con las personas de La Gaya Ciencia me reunía casi todos los días. Esto responde al ansia de los tan denostados años de la ‘*gauche divine*’, donde el trabajo estaba a la misma altura que la diversión o el compromiso.

EAL: ¿Es para usted la obra de arte un lugar donde vivir, (una casa, una mirada, un sofá, un pensamiento que expresa la otra vida que un día vivimos o, por el contrario, que no nos atrevimos a vivir)?

RR: No lo sé, la verdad es que no lo sé.

EAL: ¿Es un aspecto importante de su temática el tema del exilio?

RR: Siempre hay algún personaje que está exiliado, porque es mi propia vida, supongo. Porque está el paisaje de mi propia vida ahí, siempre exiliado.

EAL: ¿Coincide con la opinión de Antonio Muñoz Molina cuando afirma en su novela *El jinete polaco* que “No cuenta la memoria sino la mirada”?

RR: No lo sé. Quizás mejor no diferenciar la memoria de la mirada.

EAL: El espectro existencial e imaginario de su narrativa parece estar dominado por el tema de la orfandad. ¿Está de acuerdo con esta orfandad inherente en su obra?

RR: Sí, estoy de acuerdo. Hay una frase que lo dice muy claro en la última parte de *Luna lunera*, en uno de los apartados que hay fuera de texto. Sobre una persona que ha sido abandonada o que no ha tenido amor salvo en la distancia, quiere decir que es una persona que ha buscado el amor durante toda su vida, pero nunca lo encontrará. Está en las últimas páginas.

El amor que hemos buscado en la infancia o que no hemos tenido en la infancia, lo buscaremos inútilmente durante toda la vida. Esto es así y sigue por desgracia siendo así. Sí, el sentimiento de orfandad sí lo tengo.

EAL: ¿Posee una visión unitaria del mundo y de la vida o más bien dispersa?

RR: Ni unitaria ni tampoco dispersa. Muy desigual y cambiante.

EAL: ¿Es usted una viajera sentimental en el sentido de Laurence Sterne, es decir, pertenece a esos viajeros que se complacen en observar reposadamente y abandonarse a los diferentes efectos que personas y cosas pueden inspirar?

RR: Soy una persona activa fundamentalmente que reflexiono mientras camino/actúo. Difícilmente me pongo a reflexionar sentada en una silla. Reflexiono mientras actúo, hago jardinería, viajo o hago algo.

EAL: ¿Podríamos decir que su narrativa está planteada como un viaje? ¿Se fundamenta en el viaje como sentido de la vida y también de la literatura? (Es decir, sus protagonistas como solución ponen tierra de por medio, como la protagonista de *Almator*, el intento fallido de Martín al final y la escapada feliz de los cuatro niños durante el funeral de su abuelo.)

RR: No creo. No creo que mi literatura sea un viaje. Son historias. Yo lo que cuento son historias e incluso cuando narro un viaje está planteado como una historia.

EAL: ¿Es usted romántica?

RR: Sí, sí soy romántica. En *El Mundo* va a salir en una o dos semanas un cuento que se llama "Un azar para Lucy",³ que es una historia de amor y donde ahí se ve lo romántica que soy.

EAL: ¿Qué tipo de películas prefiere ver?

RR: Las del Oeste me gustan, pero me gusta muchísimo el cine francés y el inglés. Mientras no sean películas de ciencia ficción que detesto, porque no me las creo. Tampoco me gustan las de violencia, aunque hay algunas de gran violencia que me han gustado, pero esto de los efectos especiales no me gusta. Me gustan las historias.

EAL: ¿Podría decirse que el argumento de *Azul* es el típico de una película melodramática?

RR: No, *Azul* no es melodramático. Bueno, hay un pequeño descalabro, pero es más bien un asunto de sentimientos, cómo se mueven, qué es lo que los forman y cómo pueden volver a su sitio.

EAL: ¿Qué despierta en usted el cine y, más concretamente, la fotografía?

RR: Bueno, contar historias con imágenes.

³ Rosa Regàs, "Un azar para Lucy" (I-VII), *El Mundo*, 19-25 agosto 2001 (web).

EAL: ¿Cómo se autodefiniría? (¿Como escritora sentimental, memorialista, cuentista del alma, narradora poética, articulista soñadora, cronista de viajes, autora comprometida, “activista sin cartera”,...?)

RR: No lo haría, para nada.

EAL: ¿Cómo definiría toda su obra?

RR: Tampoco lo haría. No sé. No tengo ni idea.

EAL: ¿Ha militado alguna vez en algún partido político?

RR: No, nunca.

EAL: ¿Participó con Savater en el movimiento activista anti-franquista (1969), cuando él estuvo en la cárcel?

RR: Savater vivía en Madrid y San Sebastián y yo vivía en Barcelona. Yo estuve en la lucha antifranquista, pero no con Savater. No tengo ni idea, pero la mía fue una lucha, como fue la lucha de mucha gente de mi generación que luchábamos un poco al margen de los partidos políticos.

EAL: ¿Cuál es para usted el compromiso social de un escritor?

RR: Yo no me quiero meter en los compromisos sociales de los escritores. Yo sé cuál es el mío. El mío es aprovechar la voz que me dan los medios, el ser un poco conocida para denunciar y para ir un poco más lejos, pero yo no digo que esto sea el trabajo de todo el mundo. Que cada uno haga lo que quiera.

EAL: ¿Lo personal NO es político en Regàs, verdad? Es decir, una solución política no va a solucionar el problema de las mujeres, por ejemplo.

RR: Sí, pero va a ayudar muchísimo. Si nos ponen la ley de las cuotas, esto nos ayudaría muchísimo como ocurre en Francia. Yo creo que hay bastante de político en el mundo de la mujer, porque es una parte muy importante el de la educación y la educación depende de la política. Y otra parte muy importante es el de la legislación y la legislación depende de la política. O sea, que lo personal sí es político.

EAL: ¿Estaría de acuerdo en que una de las características de su literatura es “la búsqueda de una justificación de la vida misma”?

RR: Estas frases tan grandilocuentes no las acabo de entender.

EAL: ¿Cómo definiría el proyecto de su literatura?

RR: Escribir historias. No quiero nada más que escribir historias.

EAL: ¿Podría trazar —brevemente— un esquema de la actual literatura española en castellano?

RR: Sí se puede, pero yo no. Yo soy una lectora muy desigual. Hay libros que no los leo y por lo tanto me sería difícil compararlos. Además, me dejo llevar por entusiasmos y ascos remarcados y, por consiguiente, no quisiera ofender a nadie.

EAL: ¿Qué escritores prefieres —íntimamente— en este momento? (No importa que sean o no españoles)?

RR: Yo siempre leo a Durrell y a Proust.

EAL: Por favor, hableme de algunos de los escritores extranjeros que haya conocido.

RR: Bueno, he conocido a muchos durante mi época en Seix-Barral.

EAL: ¿Cómo ves tu novela actual dentro del panorama europeo actual?

RR: Bueno, me gustaría contestarte, pero a pesar de las muchas cosas que he hecho en mi vida, nunca he sido crítico literaria. Por lo tanto, yo no lo sé. Y además a mí me cuesta mucho saber si lo que escribo está bien o está mal. Yo nunca sé si una novela mía está bien o está mal. Yo sólo sé si dice aquello que quería decir. Yo defiendo que esa diferencia entre lo que uno escribe y lo que uno quiere escribir, ese lapso o "gap" tiene que existir siempre, porque en el momento en que yo llegara a decir aquello que quería decir me habría desaparecido la inquietud. No investigaría nuevas maneras de decir y estaría satisfecha con lo que he hecho. Estaría convencida de adonde he llegado y no haría más que repetirme. Pero no sé si lo que he hecho está bien o está mal. Sólo sé que la música de mi prosa es mi propia música, si la reconoces como propia, no sé más. Con respecto a los demás, tampoco lo sé. Sé juzgar las novelas de los demás, porque he tenido la editorial durante muchos años y he leído muchos originales y sigo leyendo, pero desde luego las juzgo desde mi propio gusto y criterio. No tengo por decirlo así coordenadas. No sé como dicen los críticos literarios lo que está bien y lo que está mal. Yo sé lo que me gusta, yo sé lo que creo y sé lo que me entusiasma. Sólo sé eso, pero en lo mío no sé ni eso. Es como si tuviera los ojos vendados para leer mis propios libros. O sea que no lo puedo contestar.

EAL: ¿Qué ha aprendido con los seres con quienes estuvo trabajando y concretamente con Carlos Barral?

RR: Bueno, he aprendido muchísimas cosas. Muchísimas. De entrada he aprendido a trabajar divirtiéndome. Esto es una cosa muy útil. He aprendido a hacer el trabajo bien hecho, a ser una persona exigente. A tomarlo con pasión y alegría. Y aparte, con el catálogo de Seix Barral aprendí, como todos los españoles, a saber dónde estaba la buena literatura en todo el mundo y cómo estaba la literatura en ese momento en España.

Ahora no se habla de literatura de la forma en que lo hacía Benet, Barral o Gil de Biedma y yo escuchaba como, y aprendía... y cuando llegaba a casa buscaba y miraba en la biblioteca. Es decir, mi formación literaria, por el gusto y por el escribir bien y por saber la diferencia que hay entre un párrafo con música y otro sin ella, todo esto me lo enseñó Carlos Barral. Me enseñó también muchas cosas sobre la amistad.

EAL: Habla sobre la música y la escritura, pero ¿cuántas veces hay que repetir para que quede?

RR: Sí, exactamente. Una frase para mí tiene que tener una música especial y esa música especial se da en las palabras. Muchas veces puedo pasar dos o tres horas buscando una palabra, que en lugar de dos sílabas tenga tres, porque me interesa una esdrújula, porque cuando leo el párrafo la música que me da no suena con una palabra llana. Chirría un poco... Es como si a una música le quitáramos un compás o dos notas, parece que cojea. Por eso, al escribir simplemente un artículo me puedo pasar dos o tres horas corrigiendo —no digo que sea una maravilla— pero es mi música. Tengo que estar corrigiendo y buscando siempre la palabra exacta. Y tengo que cambiar muchas veces. Esto forma parte del estilo de cada uno. Muchas veces recuerdo que se dice que "este libro está poco trabajado" y cuando me puse a escribir he entendido lo que quiere decir esa frase. Las personas que escriben muy rápido no tienen tiempo de oír su propia música. El libro que está trabajado es aquel que fluye en el oído como una música, pero sin embargo tiene detrás muchísimas horas de trabajo. En esto la prosa se parece a la poesía. Y mi prosa se parece también a la poesía, sobre todo cuando me dedico a hablar sobre escenas de amor o de paisajes.

EAL: ¿Podría hablar un poco sobre la década de los 60? ¿Qué fue los 60 para Vd.?

RR: Bueno, no podría hablar un poco sino pasarme horas... Es muy difícil decirlo en pocas palabras. Para mí fue una década de despertar. Salíamos de una época de posguerra, de un mundo muy ñoño, en el que las convenciones eran muy fuertes, en el que la libertad de la mujer era prácticamente inexistente. Y entonces muy poco a poco, en Barcelona ocurrió que muchos escritores surgieron con ganas de romper todos los tópicos y empezar una vida un poco más libre. Las tres grandes características eran: A) Rompíamos con el pasado, con las costumbres. B) Teníamos un verdadero amor a nuestro trabajo, a nuestra profesión y nos pusimos en contacto con otros países, porque hasta entonces estábamos cerrados al mundo. C) Había un compromiso político que no estaba ligado a partidos políticos. Hasta entonces el compromiso político estaba en la clandestinidad. Y nosotros empezamos a protestar contra ciertas cosas que ocurrían en aquellos momentos, no como partido político en la clandestinidad que intentaban influir sobre la gente, sino como colectivo casi, casi profesional. Allí había modelos, fotógrafos, editores, poetas, músicos... Y todos también queríamos divertirnos. Estábamos hartos de no divertirnos, porque en el mundo de la posguerra, aburrido y cerrado, la gente no hablaba o hablaba poco y nosotros empezábamos a reaccionar sobre ese mundo.

Tengo que reconocer que fueron los años más felices de mi vida, porque empezar a conocer lo que es el mundo y las posibilidades de uno mismo es seguramente una de las cosas más bellas que le pueden ocurrir al ser humano, en lugar de quedarse agazapado y muerto de miedo como estábamos nosotros entonces en aquella época. Podría hablarte mucho de esto. Quisiera añadir también que muchos moralistas de hoy critican a los que vivimos aquellos años, porque como dice Terenci Moix, no fueron invitados a la fiesta. Dicen que fuimos "frívolos", que éramos "unos desgraciados que no hicimos nada." La verdad es que todos los que no han muerto son hoy arquitectos, fotógrafos, pintores y músicos importantes. Y los demás murieron por el camino, pero esto no es culpa de la frivolidad de aquellos años.

EAL: ¿Qué le preocupa de la situación social española?

RR: De la realidad social española me preocupa fundamentalmente la falta de recursos para los servicios públicos como son la judicatura, como son las ayudas a la familia entre otras cosas. Es decir, la falta de servicios públicos para lo que se podría llamar lo que son "los derechos sociales", que todavía no tienen algunos ciudadanos.

EAL: ¿Con qué se rompe y cómo se hace una segunda vida, porque hay que ser muy valiente?

RR: Bueno, yo nunca he roto con nadie, ni con mi marido, ni con mis amantes... Creo que no se puede romper con personas que han formado parte de nuestra vida. Eso lo creo sinceramente. Para mí un amor para ser verdadero no tiene por qué ser eterno. O sea que si uno ha vivido un amor de una noche, pues a lo mejor es un amor verdadero, pero no tiene por qué ser eterno y eso pasa con los maridos, amantes y amigos. Mi vida no es una vida pasada, pero todos mis amigos han muerto. Casi todos. Entonces los amigos que tengo ahora me conocen poco. Me preguntan cosas de mi pasado y me dejan sorprendida. Por tanto, mi pasado está en la nebulosa. Tengo ya nietos. Mis hijos ya son mayores.

Quiero decir que el tiempo lo cambia todo y en mi caso me ha cambiado de forma brutal. A mí me impresiona mucho que todos estos amigos que ya han muerto no saben que yo soy escritora. Esto me enloquece cuando lo pienso. La verdad es que no se rompe con nada, pero las cosas cambian y cambian sobre todo las esperanzas y los proyectos. Tengo ahora otro proyecto. Antes deseaba tener una familia y ser escritora. Por eso luché. Ahora tengo una familia y soy escritora. Lógicamente los proyectos son otros. Insisto que nunca es tarde para empezar aquello que habríamos querido hacer, siempre estamos a tiempo de empezar una nueva vida.

Bibliografia

Una parte importante de esta investigación ha sido el reto de reunir por primera vez la bibliografía que se ha escrito sobre Rosa Regàs. En esta última sección incluimos tres apartados. En el primero citamos la "crítica literaria" utilizada. En el segundo la "obra de Regàs" y en el tercero los "estudios sobre Regàs". En los dos últimos se ha pretendido compilar no sólo todas sus obras sino también todas las referencias sobre Regàs. Un trabajo tedioso, porque tanto las referencias como su obra no deja de crecer literalmente cada día. Sin duda mucha de esta bibliografía puede servir para enriquecer el presente estudio y esperamos que constituyan nuevos campos de investigación.

Algunos de los artículos publicados en Internet sólo llevan las iniciales del autor. Otros no llevan ni siquiera las iniciales; en estos casos, se indica simplemente el título de la publicación.

1. Crítica literaria

AA.VV., *Memoria de la Transición* (Madrid: Taurus, 1996)

AA.VV., *Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana* (Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer de la universidad de Madrid, 1987)

Adams, Percy G., *Travellers and Travel Liars: 1600-1800* (Berkeley: University of California Press, 1962)

———, *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (Kentucky: The University of Kentucky, 1983)

Adorno, Theodor W., *Notes to Literature*, Volume Two (New York: Columbia University Press, 1992)

Agra Romero, M.^a Xose (ed.), *Ecología y feminismo* (Granada: Comares, 1997)

Amat, Nuria, *Viajar es muy difícil* (Barcelona: Anaya&Mario Muchnik, 1995)

———, 'La enfermedad de la novela', *El País*, 13 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Amorós, Andres, 'El recuerdo como salvación', *El Mundo*, 10 septiembre 1999, p. 58.

Anderson, Linda, *Women and Autobiography in the Twentieth Century* (London: Prentice Hall, 1997)

———, *Autobiography* (London: Routledge, 2001)

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y Técnica del Cuento* (Barcelona: Ariel, 1996, 2^a ed.)

Antón, Jacinto, 'Una exposición revisa la relación histórica de Cataluña con el Islam', *El País*, 26 noviembre 1998, <<http://www.elpais.es>>

Astelarra, Judith, *Las mujeres podemos: otra visión política* (Barcelona: Icaria, 1986)

Aubral, François, *Los Filósofos* (Madrid: Acento, 1999)

Audiberti, Marie-Louise, 'La Neige — Fantasmies de l'effacement chez Robert Walser', *Effets de Neige* (Université Blaise-Pascal: CRLMC, 1998), pp. 81-92.

Ayala-Dip, J. Ernesto, 'Estética de la Recepción', *El País* (Babelia), p. 10.

Bakhtin, Mikhail, *La poética de Dostoievski* (1963), trad. T. Bubnova (México: FCE, 1986)

———, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981)

- Bal, Mieke, 'Focalization', Susana Onega y Ángel García Landa (eds.), *Narratology* (London: Longman, 1996), pp. 115-28.
- , *Teoría de la narrativa* (Madrid: Cátedra, 1998)
- Balakian Anna (ed.), *The symbolist movement in the literature of European languages* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982)
- , *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969)
- , *The snowflake on the belfry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994)
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid: C.S.I.C., 1949)
- , *Estructuras de la novela actual* (Barcelona: Planeta 1972, 2nd ed.)
- Barral, Carlos, *Años de penitencia* (Madrid: Alianza Editorial, 1975)
- Barthes, Roland, «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe» (1973), trad. R. Alcalde, *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós, 1990), pp. 9-32.
- Ben-Amos, Dan y Liliane Weissberg (eds.), *Cultural Memory and the Construction of Identity* (Detroit: Wayne State University, 1999)
- Berg, William J., *The visual novel: Emile Zola and the art of his times* (The Pennsylvania State University, 1992)
- Beverley, John y José Oviedo (eds.), *The postmodernism debate in Latin America* (Durham: Duke University Press, 1995)
- Bird Wright, Sarah, *Edith Wharton's Travel Writing* (London: Macmillan, 1997)
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española III* (Madrid: Castalia, 1983)
- Bobes Naves, M.^a del Carmen, *La Novela* (Madrid: Síntesis, 1998)
- Bonaddio, Federico y Derek Harris (eds.), *Siete Ensayos Sobre la Cultura Posfranquista* (Aberdeen: University of Aberdeen, 1995)
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (London: Penguin, 1991, 2^a ed.)
- Borreguero, Concha et al., *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)* (Madrid: Tecnos, 1986)
- Bourdieu, Pierre, *In Other Words: Essays towards a Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity, 1994)
- , *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge, 1996)

- Brown, Joan L. (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain* (London: Associated University Presses, 1991)
- Buck, Claire (ed.), *Bloomsbury Guide to Women's Literature* (London: Bloomsbury, 1992)
- Butcher, William, *Verne's Journey to the Centre of the Self* (London: Macmillan, 1990)
- Butler, Judith, 'Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1996, 2ª ed.), pp. 367-73.
- Butor, Michel, "Le voyage et l'écriture," *Romantisme* 4, (1972), pp. 53-61.
- Carbayo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité* (Málaga: Universidad de Málaga, 1998)
- Caruth, Cathy (eds.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995)
- Casamar Pérez, Remedios, *Memorias de una niña. Historias de la guerra* (Granada: Proyecto Sur, 1993)
- Caso, Ángeles, *El peso de las sombras* (Barcelona: Finalista Premio Planeta, 1994)
- Castilla, Amelia, 'Tres escritoras para una época', *El País*, 30 octubre 1999, p. 57.
- Chacón, Francisco, 'Alianza retira el libro que copia más de 400 líneas de dos ensayos de Javier Coma', *El Mundo*, 16 noviembre 2000, <<http://www.elpais.es>>
- Chadwick, Charles, *Symbolism* (London: Methuen, 1971)
- Cixous, Hélène, 'The Laugh of the Medusa', trad. Keith y Paula Cohen, *Signs* 1, (1976), pp. 875-93.
- , *Rootprints: Memory and Life Writing* (London: Routledge, 1997)
- Cohn, Deborah N., *History and Memory in the Two Souths* (London: Vanderbilt University Press, 1999)
- Colás, Santiago, *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm* (Durham and London: Duke University Press, 1994)
- Conrad, Joseph, *Notes on Life and Letters* (1921), Miriam Allot, *Novelists on the Novel* (New York: Columbia University Press, 1966)
- Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1997)
- D.F., 'Gil Calvo critica la visión reduccionista sobre la mujer actual', *El País*, 6 junio 2000, <<http://www.elpais.es>>
- Darío, Rubén, *Cuentos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1965)

———, *Azul* (Madrid: Alba, 1997)

Davies, Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain* (Oxford: Berg, 1994)

De Mora Valcárcel, Carmen, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982)

De Villena, Luis Antonio, *10 menos 30* (Valencia: Pre-textos, 1997)

Del Prado, F.J., *Cómo se analiza una novela* (Madrid: Alhambra, 1984)

Delgado, Josefina, *Alfonsina Storni* (Barcelona: Planeta, 1987)

Díaz-Más, Paloma, 'Memoria y olvido en mi narrativa', Patrick Collard (ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas* (Genève: ROMANICA GANDENSIA XXVII, 1994), pp. 87-97.

Eakin, Emily, 'El Polémico Pierre Bourdieu', *The New York Times*, 26 enero 2001 (trad. *La Nación*, web.)

Eagleton, Terry, *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1992)

Eagleton, Mary (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996, 2ª ed.)

Eckardt, Alice (ed.), *Burning Memory* (Oxford: Pergamon Press, 1993)

Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista* (Barcelona: Icaria, 1986)

Edwards, Philip, *Sea-Mark. The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton* (Liverpool: Liverpool University Press, 1997)

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (London: 1930)

Felski, Rita, 'Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996, 2ª ed.), pp. 165-69.

Flitter, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)

Folguera, Pilar (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia* (Madrid: Pablo Iglesias, 1988)

Forster, Edward Morgan, *Aspectos de la novela* (1927), trad. G. Lorenzo (Madrid: Debate, 1990)

Fraiman, Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development* (New York: Columbia University Press, 1993)

Freixas, Laura (ed.), *Ser mujer* (Madrid: Temas de Hoy, 2000)

- Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1963)
- Freud, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión* (Madrid: Alianza Editorial, 1984)
- Friedman, Norman, 'Point of View' (1955), Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela* (Barcelona: Crítica Grijalbo, 1996), pp. 78-87.
- Gadamer, Hans-George, *Truth and Method* (London: Sheed & Ward, 1975)
- García Canclini, Néstor (coord.), *Culturas en globalización* (Caracas: Seminario de Estudios de la Cultura, 1996)
- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Istmo, 1972)
- , *Mitos, viajes, héroes* (Madrid: Taurus, 1985)
- García Ortega, Adolfo, 'La aventura real', *Leer*, Julio-Agosto, (1999), pp. 26-28.
- García Ríos, Araceli, "Prólogo" a Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (Madrid: Alianza, 1993), pp. 7-16.
- García-Posada, Miguel, 'Memoria del maquis', *El País*, 15 junio 2001, <<http://www.elpais.es>>
- Genette, Gérard, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989)
- , *The Architext. An introduction* (Berkeley: University of California Press, 1992)
- , *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1993)
- , *Nuevo discurso del relato* (Madrid: Cátedra, 1993)
- Giralt Torrente, Marcos, 'El Viaje Interior de Laurence Sterne', *El País* (Babelia), 28 febrero 1998, p. 12.
- Godoy Gallardo, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra* (Madrid: Playor, 1979)
- Gómez Redondo, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX* (Madrid: Edaf, 1996)
- González, Ángel, 'Prólogo' a Antonio Machado, *Campos de Castilla* (Madrid: El Mundo, 1999), pp. 5-8.
- Goytisolo, Juan, *Disidencias* (Barcelona: Seix Barral, 1977)
- Gracia, Jordi, *El ensayo español* (Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996)
- Graham, Helen y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1995)

Grandes, Almudena, *Modelos de Mujer* (Barcelona: Tusquets, 1996)

Grass, Roland y William R. Risley (eds.), *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters* (Illinois: Western Illinois University, 1979)

Gray, Richard, *The Literature of Memory* (London: Edward Arnold, 1977)

Groeger, John A., *Memory and Remembering* (London: Longman, 1997)

Gruneberg, Michael M. y Peter Morris (eds.), *Aspects of Memory* (London: Methuen, 1978)

Guerrero, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1990)

Gullón, Agnes y Germán, *Teoría de la Novela* (Madrid: Taurus, 1974)

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela* (Barcelona: Antoni Bosch, 1980)

———, *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984)

Hadfield, Andrew, *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance 1545-1625* (Oxford: Oxford University Press, 1998)

Harper, Joseph Henry, *The House of Harper: A Century of Publishing in Franklin Square* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1912)

Harvey Pearce, Roy (ed.), *Experience in the Novel* (New York: Columbia University Press, 1968)

Hernández Guerrero, José Antonio (Coord.), *Manual de Teoría de la Literatura* (Sevilla: Algaida, 1996)

Hernández, Carmen, 'Siete artistas exponen sus obras en Castellón con la memoria como referente', *El Mundo*, 20 abril 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Hidalgo, Manuel, *La guerra del sofá* (Madrid: Temas de Hoy, 2000)

Hiddleston, J.A., *Baudelaire and the Art of Memory* (Oxford: Oxford University Press, 1999)

Higuero, Francisco Javier, *La memoria del narrador* (Valladolid: Ámbito, 1993)

Hoffmann, Leonore, y Margo Culley (eds.), *Women's Personal Narratives* (New York: The Modern Language Association of America, 1991)

Hulme, Peter y Ludmilla Jordanova (eds.), *The Enlightenment and its Shadows* (London: Routledge, 1990)

Huyssen, Andreas, *Twilight Memories* (London: Routledge, 1995)

- Ingenschay, Dieter y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos* (Barcelona: Lumen, 1994)
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading* (London: Routledge, 1976)
- Jacobus, Mary, *Psychoanalysis and the Scene of Reading* (Oxford: Oxford University Press, 1990)
- Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)* (Madrid: Cátedra, 2000)
- Jarvis, Robin, *Romantic Writing and Pedestrian Travel* (London: Macmillan, 1997)
- Jung, C. G., *Symbols of Transformation* (vol. V of *Collected Works*), trad. R. F. C. Hull (London: Routledge and Paul, 1956)
- Labanyi, Jo, *Myth and history in the contemporary Spanish novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Landry, Donna y Gerald Maclean (eds.), *The Spivak Reader* (London: Routledge, 1996)
- Langa Pizarro, M.^a Mar, *Del Franquismo a la Posmodernidad: La novela española (1975-1999)* (Alicante: Universidad de Alicante, 2000)
- Langbaum, Robert, *La poesía de la experiencia* (Granada: Comares, 1996)
- Lastra, Pedro (ed.), *Julio Cortázar* (Madrid: Taurus, 1981)
- Lawlor, Teresa y Mike Rigby (eds.), *Contemporary Spain* (London: Longman, 1998)
- Léger, Susan, 'Camus's "L'Hôte": The Lessons of an Ending', A. Maynor Hardee y Freeman G. Henry (eds.), *Narratology and Narrative* (University of South Carolina: French Literature Series, Vol. XVII 1990), pp. 87-97.
- Lehmann, A.G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford: Basil Blackwell, 1950)
- Litvak, Lily, *ESPAÑA 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990)
- Lluch Villalba, M.^a Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité* (Pamplona: Eunsá, 2000)
- López, Francisca, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* (Madrid: Pliegos, 1995)
- López Gay, Pilar (comp.), *La mujer en el mundo actual* (Guadalajara: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982)
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna* (Madrid: Cátedra, 1989)

MacKenzie, Robin, 'Hitting the Mine', Michael Cardy, George Evans y Gabriel Jacobs (eds.), *Narrative Voices in Modern French Fiction* (Cardiff: University of Wales Press, 1997), pp. 165-82.

Magris, Claudio, *El Danubio* (Barcelona: Anagrama, 1999)

Mainer, José-Carlos, *La escritura desatada* (Madrid: Temas de Hoy, 2000)

Manrique, Winston, 'La renovación del género biográfico aumenta la oferta editorial en España', *El País*, 13 noviembre 2000, <<http://www.elpais.es>>

Manzurul Islam, Syed, *The Ethics of Travel* (Manchester: Manchester University Press, 1996)

Marsé, Juan, 'El 23-F o el 'tejerazo' como española', AA.VV., *Memoria de la Transición* (Madrid: Taurus, 1996), pp. 504-06.

Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Cátedra, 1984)

Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (Madrid: Castalia, 1997)

Merino, José María, 'Islas soñadas', *Leer*, Julio-Agosto, (1999), pp. 34-35.

Mills, Sara, *Discourses of difference* (London: Routledge, 1991)

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985)

Monleón, José B., *Del franquismo a la postmodernidad* (Madrid: Akal, 1995)

Montero, Rosa, *Historias de Mujeres* (Madrid: Alfaguara, 1995)

Morales Cuesta, Manuel María, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina* (Barcelona: Octaedro, 1996)

Moret, Xavier, 'El canon literario de ahora mismo', *El País*, 19 noviembre 2000, <<http://www.elpais.es>>

Murray, Patrick, *Literary Criticism* (Harlow Essex: Longman, 1978)

Navajas, Gonzalo, *Mimesis y cultura en la ficción* (London: Tamesis Books Limited, 1985)

Nieto, Ramón, *El oficio de Escribir* (Madrid: Acento, 1998)

Nye, David E., *Narratives and Spaces: technology and the construction of American culture* (Columbia: Columbia University Press, 1998)

Obiol, María José, 'La Memoria y sus Modos', *El País* (Babelia), 28 agosto 1999, pp. 8-9.

———, 'Manuel Vicent: "El arte y la literatura sirven para olvidar que el mundo existe"', *El País* (Babelia), 28 octubre 2000, p. 8.

Olivio Jiménez, José, *El Simbolismo* (Madrid: Taurus, 1979)

Padilla, Genaro M., *My History, Not Yours: The Formation of Mexican American Autobiography* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993)

Paz, Octavio, *Ladera este; seguido de Hacia el comienzo; y Blanco: 1962 - 1968* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998)

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine* (Madrid: Cátedra, 1992)

Perriam, Chris *et al.*, *A New History of Spanish Writing 1939 to the 1990s* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

Phillips, Richard, *Mapping Men and Empire* (London: Routledge, 1997)

Picó, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1988)

Pilling, John, *Autobiography and Imagination* (London: Routledge, 1981)

Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality* (Berlin: Walter de Gruyter, 1991)

Pollock, Griselda (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London: Routledge, 1996)

Porter Houston, John, *French Symbolism and the Modernist Movement* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980)

Pratt, Mary Louise, 'Scratches on the face of the country; or what Mr. Barrows saw in the land of the Bushmen', *Critical Inquiry*, 12 Autumn, (1985), pp. 119-43.

———, *Imperial Eyes* (London: Routledge, 1992)

Preciado, Nativel, *El sentir de las mujeres* (Madrid: Temas de Hoy, 1997)

Prince, Gerald, *Narratology* (Berlin: Mouton Publishers, 1982)

Puértolas, Soledad, *Imagen de NAVARRA* (Madrid: El País Aguilar, 1991)

Puga, María Luisa, *Lo que le pasa al lector* (México: Grijalbo, 1991)

R.M.P., 'Luna de los sueños', *El País* (Babelia), 11 septiembre 1999, p. 9.

———, 'Algunas batallas domésticas', *El País* (Babelia), 18 noviembre 2000, p. 8.

Radio Nacional de España, 'En torno a Unamuno' Madrid, marzo 1987, Cara B: Monografía.

Rennie, Neil, *Far-Fetched Facts* (Oxford: Oxford University Press, 1995)

Reyzábal, María Victoria, *Diccionario de Términos Literarios, II (O-Z)* (Madrid: Acento, 1998)

Riddel, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga* (New York: Peter Lang Publishing, 1995)

Riera, Carme, *La Escuela de Barcelona* (Barcelona: Anagrama, 1988)

Riera, Josep María y Elena Valenciano, *Las mujeres de los 90* (Madrid: Morata, 1991)

Rix, Rob, 'Loners, Losers and Centre-Forwards: Vázquez Montalbán's Poetics of Memory', Rob Rix (ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: 'Novela Negra' and Political Change in Spain* (Leeds: Trinity and All Saints, 1992), pp. 137-61.

Robertson, George *et al.* (eds.), *Travellers' Tales* (London: Routledge, 1994)

Rodríguez, Emma, 'Los editores españoles apuestan por la memoria', *El Mundo*, 30 enero 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Romero Tobar, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1994)

Rovira Soler, José Carlos, *Para leer a Pablo Neruda* (Madrid: Palas Atenea, 1991)

Rubin, David C. (ed.), *Autobiographical memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)

Ruiz, Rafael, 'Familia, últimas noticias', *El País Semanal*, 2 noviembre 1997, pp. 44-56.

Rutherford, John, *La Regenta y el lector cómplice* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988)

Sánchez-Prieto, 'Cien años sin memoria', *Rilce* 15.1, (1999), pp. 13-26.

Sartorius, Nicolás / Javier Alfaya, *La memoria insumisa* (Madrid: Espasa-Calpe, 2000, 3rd ed.)

Saussure, Fernando de, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 1945)

Sebold, Russell P., *Trayectoria del romanticismo español* (Madrid: Cátedra, 1983)

Segarra, Marta y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y Crítica Literaria* (Barcelona: Icaria, 2000)

Selden, Raman, *Practising Theory and Reading Literature* (London: Prentice Hall, 1989)

Shaw, Philip y Peter Stockwell (eds.), *Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day* (London: Pinter Publishers, 1991)

Shlomith Rimmon, «A comprehensive theory of narrative: Genette's *Figures III* and the structuralist study of fiction», *PTL* 1, (1976), pp. 40-56.

Smith, Paul Julian, *Desire Unlimited: The Films of Pedro Almodóvar* (London: Verso, 2000, 2nd ed.)

———, *The Moderns* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

Smith, Sidonie, y Julia Watson (eds.), *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (London: The University Wisconsin Press, 1998)

Soler, Hipólito Esteban, *El realismo en la novela* (Madrid: Cincel, 1981)

Stanford Friedman, Susan, 'Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (London: The University Wisconsin Press, 1998), pp. 72-82.

Stanley, Liz, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography* (Manchester: Manchester University Press, 1992)

Stanton, Domna C. y Abigail J. Stewart, *Feminisms in the academy* (Michigan: The University of Michigan Press, 1998)

Sterne, Laurence, *Viaje Sentimental* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984)

Stout, Janis P., *Through the Window, Out the Door* (Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1998)

Stowe, William W., *Going Abroad* (Princeton: Princeton University Press, 1994)

Sullà, Enric (ed.), *Teoría de la novela* (Barcelona: Crítica Grijalbo, 1996)

The New Encyclopaedia Britannica (Chicago: University of Chicago, 1991)

Thomas, Noel, *The narrative works of Günter Grass* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1982)

Trías, Eugenio, *El pensament de Joan Maragall* (Barcelona: Edicions 62, 1982)

Torres Nebrera, Gregorio, *Los espacios de la memoria* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1996)

Tortosa, Virgilio, 'Reseña al libro de J. Romera et al. (eds.), *Escritura autobiográfica*', *Diáblotexto* 2, (1999), pp. 230-33.

Uxó González, Carlos, 'La recuperación de la memoria en *La reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité', *Donaire* 13, diciembre, (1999), pp. 39-46.

Valcárcel, Carmen de Mora, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982)

Van Reijen, Willem / Willem G. Weststeijn (eds.), *Subjectivity* (Amsterdam: Rodopi, 2000)

Varela Jacome, Benito, *Estructuras novelísticas del siglo XIX* (San Antonio de Calonge: Hijos de J. Bosch, 1974)

Vázquez Montalbán, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998)

Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura* (Caracas: Monte Ávila, 1981)

Vidal, Pau, 'Marcos Giralt Torrente gana el Premio Herralde con una novela sobre la memoria', *El País*, 9 noviembre 1999, <<http://www.elpais.es>>

Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos: La novela* (Gijón: Ediciones Júcar, 1989)

Wagh, Patricia, *Practising Postmodernism/Reading Modernism* (New York: Routledge, 1992)

Wellek, René, 'The Term and Concept of Symbolism in Literary History', *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale Univ. Press, 1970)

Wesley, Marilyn C., *Secret Journeys* (New York: State University of New York, 1999)

Williams, Linda R. (ed.), *Bloomsbury Guides to English Literature. The Twentieth Century* (London: Bloomsbury, 1994)

Wilson, Elizabeth, 'Mirror Writing: An autobiography', Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory* (Cambridge: Blackwell, 1996, 2ª ed.), pp. 247-49.

Worton, Michael y Judith Still (eds.), *Intertextuality* (Manchester: Manchester University Press, 1990)

Wyse Jackson, John y Bernard McGinley (eds.), *James Joyce's Dubliners* (London: Sinclair-Stevenson, 1993)

Ynduráin, Domingo, *Introducción a la metodología literaria* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1979)

Zambrano, María, *Delirio y destino* (Barcelona: Mondadori, 1989)

2. OBRA DE ROSA REGÀS:-

2.1 VIAJES:

Ginebra, Barcelona: Destino, 1988

“Nueva York 92”, *Ajoblanco* 41, abril, 1992, pp. 26-32.

“Nueva York, La ciudad inmoderada”, *Ajoblanco* 55, septiembre, 1993, p. 13.

“Cortesía del beduino”, *Viajar* 109, agosto, 1994, pp. 32-37.

Viaje a la luz del Cham, Barcelona: Destino, 1995

“Seny i rauxa (Sensatez y desvarío)”, *Paisaja*, diciembre, 1995, p. 66.

“Noche de invierno”, *Paisajes* (desde el tren) 64, febrero, 1996, p. 4.

“Verdades a Medias Sobre Melilla”, *Cambio16*, 1.266, 26 febrero 1996, p. 17.

ESPAÑA. Una mirada nueva, Barcelona: Lunwerg, 1997

“Después del viaje a Siria”, *Postdata* 17/18, Otoño, 1997, pp. 6-37.

“Con un poco de suerte, nadie nos miraba la maleta”, *El Mundo*, 4 octubre 1998, <<http://www.elmundo.es>>

“Por Siempre El Nilo”, *Siete Leguas* III, mayo, 1999, pp. 14-30.

“Nostalgia Ferroviaria”, *La expedición* 5, junio, 1999, pp. 9-10.

“Mi sueño está en las nubes”, *El Mundo* (UVE), 22 julio 1999, <<http://www.elmundo.es>>

“Cabo de Creus (Cataluña): ‘Paraje de luz ceniciento’”, *El Mundo* (Colección Los últimos paraísos), 1 agosto 1999, <<http://www.elmundo.es>>

“El Imperio del Silencio: Irán”, *Siete Leguas* IV, noviembre, 1999, pp. 58-75.

“Ejercicios de la fantasía”, *Fundación AENA*, 1999.

“Alpes Suizos: El paraíso de la Engadina”, *El Mundo*, 8 enero 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Cadaqués, centro neurálgico”, *El Mundo*, 3 abril 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Lleida: Plaza pública sobre el río”, *El Mundo*, 10 junio 2000, pp. 20-21.

“Siria”, *Grupo Correo*, junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Alucinado lago Baringo”, AA.VV., *El Peor Viaje de Nuestras Vidas* (Barcelona: Plaza Janés, 2000), pp. 195-218.

“Tras las fuentes del Nilo”: Rutas literarias (I), *El Mundo*, 14 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Sterne: la vida como itinerario”: Rutas literarias (II), *El Mundo*, 15 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“La gran odisea de Homero”: Rutas literarias (III), *El Mundo*, 16 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Rumbo a los mares del sur”: Rutas literarias (IV), *El Mundo*, 17 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Darwin a bordo del Beagle”: Rutas literarias (V), *El Mundo*, 18 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Las tinieblas de Conrad”: Rutas literarias (VI), *El Mundo*, 19 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Las islas griegas de Durrell”: Rutas literarias (VII), *El Mundo*, 20 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“Zamora”, *Grupo Correo*, noviembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Viajar”, *Grupo Correo*, noviembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Europa”, *Grupo Correo*, enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Extra Iberia”, *Grupo Correo*, febrero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Aerolíneas Argentinas”, *Grupo Correo*, junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Un reducto muy español: El Cairo”, *El Mundo*, 30 junio 2001, p. 15.

“Viaje de invierno”, *Grupo Correo*, 9 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Ahora Somalia”, *Grupo Correo*, 12 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Barcelona, entre la sensatez y el desvarío”, *El Mundo* (Viajes), 5 marzo 2002, <<http://www.elmundo.es>>

“Radiografía íntima de una ciudad”, *El Mundo*, 11 marzo 2002, <<http://www.elmundo.es>>

“Desde México”, *Grupo Correo*, 16 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Latinoamérica”, *Grupo Correo*, 23 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

2.2. NOVELAS:

Memoria de Almator, Barcelona: Planeta, 1991

Azul, Barcelona: Destino ("Colección Áncora y Delfín"), 1994

Luna lunera, Barcelona: Plaza & Janés Editores (Areté), 1999

La canción de Dorotea, Barcelona: Planeta, 2001

2.3. CUENTOS:

Pobre corazón, Barcelona: Destino, 1996

2.4. RELATOS AISLADOS:

"Cortesía del beduino", AA.VV.(Pull & Bear), *Relatos para dejarse llevar. Sueños y Aventuras* (Barcelona: Planeta-De-Agostini, 1995), pp. 58-66.

"El abuelo y *La Regenta*", AA.VV.(NH Hoteles), *Cuentos de Cabecera 2* (Barcelona: Planeta-De-Agostini, 1995), pp. 51-57.

"La sal ya no sala", *Ibid.*, pp. 58-71.

"Ganas de quejarse, la verdad", *Cambio16*, 1.256, 18 diciembre 1995, pp. 30-31.

"Ganas de quejarse, la verdad", Valdano, Jorge (ed.), *Cuentos de Fútbol 1* (Madrid: Santillana-Alfaguara, 1996), pp. 259-65.

"Hasta la vista, amigo", Borau, José Luis y Rosa Junquera (eds.), *Cuentos de cine* (Madrid: Santillana-Alfaguara, 1996), pp. 533-51.

"Hasta la vista, amigo", *El País Semanal* (Colección Relatos: Un Verano de Cine), 11 agosto 1996, pp. 81-87.

"El guerrillero", *Revista de Occidente* 185, 1996, pp. 133-37.

"Lluvia de invierno", Regàs, Rosa (ed.), *Cuentos de invierno* (Murcia: Thader Press, 1997), pp. 15-43.

"Lluvia de invierno", *Siempre!*, 8 enero 1998, pp. 56-57.

"Un cuento de Navidad", Regàs, Rosa (ed.), *Barcelona, un día* (Madrid: Santillana-Alfaguara, 1998), pp. 333-53.

"Un alto en el camino", Butragueño, Elena y Javier Goñi (ed.), *Relatos para un fin de milenio* (Barcelona: Plaza&Janés, 1998), pp. 67-80.

"Fábula moralista", AA.VV., *Las Voces del Espejo* (Mexico: Frente Zapatista de Liberación Nacional, 1998), pp. 57-61.

"El abuelo y «La Regenta»", *Turia. Revista Cultural* 45, junio, 1998, pp. 55-60.

“El abuelo y *La Regenta*”, Monmany, Mercedes (ed.), *Vidas de mujer* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), pp. 19-26.

“Los funerales de la esperanza”, AA.VV., *Mujeres al alba* (Madrid: Alfaguara, 1999), pp. 137-59.

“A la sombra de los cipreses”, AA.VV., *Cuentos solidarios* (Madrid: Perfiles ONCE, 1999), pp. 21-23.

“La cita y el azar”, *El País*, 25 agosto 1999, p. 11.

“Cercanías arriesgadas”, *Qué Leer/Renfe* (Colección *La Mujer del Tren*), junio, 1999, pp. 28-29.

“La cigarra y la hormiga”, *El Puente*, noviembre, 1999, pp. 49-51.

“Encuentro”, Hannover 2000, Inspirado en el proyecto “Una plaza de España”.

“Glorioso aniversario (23—F)”, AA.VV., *Nuevos Episodios Nacionales, 25 historias de la democracia (1975-2000)* (Madrid: Edaf, 2000), pp. 107-21.

“Aprendizaje”, *Turia. Revista Cultural* 53, junio, 2000, pp. 81-84.

“El plantón”, AA.VV., *Abril*, octubre, 2000, pp. 49-50.

“Pelo panocha: El peor verano de mi vida”, *El Mundo* (UVE), 10 agosto 2000, <<http://www.elmundo.es>>

“El puente aéreo Madrid-Barcelona. La Madonna del manto negro”, AA.VV., *12 autores para una nueva era* (Barcelona: RBA Promociones, 2001), pp. 42-49.

“El molino de viento”, Monleón, José (ed.), *Cuentos de las dos orillas* (Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2001), pp. 45-55.

2.5. ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS:

“Así será lo que digan”, *Ajoblanco* 71, febrero, 1995, p. 8.

“Contrasentidos”, *El País*, 27 enero 1996, pp. 10-12.

“Espías”, *Ajoblanco* 82, febrero, 1996, p. 9.

“Los pobres de la tierra”, *Ajoblanco* 83, marzo, 1996, p. 7.

“Por alusiones”, *El País*, 14 marzo 1996, p. 15.

“Imposible adopción”, *Ser Humano*, abril, 1996, p. 98.

“Mujeres libertarias”, *El País*, 12 abril 1996, p. 34.

“Volver”, *El País*, 6 agosto 1996, p. contraportada.

- “Desheredados”, *El País*, 20 agosto 1996, p. contraportada.
- “Por nuestro bien”, *El País*, 27 agosto 1996, p. contraportada.
- “Nosotros”, *El País*, 6 noviembre 1996, p. 16.
- “Gobierno no representativo”, *Ajoblanco* 90, noviembre, 1996, p. 60.
- “La legalización del delito”, *El País* (Cataluña), 3 diciembre 1996, p. 2.
- “Despilfarros”, *Ajoblanco* 92, enero, 1997, p. 9.
- “Educación en la violencia y el racismo ¿quién es responsable?”, *El País*, 22 enero 1997, p. 12.
- “Pederastas del alma”, *Ajoblanco* 93, febrero, 1997, p. 9.
- “¿Qué democracia?”, *El País*, 28 agosto 1997, p. 9.
- “¿Caridad o justicia?”, *El País*, 24 septiembre 1997, p. 14.
- “Bla, bla, bla”, *El País*, enero 1998, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Terrorismo impune”, *El País*, 10 enero 1998, p. 12.
- “Sin imposiciones”, *Lateral* 38, febrero Año V, 1998, p. 9.
- “Incongruencias del nacionalismo”, *Ajoblanco* 105, marzo, 1998, p. 98.
- “El coratge de la Segona República”, *Ateneu* 29, març/abril, 1998, pp. 17-19.
- “Moralidades”, *El País* (Cataluña), 10 junio 1998, p. 2.
- “Terrorismo Impune”, *Meridiana* 10, julio, 1998, pp. 44-46.
- ““Vox populi””, *El País*, 31 octubre 1998, p. 12.
- “Carta Blanca”, *El Mundo*, enero 1999, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Obediencia a la autoridad”, *El País*, 16 enero 1999, p. 12.
- “Competencia desleal”, *El País*, febrero 1999, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Privaticemos el Estado”, *El País*, febrero 1999, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Por una libertad económica”, *El Mundo*, 8 marzo 1999, <<http://www.elmundo.es>>
- “Mujeres bajo el chador”, *El Mundo*, 24 octubre 1999, <<http://www.elmundo.es>>
- “La revolución de los privilegiados”, *El Mundo*, 25 octubre 1999, <<http://www.elmundo.es>>

- “Un país con un pasado muerto” *El Mundo*, 26 octubre 1999, <<http://www.elmundo.es>>
- “¡Ay!, el Sol, el Sol”, *Sanitas Club* 11, Primavera, (2000), p. 41.
- “El coraje de los desheredados”, *El País*, enero 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “El descalabro de la resaca”, *El País*, enero 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Fundamentalistas”, *El País*, febrero 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Mundo raro”, *El País*, febrero 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Volver”, *El País*, febrero 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Educación”, *Grupo Correo*, marzo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Internet”, *Grupo Correo*, marzo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Las Mujeres de Pedro”, *El Correo Digital*, 28 marzo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Ruidos”, *Grupo Correo*, abril 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Investigación y transparencia”, *Grupo Correo*, abril 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Grandes estafas”, *Grupo Correo*, abril 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Verdades comprobadas”, *Grupo Correo*, mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Cambio de camisa”, *Grupo Correo*, mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Racismo”, *Grupo Correo*, mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Un mundo de clientes” *Grupo Correo*, mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “El misterio”, *El Mundo*, 25 mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Problema de estado”, *Grupo Correo*, junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Horterada nacional”, *Grupo Correo*, junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Gauche Divine”, *Grupo Correo*, junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Progreso”, *Grupo Correo*, junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Deportes: El misterio”, *El Mundo*, 25 junio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Anguita”, *Grupo Correo*, julio 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Dos problemas de Estado”, *La Rambla* 69, agosto Año XVII, 2000, p. 91.

- “Ay el euro”, *Grupo Correo*, septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Pinochet”, *Grupo Correo*, septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Ecología”, *Grupo Correo*, septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Derechos humanos”, *Grupo Correo*, septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Zafarrancho informativo”, *El Mundo*, 28 septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Cortinas de humo”, *Grupo Correo*, octubre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Vigilancia de conductores”, *Grupo Correo*, octubre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Humanos de segunda”, *Grupo Correo*, octubre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “La venganza del negro”, *Grupo Correo*, octubre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Tú tranquilo, Figo”, *El Mundo*, 21 octubre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Globalización”, *Grupo Correo*, noviembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Conversaciones de la Haya”, *Grupo Correo*, diciembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Inmigrantes”, *Grupo Correo*, diciembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Amas de casa”, *Grupo Correo*, diciembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Navidad”, *Grupo Correo*, diciembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “El paso del tiempo”, *Grupo Correo*, diciembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Protesta”, *Grupo Correo*, enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Mayoría absoluta”, *Grupo Correo*, enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Confusión Internet”, *Grupo Correo*, enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Basta ya extra de sept.”, *Grupo Correo*, enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “vacas locas”, *Grupo Correo*, febrero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Humanidades”, *Grupo Correo*, febrero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Para todos los gustos”, *Grupo Correo*, febrero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Bush y Sharon”, *Grupo Correo*, febrero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Declaraciones peligrosas”, *El Mundo*, 28 febrero 2001, pp. 4-5.
- “Autorización”, *El País*, 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

- “BBVA”, *Grupo Correo*, marzo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “PSOE”, *Grupo Correo*, marzo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “La casa por barrer”, *Grupo Correo*, marzo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Iglesia”, *Grupo Correo*, marzo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “El Defensor del Pueblo”, *Grupo Correo*, marzo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Qué esconde la Bolsa”, *Grupo Correo*, abril 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “cultura”, *Grupo Correo*, abril 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Religión y cultura”, *Grupo Correo*, abril 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Degradación Moral”, *Grupo Correo*, abril 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Escuela pública”, *Grupo Correo*, mayo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Liberalismo económico”, *Grupo Correo*, mayo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Violencia de género”, *Grupo Correo*, mayo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Civismo (1)”, *Grupo Correo*, mayo 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Los pobres del mundo”, *Grupo Correo*, junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Comisiones”, *Grupo Correo*, junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Vivimos en el exceso”, *Grupo Correo*, junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Sharon el supuesto asesino”, *Grupo Correo*, junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Servicios públicos”, *Grupo Correo*, julio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Despotismo”, *Grupo Correo*, julio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Globalización”, *Grupo Correo*, julio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Serpientes”, *Grupo Correo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “World Trade Center”, *Grupo Correo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Pueblos del Mundo”, *Grupo Correo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Dios contra Dios”, *Grupo Correo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>
- “Otro mundo es posible”, *El Mundo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Tópicos para una inútil venganza”, *El Mundo*, 24 septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Por culpa de los perros”, *El Correo*, 20 octubre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Con la guerra no se hace la paz”, *El Mundo*, 24 octubre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“El principio de la guerra”, *El Mundo*, 29 octubre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Adiós Gescartera” *Grupo Correo*, noviembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Elogio de la lectura”, *Grupo Correo*, noviembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Contra la intolerancia”, *Grupo Correo*, noviembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Bajo la alfombra”, *Grupo Correo*, noviembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Los niños de Rusia”, *Grupo Correo*, diciembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Piraterías el correo”, *Grupo Correo*, diciembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Información manipulada”, *Grupo Correo*, diciembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Corrupción”, *Grupo Correo*, diciembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“El sentido de la Navidad”, *Grupo Correo*, diciembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Por la boca muere el pez”, *El País* (Madrid), 2 diciembre 2001, p. 13.

“Infausto Sharon”, *Grupo Correo*, 23 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“La adopción, una verdadera historia de amor”, *El Mundo*, 25 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Cumpleaños real”, *El Mundo* (Magazine), 27 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Terrorismo de Estado, el verdadero terrorismo”, *El Mundo*, 29 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Machismo”, *Grupo Correo*, 9 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“La enseñanza”, *Grupo Correo*, 16 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“La salud cotidiana: La costilla enferma”, *El Mundo* (Magazine), 17 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Problemas ocultos”, *El Mundo*, 18 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“La LOU, No hay reforma sin recursos ni consenso”, *El Mundo* (Magazine), 21 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Prostitución”, *Grupo Correo*, 23 febrero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Constitución y religión”, *Grupo Correo*, 2 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Safiya Hussein, Superioridad en los hombres, en las culturas”, *El Mundo* (Magazine), 5 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Esos males ocultos”, *El Mundo*, 6 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Pobre padre Ebro”, *Grupo Correo*, 9 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Mossén Piqué”, *Grupo Correo*, 30 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Encuesta / La iglesia célibe: Cien españoles y el celibato”, *El Mundo*, 21 abril 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

2.6. ARTÍCULOS LITERARIOS:

“Mi obra favorita”, *El Gíglico* (Ayuntamiento de Oviedo), 28-29 noviembre 1994, p. 4.

“La nobleza de la tradición”, *Clij* 74, julio/agosto Año 8, 1995, pp. 34-36.

“¿Para quién escriben los novelistas?”, *Última Hora Dominical*, 10 septiembre 1995, pp. 46-47.

“Un talento interminable: Manolo Vázquez Montalán”, *La Vanguardia*, 5 diciembre 1995, p. 39.

“Mis Lecturas: Una Fuente De Profundo Placer”, *El País* (Babelia), 10 febrero 1996, p. 14.

“Catalana en Madrid”, *El País Semanal*, 18 abril 1996, p. 68.

“Teatro e impostura”, *El País*, 22 abril 1996, p. 14.

“¿Para quién escribo?”, *Revista de Occidente* 179, abril, 1996, pp. 125-33.

“Literatura y mujeres”, *Ajoblanco* 85, mayo, 1996, p. 9.

“Pasión por las causas justas”, *Diario16*, 13 junio 1996, p. 7.

“El amor imposible” (Los puentes de Madison), *Canal +*, octubre, 1996, p. 9.

“Un paseo por las nubes”, *Canal +*, enero, 1997, p. 5.

“La amplitud de la cultura”, *Segre*, 29 enero 1997, p. 4.

“¿Para qué olvidar?”, *El País*, 15 noviembre 1997, p. 14.

“¿Para quién escribo?”, Cornejo Polar, Jorge (ed. and introd.), *Encuentro Internacional Narradores de Esta América* (Lima: Universidad de Lima, 1998), pp. 105-08.

“Un héroe de nuestro tiempo” (El hombre que susurraba a los caballos), *Canal +*, mayo, 1998, p. 11.

“de Lluvia”, *Fotogramas* (Enciclopedia insólita y visual del CINE), 1.858, agosto, (1998), pp. 121-22.

“El don de mirar”, *El País*, 15 agosto 1998, p. 20.

“El Mar Mestizo”, *Boletín Pro-Maris*, octubre, 1998, p. 3.

“Instinto Maternal”, *El País*, 15 noviembre 1998, pp. 14-15.

“La música y su futuro”, *El País*, 13 enero 1999, <<http://www.elpais.es>>

“El Espacio y El Silencio En La Vivienda Del Siglo XXI”, *CasaWoman*, abril, 1999, p. 8 y p. 114.

“El niño que quiere disfrutar del mundo maravilloso”, *El Mundo*, 12 julio 1999 (prólogo a Mark Twain, *Las aventuras de Tom Sawyer*).

“Günter Grass: El compromiso de un nobel”, *El Mundo*, 1 octubre 1999, <<http://www.rosaregas.com>>

“Luna lunera”, *L'Hospitalet*, 10 diciembre 1999, p. 4.

“Katrina, mi heroína de ficción”, Salminen, Sally, *Katrina* (Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999), pp. 461-69.

“Correspondencia”, Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000), pp. 505-12.

“Juan Marsé: el impagable vuelo del talento”, *El Mundo*, 1 mayo 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Los Lectores”, *Grupo Correo*, septiembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Memoria histórica”, *Grupo Correo*, noviembre 2000, <<http://www.rosaregas.com>>

“Pedro Molina Temboury / Escritor”, *El Mundo*, 7 enero 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Un Ámbito de Voces (F.Umbral)”, *El Mundo*, 23 abril 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“La belleza de la inteligencia (Doris Lessing)”, *El Mundo*, 8 junio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Derechos de los lectores”, *Grupo Correo*, julio 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“¡Vaya ciencia!”, *Grupo Correo*, septiembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Montserrat Roig”, *Grupo Correo*, noviembre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

“Sin riesgo no hay inspiración”, *El País*, 5 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“La tierra roja” (Lo que el viento se llevó), *El Mundo*, 21 enero 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

“Adolfo Marsillach”, *Grupo Correo*, 2 febrero 2001-2, <<http://www.rosaregas.com>>

2.7. LIBROS DE ARTÍCULOS, ENSAYO O AUTOBIOGRAFÍA:

“¿Por qué leer a los clásicos?”, Munárriz, Miguel (Coord.), *¡Viva la literatura viva!* (Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1996), pp. 58-69 (28-29 noviembre 1994).

“Cine y Literatura”, *Ajoblanco* 76, julio-agosto, 1995, pp. 28-37 (Especial Literatura 95).

“Dos visiones literarias: del editor y del autor”, Martínez, Almudena, Miguel Ángel Muro y Rosa Regàs (eds.), *Actas del Seminario de Creación y Teoría Literarias* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1995), pp. 188-208.

Canciones de amor y de batalla (1993-1995) (Madrid: El País Aguilar, 1995)

“Felices sesenta”, Luján, Néstor, Luis Antonio de Villena y Soledad Puértolas, *Loewe (1846-1996)* (Madrid: Loewe, 1995), pp. 133-59.

El cuadro del mes. Una revolución personal (Madrid: Thyssen-Bornemisza, 1997), Conferencia impartida el 1 febrero 1997 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid sobre *Caravaggio. Santa Catalina de Alejandría*. 24 págs.

Desde el mar (Madrid: Alianza Editorial, 1997)

“Mano a mano” y “A toda voz”, AA.VV., *Ángel González en la generación del 50* (Oviedo: Tribuna Ciudadana, 1998), pp. 50-82; 125-26; 141-43; 167-70; 175-78; 220-21, 7-8 noviembre 1997.

Roca i Junyent, Miquel, Rosa Regàs, *Los nacionalismos en la España democrática: reflexiones 1996/* (Barcelona: Destino, 1997)

La creación, la fantasía y la vida (Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 1998), 30 págs. (Ponencia dictada por Regàs en Guanajuato -México- con motivo del X Coloquio Cervantino Internacional el 25 febrero 1998)

Más canciones... (1995-1998) (Zaragoza: Prames, 1998)

Sangre de mi sangre (Madrid: Temas de Hoy, 1998)

“Insólitas soluciones”, AA.VV., *La voz de los árboles* (Barcelona: Planeta-Greenpeace, 1999), pp. 137-41.

“El Café Gijón”, Esteban, José, Julián Marcos, Mariano Tudela (Comps.), *El Libro del Café Gijón* (Madrid: Encarnación Fernández e Hijos, S.L., 1999), pp. 245-46.

“Desconcertantes sesenta: 1960-1970”, AA.VV., *Retrato de un siglo* (Madrid: Temas de Hoy, 2000), pp. 177-99.

“El paso del tiempo: el aprendizaje de la libertad”, *Ser mujer* (Madrid: Temas de Hoy, 2000), pp. 145-66.

“¿Qué democracia?”, Alcina Franch, José, y Marisa Calés Bourdet (eds.), *Hacia una ideología para el siglo XXI* (Madrid: Akal, 2000), pp. 28-32.

El valor de la lectura (Granada: Pregón de la XX Feria Provincial del Libro, 16 Mayo 2001)

2.8. TRADUCCIONES DE REGÀS AL ESPAÑOL:

Capdevila, Manuel y Rosa Regàs, Traducciones al castellano de textos de obras programadas en el festival internacional de música en Barcelona (1967-1975)

Abbott, Shirley (Love's Apprentice), *Amor, Amoris* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001)

Blackburn, Julia (Daisy Bates in the Desert), *El desierto de Daisy Bates* (Barcelona: Grijalbo, 1999)

Burch, Jennings Michael (They cage the animals at night), *Muñecos Prohibidos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1985)

Coren, Alan (The lone Arthur), *Arthur el solitario* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981)

———, *Búfalo Arthur* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981)

———, (The lone Arthur), *Arthur el solitario* (Madrid: Altea, 1986)

Conrad, Joseph (Typhoon), *Tifón* (Barcelona: Granica, 1985)

———, *Tifón* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000)

Chejov, Anton Pavlovich, *Los campesinos y otros cuentos* (Barcelona: Granica, 1985)

Gammond, Peter, *Cómo dárselas de experto en... música* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1988)

London, Jack (The Call of the Wild), *La llamada de la selva* (Madrid: Muchnik, 2001)

Stevenson, Robert Louis (The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1983)

———, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Barcelona: Juan Granica, 1983)

———, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Madrid: Sarpe, 1985)

———, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Barcelona: Juan Granica, 1989)

———, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000)

West, Beverly & Peske, Nancy K, (Frankly, Scarlett, I don't give a Damm), *El mundo al revés* (Barcelona: Ediciones B, 1997)

Winder, Blanche, *Las Leyendas del rey Arthur* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1983)

2.9. TRADUCCIONES DE SUS OBRAS:

Braille, *Viaje a la luz del Cham* (Madrid: ONCE, 1996)

Claudio Valentineti, *Dove finisce l'Azzurro* (Milano: Frassinelli, 1996)

Carina von Enzenberg und Hartmut Zahn, *Azur* (Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1996)

Paul van den Broeck, *Blauw* (Belgie: Nederlandse vertaling, 1997)

Michèle Stroun-Finger et Véronique Bonvin, *GENÈVE. Portrait de une ville par une Méditerranéenne* (Genève: Les Editions Metropolis, 1997)

AA.VV., *Barcelona, un día: un llibre de contes de la ciutat* (Madrid: Santillana, 1998)

Claude de Frayssinet, *La lune et les ténèbres* (Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 2001)

Josep Pelford, *La Cançó de Dorotea* (Barcelona: Planeta, 2002)

2.10. EDICIONES, PRÓLOGOS O EPÍLOGOS:

La Cuina de l'Empordanet (Barcelona: Antalbe, 1985)

Mar i muntanya (directores Regàs, Rosa & Turro, Joaquim) (Palafrugell: Baix Empordà, 1990)

Malecón de La Habana: el gran sofá, Díaz Burgos, Juan Manuel (Murcia: Mestizo, 1997). Textos de Rosa Regàs, Lesbia Vent y Carlos Galilea.

Los ayuntamientos, Maragall, Pasqual (Barcelona: Destino, 1997)

La educación pública, Mata, Marta (Barcelona: Destino, 1997)

El terrorismo, Unzueta, Patxi (Barcelona: Destino, 1997)

La Unión Europea, Gallego Díaz, Soledad (Barcelona: Destino, 1997)

Barcelona, un día, Regàs, Rosa (Madrid: Santillana-Alfaguara, 1998)

Málaga en llamas, Woosley, Gamel (Madrid: Temas de Hoy, 1998)

Del amor, Botton, Alain de (Barcelona: Ediciones B, 1998)

Moras y cristianas, Irisarri, Ángeles de, / Magdalena Lasala (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998)

Las aventuras de Tom Sawyer, Twain, Mark (Madrid: Biblioteca El Mundo, 1999)

Las damas del fin del milenio, Irisarri, Ángeles de (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999)

Arte y Enseñanza: La Ética del poder, Camnitzer, Luis (Madrid: Casa de América, 2000)

“gauche divine”, Regàs, Rosa y Oliva María Rubio (Barcelona: Lunweg, 2000)

De Madrid... al cielo, Regàs, Rosa (Madrid: Muchnik, 2000)

No digas que fue un sueño, Moix, Terenci (Madrid: Biblioteca El Mundo, 2001)

Libro de relatos, Quiñones, Fernando (Cádiz: Ediciones Oba, S.L., 2001)

Hi havia una vegada, Regàs, Rosa (Barcelona: Edicions de la Magrana, 2001)

2.11. CATÁLOGOS Y GUIONES

Exposición: *Guinea-Kronaky* (Barcelona: Estudi Balmes), febrero/marzo 2000.

Exposición: *Vida y Obra de Oriol Bohigas* (Barcelona: Instituto de Cultura de Barcelona, 1999)

Encontre de Creadors “Llengua abolida” (1º 1999 Lérida), *1 encontre de creadors “Llengua abolida”: Lleida, 15, 16 i 17 d’abril de 1999* (Lleida: Ayuntamiento de Lleida, 2000)

“Gonzalo Chillida: Donostia vista desde alta mar”, AA.VV., *Tex-turas urbanas* (Andoain: Donostia Kultura, 2000), pp. 10-13.

Exposición: *Delia Piccirilli* (Madrid: Galería Almirante, 2000)

Manel Hueriga, *La balada del mundo al revés* (Barcelona: Bausan Films & C.U.F., 1996), guión de Rosa Regàs.

2.12. Cds

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791), *Arias for Aloysia Weber*, Sieden, Cyndia; Brüggen, Frans., and other (San Lorenzo de el Escorial: Amsterdam; The Grand Tour; Glossa, 1999, 1998)

3. ESTUDIOS SOBRE ROSA REGÀS:-

3.1. CRÍTICA LITERARIA Y RESEÑAS DE LA OBRA DE REGÀS:

AA.VV., "Un libro editado por Rosa Regàs reúne 26 cuentos sobre Barcelona", *El País*, 22 abril 1998 (web)

———, "Destellos barceloneses", *La Vanguardia*, 23 abril 1998, p. 53.

———, "Rosa Regàs", *El Semanal*, 23 agosto 1998, p. 54.

———, "Ópera Prima", *Gaceta Universitaria*, 26 abril 1999, pp. 30-31.

———, "Siria, el país del Cham", *El Periódico (Zaragoza)*, 14 agosto 1996, p. 42.

———, "Rosa Regàs", *El Correo Español (El Pueblo Vasco)*, 3 agosto 1995, p. 8.

Alerta (Santander), "La escritora Rosa Regàs presenta 'Pobre corazón', su primer libro de relatos", 12 noviembre 1996, p. 47.

———, "Rosa Regàs y Laura Freixas critican el lugar social secundario de las mujeres", *Alerta*, 14 agosto 2001, p. 47.

———, "'El dinero y el trabajo ayudan a la mujer a ser independiente y feliz', afirma Rosa Regàs", 15 agosto 2001, p. 52.

Alonso Rodríguez, Elfidio, "Rosa Regàs y su 'Memoria de Almator'", *La Gaceta de Canarias*, 15 marzo 1998, p. 6.

Amoraga, Carmen, "Rosa Regàs gana el Planeta del medio siglo y los cien millones", *Levante*, 19 octubre 2001, p. 42.

———, "Regàs afirma que ha narrado la ambivalencia de los sentimientos", *Levante*, 20 octubre 2001, p. 48.

Aparicio, Paz, "Nueve relatos de amor", *Marca*, 1 diciembre 1996, p. 39.

Armiño, Mauro, "Libros para cruzar el año", *El Nuevo Lunes*, 26 noviembre 2001, p. I.

Asís, María Dolores de, "Modernidad y Posmodernidad en las novelistas españolas", *Crítica* 863, marzo, 1999, pp. 14-17.

Ayala-Dip, J. Ernesto, "Novela: Intriga psicológica", *Qué leer*, diciembre, 2001, p. 103.

Balbona, Guillermo, "Rosa Regàs: «Aprender a escribir es difícil, eso es una facultad del alma»", *El Diario Montañés* (Santander), 3 agosto 1995, p. 11 y p. 18.

———, "«La novela no habrá muerto hasta que no haya una sola persona que esté interesada en leerla»", *El Diario Montañés*, 26 agosto 1998, p. 52.

———, "«Los hombres aún miran a las mujeres con una sonrisita benevolente cuando exigen derechos»", *El Diario Montañés*, 14 agosto 2001, p. 49.

Barrera, L., "«La literatura española tiene poco coraje»", *El Periódico Extremadura*, 10 febrero 1998, p. 51.

Beccaria, Lola C., "Rosa Regàs: Los límites de la pasión", *El Urogallo*, 100-01, 1994, pp. 44-45.

Belmonte Serrano, José, "Soledad del alma, soledad", *La verdad* (Ababol), 30 noviembre 2001, p. 6.

Belver, Marta, "La vida, sólo un recurso para hacer literatura", *El Mundo*, 15 agosto 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Bennasar, S., "Rosa Regàs clausurà el curso de literatura hispanoamericana", *DdB*, 29 agosto 1998, p. 2.

Bernadas, Josep, "Siria, el país del Cham", *El Periódico*, 13 agosto 1996, p. 53.

Bonilla, Juan, "Fernando Quiñones", *El Mundo*, 7 agosto 2001, p. 2.

Calvo, Kike / B.G., "Rosa Regàs gana el Planeta", *el Periódico*, 19 octubre 2001, pp. 2 y 4.

Candilejos, Antonio, "Rosa Regàs dice en Huelva que su primera novela fue 'horrorosa'", *El Mundo* (Andalucía), 21 octubre 2001, p. 16

Cambio16, "La Escuela de Barcelona", 29 octubre 2001, p. 52.

Carandell, Luis, "De Viaje con Rosa Regàs", *El País* (Babelia), 17 febrero 1996, <<http://www.elpais.es>>

Carbayo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité* (Málaga: Atenea, 1998), p. 51.

Cartagena, Rebeca, "Rosa Regàs y Marcela Serrano, dos Planetas en la misma órbita", *Heraldo de Aragón*, 23 noviembre 2001, p. 53.

Casares, Carlos, "Sobre Rosa Regàs", *La Voz de Galicia*, 20 octubre 2001, p. 57.

Castells, Ada, "Rosa Regàs guanya el Planeta més milionari", *Avui*, 19 octubre 2001, p. 33.

Castilla, Amelia, "Carmen Riera y Rosa Regàs escriben sobre su experiencia como madres", *El País*, 20 noviembre 1998, p. 46.

Conte, Rafael, "Novela y literatura", *El País* (Babelia), 17 noviembre 2001, p. 11.

Chamorro, Eduardo, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas* (Barcelona: Muchnik, 2001), foto-portada, p. 45, p. 47, p. 51, p. 55, pp. 143-44, pp. 155-66, pp. 168-73.

Cruz, Juan, "Una conversación republicana", *El País*, 10 marzo 2001, <<http://www.elpais.es>>

D. M., "Rosa Regàs gana el premio Planeta con una novela de suspense", *Abc*, 19 octubre 2001, p. 47.

———, "Rosa Regàs suma el Premio Planeta al Nadal que ganó en 1994", *Abc*, 19 octubre 2001, <<http://www.abc.es>>

De Carreras, Francesc, "'Gauche divine': libertad, trabajo y felicidad", *El País*, 4 enero 2001, <<http://www.elpais.es>>

Deia, "Rosa Regàs gana el primer Planeta de los cien millones de pesetas", 19 octubre 2001, p. 2.

———, "Una autora que hace doblete en los galardones", 19 octubre 2001, p. 19.

De la Peña, Luis, "Relatos con Madrid al Fondo", *El País* (Babelia), 1 julio 2000, p. 10.

De León-Sotelo, Trinidad, "Rosa Regàs publica 'Pobre corazón', nueve cuentos unidos por el amor", *Abc*, 12 noviembre 1996, p. 76.

Delgado, Fernando, "Rosa Regàs", *Levante*, 20 octubre 2001, p. 33.

Diario Abierto, "Regàs y Freixas denuncian la 'desigualdad de género'", 14 agosto 2001, p. 42.

Diario de Burgos, "Rosa Regàs gana el Planeta y se embolsa los cien millones", 19 octubre 2001, p. 39.

Diario de Cádiz, "Pasiones soterradas", 25 noviembre 2001, p. 35.

Diario de Navarra, "Rosa Regàs presentó su libro «Pobre corazón»", 12 noviembre 1996, p. 39.

Diario de Sevilla, "Pasiones soterradas", 25 noviembre 2001, p. 42.

Díaz de Tuesta, M.J., "Amnistía Internacional reúne 15 cuentos de escritoras en 'Mujeres al alba'", *El País*, 6 marzo 1999, p. 34.

Díaz, David, "Relatos para el fin de milenio", *El Semanal*, 10 mayo 1998, p. 16.

Diez, Gontzal, "Rosa Regàs: «Sin obsesiones no son posibles ni la literatura ni la creación»", *La verdad*, 23 enero 1997, p. 48.

Doménech, Sonia, "Rosa Regàs gana el 50 Premio Planeta", *La Razón*, 19 octubre 2001, p. 38.

———, "Rosa Regàs gana el 50 Premio Planeta, dotado con cien millones, por «La canción de Dorotea»", *La Razón*, 19 octubre 2001, p. 39.

Duran, Lourdes, "Rosa Regàs: 'Para escribir hay que tener la mente libre'", *Diario de Mallorca*, 29 agosto 1998, p. 46.

El Día de Córdoba, "Pasiones soterradas", 25 noviembre 2001, p. 41.

El Día de Cuenca, "Rosa Regàs y Marcela Serrano presentaron sus novelas en Bilbao", 22 noviembre 2001, p. 39.

El Liceo, "X Encuentros Literarios: Rosa Regàs y Benjamín Prado contaron como escribir una novela", 150 Aniversario, pp. 48-49.

el Periódico, "Gana Rosa Regàs Premio Planeta", 19 octubre 2001, pp. 20, 25 y 2C.

———, "Editora editada", 19 octubre 2001, p. 37.

Esteban, I., "Apasionada e incombustible", *El Correo*, 20 octubre 2001, p. 40.

Esteban, Iñaki, "Femenino plural", *El Diario Vasco*, 22 noviembre 2001, p. 22.

Estevez, Alicia, "La Literatura Española es el movimiento cultural más contundente de la era contemporánea", *Listín Diario*, 18 septiembre 1995, p. 7.

F.F., "Rosa Regàs: 'El verdadero paisaje de mi obra es la corrupción actual omnipresente'", *Faro de Vigo*, 20 noviembre 2001, p. 42.

F. Franco, "Una pareja de hecho por causa de la pluma", *Faro de Vigo*, 20 noviembre 2001, p. 43.

Franco, Fernando, "Rosa Regàs", *Faro de Vigo* (El Sábado), 24 noviembre 2001, p. 47.

Fancelli, Agustí, "Una vocación largamente incubada", *El País*, 19 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Fernández Insuela, Antonio, "Viaje imaginario", *Clarín*, pp. 69-70.

García, Eva, "Regàs y Serrano reafirman su compromiso social y literario", *el Periódico*, 23 noviembre 2001, p. 67.

García, Rodri, "Rosa Regàs, premio Planeta 2001", *La Voz de Galicia*, 19 octubre 2001, p. 48.

García López, Santiago, "La canción de Dorotea", *Guía del Ocio*, 30 noviembre 2001, p. 180.

García Martín, Isabel, "Rosa Regàs, Premio Planeta", *Correo das Culturas*, 24 outubro 2001, p. 8.

García Martín, José Luís, "Ángel González en la generación del 50", *El Cultural* (La Razón), 20 diciembre 1998, p. 4.

García-Posada, Miguel, "Del Deseo y las Derrotas", *El País* (Babelia), 16 noviembre 1996, p. 11.

Giménez, J. A., "Rosa Regàs gana el Planeta con «La canción de Dorotea»", *El Periódico de Alicante*, 19 octubre 2001, p. 52

Gómez B., Andrés, "Rosa Regàs: 'La venganza es un plato que se come frío'", *La Tercera* (Chile), 21 noviembre 1999, p. 50.

Gómez, Juan J., "Regàs y Bonilla lamentan la falta de novelas sobre la guerra civil", *El País*, 29 noviembre 2000, <<http://www.elpais.es>>

Gomila, Andreu, "Regàs: «La cultura impuesta se convierte en enemiga del arte»", *Última Hora*, 29 agosto 1998, p. 74.

González, Juan Manuel, "El hermoso riesgo de la buena literatura", *Delibros*, noviembre, 2001, p. 37.

———, "Doble de corazones", *Diario 16*, 19 octubre 2001, p. 40.

Gracia, Jordi, *El ensayo español* (Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996), p. 43.

Guelbenzu, José María, "Roseta Panotxa", *El País*, 5 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Guillamon, Julià, "Cuentos de Barcelona", *La Vanguardia*, 24 julio 1998, p. 42.

Heraldo de Aragón, "Rosa Regàs ganó anoche los 100 millones del Planeta", 19 octubre 2001, p. 38.

I.C., "Mujeres al alba", *Meridiana* 13, Segundo trimestre, 1999, p. 65.

Ideal (Granada), "Quince escritoras publican 'Mujeres al alba', un alegato contra la injusticia y la desigualdad", 6 marzo 1999, p. 38.

Islas, Héctor, "Alles is voorbij, schat", Paul van den Broeck (trans.), *Blauw* (Belgie: Nederlandse vertaling, 1997), pp. 7-11.

Juristo, Juan Ángel, *Ni mirto ni laurel* (Madrid: Huerga & Fierro, 1997), pp. 62-64.

La Razón, "Rosa Regàs anuncia nueva novela en la UIMP de Santander", 15 agosto 2001, p. 40.

La Rioja, "Rosa Regàs presenta su primer libro de relatos, 'Pobre corazón'", 12 noviembre 1996, p. 43.

La Vanguardia, "Regàs y Freixas critican la discriminación de la mujer en la literatura", 14 agosto 2001, p. 37.

———, "Rosa Regàs gana el Planeta", 19 octubre 2001, p. 39.

Langa Pizarro, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)* (Alicante: Universidad de Alicante, 2000), p. 242.

Levante (Valencia), "Pobre corazón", 18 octubre 1996, p. 39.

López-Cabrales, María del Mar, *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas* (Madrid: Narcea, 2000)

Lorenci, Miguel, "Rosa Regàs se lleva los 100 millones del Planeta de las bodas de oro", *La Verdad*, 19 octubre 2001, p. 51.

———, "La escritora Rosa Regàs, con «La canción de Dorotea», obtiene el 50 Premio Planeta", *El Diario Montañés*, 19 octubre 2001, p. 51.

———, "Rosa Regàs se queda con los 100 millones del Premio Planeta de las 'bodas de oro'", *Sur*, 19 octubre 2001, p. 47.

Lucio, Juan, "El Planeta de los 100 kilos", *Cambio16*, 29 octubre 2001, p. 66.

Marco, Joaquín, "Pobre corazón", *Abc*, 15 noviembre 1996, <<http://www.abc.es>>

Martín Gil, Marta, "«Las jóvenes se interesan hoy más por el traje de novia que por una profesión»", *Abc*, 15 agosto 2001, <<http://www.abc.es>>

Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (Madrid: Castalia, 1997), p. 558.

Martínez, C., "Rosa Regàs: «Las relaciones entre el cine y la literatura son forzadas, poco tienen que ver con la creación»", *Información*, 22 enero 1997, p. 32.

Martínez, Gabi, "El verano de los escritores", *Qué Leer*, Especial Verano julio-agosto, 1999, pp. 90-93.

Masoliver Ródenas, Juan A., "Dorotea, la canción ganadora", *La Vanguardia* (Libros), 9 noviembre 2001, pp. 2-3.

Matos, Rafael, "Une vision inattendue de Genève: Rosa Regàs", *Le Globe* - Tome 134, 1994, pp. 47-54.

Maurell, Pilar, "La escritora catalana Rosa Regàs obtiene el Premio Planeta de Novela", *El Mundo*, 18 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Rosa Regàs gana las bodas de oro del Planeta", *El Mundo*, 19 octubre 2001, p. 55.

———, "«La vanidad es el peor enemigo del escritor»", *El Mundo*, 20 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Méndez, Carmen, "Cien millones para comprar tiempo", *Expansión*, 20 octubre 2001, p. 13.

Mérida-Jiménez, Rafael M., "La nueva Barcelona finisecular: Rupturas y fidelidades de una antología bilingüe", *Letras Peninsulares* 12, no. 1, 1999 Spring, pp. 142-51.

Moix, Anna Maria, "Una 'gauche' planetaria", *El Periódico*, 26 octubre 2001, p. 43.

Monago, T., "La mujer como protagonista", *Diario de Sevilla*, 13 noviembre 2001, p. 50.

Montano, Alicia G., "Ahora hablaremos de nosotras", *Qué Leer*, Especial Verano julio-agosto, 2000, pp. 42-46.

Mora, Rosa, "La literatura desde los ojos de una mujer", *El País*, 19 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Moret, Xavier, "Rosa Regàs gana el Nadal con 'Azul', un relato sobre las dependencias del amor", *El País*, 7 enero 1994, <<http://www.elpais.es>>

———, "Rosa Regàs gana el Premio Planeta del 50º aniversario con 'La canción de Dorotea'", *El País*, 19 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "Rosa Regàs cree que la vanidad es el peor enemigo de un escritor", *El País*, 20 octubre 2001, p. 38.

Morillo, J., "No hay literatura de mujeres, lo que es femenino es el punto de vista", *Abc*, 13 noviembre 2001, <<http://www.abc.es>>

Mourelo, Suso/ Landeira, José Manuel, "La literatura en ruta", *Leer*, julio-agosto, 1999, pp. 88-90.

Municio, J.A.G., "Rosa Regàs, premio Nadal 1994, protagoniza hoy la Tertulia de los Martes", *El Norte de Castilla*, 20 octubre 1998, p. 6.

Murciano, Carlos, "De intimidades y sentimientos", *Arcos*, 16-29 enero 1997, p. 36.

Muro Castillo, Matilde, "Fútbol", *Hoy* (Badajoz), 4 septiembre 1996, p. 14.

Obiol, María José, "La Palabra y los Hijos", *El País* (Babelia), 2 enero 1999, <<http://www.elpais.es>>

Palacios, Elena F., "Rosa Regàs gana los cien millones del 50 aniversario del Planeta", *Diario 16*, 19 octubre 2001, p. 40.

———, "Regàs: 'El paisaje de mi obra es la corrupción de este mundo de mentiras'", *Diario 16*, 7 noviembre 2001, p. 42.

Perdomo, Antonio, "Ante todo, estilo", *Canarias7*, 7 noviembre 2001, p. 41.

Pereda, Rosa, "El odio une tanto como el amor", *El País* (Cataluña), 12 noviembre 1996, <<http://www.elpais.es>>

Pérez Miguel, Leandro, "«El amor es el motor de la vida», afirma la escritora Rosa Regàs", *El Mundo*, 12 noviembre 1996, <<http://www.elmundo.es>>

Pertierra, Tino, "Pobre corazón", *Siete por siete*, 17 noviembre 1996, p. 38.

Picot, Samuel, "Regàs de color de rosa", *Qué leer*, diciembre, 2001, pp. 38-42.

Planas, Antoni, "La escritora Rosa Regàs se lleva el Premio Planeta de los 100 millones", *Última Hora*, 19 octubre 2001, p. 32.

———, "Rosa Regàs: «En este mundo lo que nos hace falta son hombres feministas»", *Última Hora*, 20 octubre 2001, p. 30.

Plaza, José María, "El horror cotidiano", *El Mundo*, 8 noviembre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Polo, Miguel, "Bendita sea la rama que al tronco sale", *Joyce*, septiembre/octubre, 1996, pp. 46-50.

Portero, Andrés, "Regàs dice que su novela habla sobre la pasión y el reencuentro", *La revista de Deia*, 22 noviembre 2001, p. 63.

Porto, Ana, "Rosa Regàs reúne 18 visiones literarias sobre Madrid", *El Mundo*, 26 mayo 2000, p. 64.

Preciado, Nativel, *El sentir de las mujeres* (Madrid: Temas de Hoy, 1997), pp. 147-48; p. 175 y p. 193.

Qué leer, "Planetarias 2001", diciembre, 2001, p. 152.

R.B., "Nueva reedición de 'Azul', de Rosa Regàs", *El País*, 7 noviembre 1998, <<http://www.elpais.es>>

R.G., "Rosa Regàs: «Ahora esperaré a la 50 edición del Cervantes, en el 2026»", *La Voz de Galicia*, 20 octubre 2001, p. 32.

Rahola, Pilar, *Dona alliberada, Home empenyat* (Barcelona: Planeta, 2000), p. 99.

Redondo, Maite, "Rosa Regàs se considera una joven escritora 'porque comencé tarde'", *Deia*, 20 octubre 2001, p. 39.

Regàs, Oriol, "'Gauche Divine': Las estadísticas", *El Mundo*, 10 junio 2000, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Un «Planeta» en la familia", *El Mundo* (Cataluña: Barcelona mon amour), 21 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Rego, Santiago, "Merino y Regàs dudan de la utilidad de las escuelas de letras", *Diario16*, 3 agosto 1995, p. 4.

Reyes, Dean Luis, "Feliz Planeta", *Juventud rebelde* (Diario de la juventud cubana), 24 octubre 2001, p. contraportada.

Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* (Barcelona: Anagrama, 1999), pp. 47-48 y p. 147.

Riera, Ignasi, "Rosa Regàs", *Avui*, 20 octubre 2001, p. 3.

Rodríguez, Chema, "Los escritores viajeros del siglo XX", *Qué Leer*, Especial Verano julio-agosto, 1999, p. 82.

Rodríguez, Emma, "Libros", *El Mundo*, 30 noviembre 1996, <<http://www.elmundo.es>>

Rodríguez, Juan Carlos, "Rosa Regàs y Marcela Serrano dan voz al compromiso literario de la mujer", *El Mundo*, 21 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Rodríguez, Mar, "Rosa Regàs dice que empezó a escribir al descubrir que 'todo estaba dentro de mí'", *Huelva Información*, 21 octubre 2001, p. 3.

Roglan, Joaquim, "Novelas de amor y guerra", *El Mundo* (Magazine), 5 septiembre 1999, pp. 24-27.

Routon, Claudia, *Contemporary Spanish Women Write Identity Formation: The Short Stories of Fernández Cubas, García Morales, Grandes, Mayoral, Montero, Puértolas and Regàs* (Lincoln: University of Nebraska, 2001)

Rubio, Fanny, "La mar indagadora", *El Mundo*, 10 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Ruiz, Marta Virginia, "«Lo fundamental en la vida es transgredir»", *El Correo*, 5 noviembre 1998, p. 56.

Ruiz Garzón, Ricard, "Engaños del amor oscuro", *La Razón*, 9 noviembre 2001, p. 37.

Salmon, Alex, "Las mejores firmas y secciones del verano, en El Mundo", *El Mundo*, 31 julio 2001, pp. 42-43.

Salustiano, Martín, "Memoria de Almator: Residuos tóxicos", *Reseña* 217, 1991, p. 6.

———, "Azul: Decoración y marginación de lo social", *Reseña*, 251, 1994, p. 19.

San Agustín, Arturo, "El clan Regàs, según Oriol", *el Periódico*, 20 octubre 2001, pp. 3-4.

Sánchez, Ángeles, "Ana María Matute y Rosa Regàs no creen en la literatura de mujeres", *El Mundo* (UVE), 29 agosto 1998, p. 3.

Sánchez, Pepa, "Seleccionados", *Diario del Altoaragón*, 15 noviembre 1996, p. 38.

Santos, Elsa F., "Unidos por el odio", *El País*, 21 abril 1999, <<http://www.elpais.es>>

Sanz Villanueva, Santos, "Casos desastrados de amor", *El Mundo* (Esfera), 23 noviembre 1996, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Tristezas y esperanzas", *El Mundo*, 19 octubre 2001, p. 55.

———, "La canción de Dorotea", *El Cultural*, 14-20 noviembre 2001, p. 17.

Soldevila Durante, Ignacio, "La temible fuerza gravitatoria del Planeta", *Abc* (Cultural), 24 noviembre 2001, p. 13.

Soria, Txema, 'El desequilibrio en la pareja', *El Correo*, 2 enero 1997, p. 9.

Sturniolo, Norma, "La familia bien, gracias", *El Mundo* (Esfera), 26 diciembre 1998, <<http://www.elmundo.es>>

Súñer, Maite, "A por todas", *Marie Claire*, enero, 2000, portada, p. 128 y pp. 136-42.

Sur, "Rosa Regàs aborda los desastres del amor con varios relatos en «Pobre corazón», su última obra", 12 noviembre 1996, p. 39.

Taján, Alfredo, "El destino en una taza de café", *El Mundo* (Esfera), 14 enero 1996, p. 16.

Tapounet, Rafael, "Rosa Regàs se lleva el Planeta de los 100 millones de pesetas", *el Periódico*, 19 octubre 2001, p. 42.

Tomás, Francisco, "El lenguaje de la memoria", *La Voz SOS*, 29 agosto 1998, p. 21.

Trasobares, Ana, "El resentimiento también es amor", *Diario16*, 12 noviembre 1996, p. 43.

Turpín, Enrique, "Novela de corazón", *Diario Córdoba/Cuadernos del Sur*, 15 noviembre 2001, p. 38.

Vázquez, Juana, "Historias de desamor", *Cuadernos del Sur*, 479: Córdoba, 6 febrero 1997, p. 40.

Viajar, "Las cosas de la luz", 128, marzo, 1997, p. 137.

X.F., "Rosa Regàs, 50º Premio Planeta: 'Si no se fabula no puede hacerse una novela'", *El Correo Gallego*, 21 noviembre 2001, p. 41.

3.2. ALUSIONES PERIODÍSTICAS:

Alcázar, Mariángel, "El planeta de los que miran y son vistos", *el Periódico*, 21 octubre 2001, p. 39.

Algorri, Luis, "Planetarismos", *Diario 16*, 21 octubre 2001, p. 43.

Álvarez, P., "La escritora Rosa Regàs abre esta tarde el curso cultural 1996-97 del Ateneo Riojano", *La Rioja*, 8 octubre 1996, p. 38.

———, "Rosa Regàs: 'Escribo para saber lo que quiero decir'", *La Rioja*, 9 octubre 1996, p. 8.

Alvite, José Luis, "La escayola y la gloria", *Diario 16*, 20 octubre 2001, p. 32.

A.M., "Homenaje a Carvalho en Madrid", *El País*, 21 febrero 1997, p. 32.

Anabirtarte, Ana, "Una lengua, un mundo, muchas voces", *El Universal* (México), 24 septiembre 1997, p. 34.

Astorga, Antonio, "La dimisión de Armas Marcelo y de la gerente provocan una crisis en la Casa de América", *Abc*, 29 marzo 1998, <<http://www.abc.es>>

———, "Manuel Vicent gana el II premio Alfaguara con su novela 'Son de mar'", *Abc*, 3 marzo 1999, <<http://www.abc.es>>

Avui, "El prime time", 20 octubre 2001, p. 5.

Brito, Margarita, "Novelista Rosa Regàs dictará conferencias", *Listín Diario*, 27 agosto 1995, p. 5.

Bohigas, Oriol, "La utilitat del castellà", *Avui*, 30 abril 1995, p. 3.

Boix, Joan Salvador (Donostia), "Oferiment a Rosa Regàs", *Avui*, 23 octubre 2001, p. 38.

Bolaños, Javier, "Rosa Regàs: 'Un rico lenguaje que fluye con espontaneidad'", *Diario de Las Palmas*, 16 octubre 1998, p. 36.

Bowcott, Owen, "Spain uneasy as number of Muslim migrants grows", *The Guardian*, 8 March 2001, <<http://www.guardian.co.uk>>

Brusiloff, Carmenchu, "Menudo", *Listín Diario*, 27 agosto 1995, p. 35.

Busutil, Guillermo, "En cada biblioteca doméstica de los españoles existen dos premios Planeta", *Sur*, 20 octubre 2001, p. 41.

Caja España, "Seminarios y Conferencias: Rosa Regàs en el ciclo de conferencias Novelas y novelistas", 26 marzo 1996, pp. 12-13.

Carrera, David, "Intensa semana de cursos magistrales y escuelas con asuntos científicos y literarios", *Alerta*, 11 agosto 2001, p. 36.

———, "Rosa Regàs será la invitada de Los Martes Literarios de la UIMP", *Alerta*, 12 agosto 2001, p. 42.

———, "Victoria Camps: 'La mujer debe crearse una identidad más afín a sus necesidades'", *Alerta*, 17 agosto 2001, p. 41.

Carro L., Jorge, "Historia de Rosa y su fantasma", *La República*, 10 diciembre 1995, p. 6.

Casares, Lourdes, "Cultura y placeres creativos", *Diari de Tarragona*, 15 enero 1996 y en *La Gaceta Canarias*, 26 enero 1996, p. 39.

Castilla, Amelia, "Mario Muchnik recibe el homenaje del mundo editorial y cultural", *El País*, 19 marzo 1998, <<http://www.elpais.es>>

Comellas, Gonçal, "'Tempo': largo", *El País*, 16 febrero 2001, <<http://www.elpais.es>>

Cores, Mariana, "El mundo de la biotecnología, la monarquía y la mujer serán debatidos durante la semana", *El Diario Montañés*, 13 agosto 2001, p. 8.

Cruz, Juan, "Crónicas: Lágrimas de Einaudi", *El País*, 2 mayo 1998, p. 1.

———, "Ginebra", *El País*, 20 julio 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, "La piedad y la sonrisa", *El País*, 12 mayo 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "Qué más quieren", *El País*, 24 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "Tirar de la manta", *El País*, 8 diciembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "Un hombre feliz", *El País*, 6 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

D.F., "Matute reafirma su compromiso con la literatura y el ser humano", *El País*, 14 junio 2000, <<http://www.elpais.es>>

Deia, "'Negro sobre blanco' recoge la noche del Premio Planeta", 21 octubre 2001, p. 39.

De Lara, Helmi, "Conferencia a cargo de la laureada escritora española Rosa Regàs", *Listín Diario*, 30 agosto 1995, p. 3.

De Sagarra, Joan, 'sin título', *El Mundo Deportivo*, 28 enero 1998, p. 46.

Diario 16, "Pinto y Chinto (caricatura)", 20 octubre 2001, p. 40.

Diario de Burgos, "Isabel Allende, Saramago y Rosa Regàs, favoritos para obtener el 'Planeta'", 18 octubre 2001, p. 37.

Diario de Navarra, "Encuentro de Escritores", 25 febrero 1996, p. 35.

Diario de Las Palmas, "El Jurado eligió un ganador del Premio de Novela Alba/Prensa Canaria 1998", 15 octubre 1998, p. 16.

Díaz De Tuesta, M. José, "Clara Sánchez gana el Premio Alfaguara con una novela realista sobre la adolescencia", *El País*, 1 marzo 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, "Una decena de obras y antologías celebran el Día Mundial de la Poesía", *El País*, 22 marzo 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, "Margarita Salas entra en la Academia para 'ayudar a traducir la ciencia al español'", *El País*, 21 diciembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Doria, S., "Bryce, Allende y Regàs, en las listas del Planeta", *Abc*, 18 octubre 2001, <<http://www.abc.es>>

El adelantado de Segovia, "La novelista Rosa Regàs, en la Tertulia de los Martes", 20 octubre 1998, p. 11.

El Caribe, "Novelista Visitará RD", 25 agosto 1995, 5-A.

El Correo Gallego, "Carlos Casares participó en el congreso del Instituto Cervantes de Nueva York", 25 febrero 1996, p. 36.

El Correo Español, "La escritora Rosa Regàs reúne en 'Pobre corazón' nueve relatos sobre el amor", 12 noviembre 1996, p. 42.

El Día, "Rosa Regàs y los usos masculinos", 22 noviembre 2001, p. 13.

El Mundo, "Rosa Regàs, escritora", 153 (Crónica), 20 septiembre 1998, p. 11.

———, "Una antología recoge 19 relatos de escritoras españolas", 5 febrero 1999, <<http://www.elmundo.es>>

———, "José Luis Muñoz gana el Premio de Novela Café Gijón con «Lifting»", 24 octubre 1999, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Mariona Pagès, 1908-1999. Rosa Regàs Pagès, 66 años", (Magazine), 26 marzo 2000, p. 8.

———, "25 novelistas recrean en un libro la reciente Historia española", 22 noviembre 2000, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Rosa Regàs ↑", *El Mundo*, 19 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Crónica: Tránsitos, El negocio de escribir bien", 21 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "El negocio de escribir bien", 21 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Regàs y el Planeta, en «Negro sobre blanco»", 21 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Mundo: Primer Plano / 50 días después", 31 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Mundo: Opinión / sobre el éxito de *La canción de Dorotea* (más de 270.000 ejemplares)", 18 enero 2002, <<http://www.elmundo.es>>

El País, "Algunos colaboradores culturales", (Babelia), 4 mayo 1996, pp. 2-3, (p. 3).

———, (Cataluña), "Dietario", 11 noviembre 1996, p. 15.

———, "Carlos Fuentes presidirá el jurado del premio de novela Alfaguara", 13 octubre 1997, <<http://www.elpais.es>>

———, "La antología 'Vidas de mujer' reúne cuentos de 19 escritoras contemporáneas", 6 febrero 1999, <<http://www.elpais.es>>

———, "709 autores optan al II Premio Alfaguara de Novela", 27 febrero 1999, p. 31.

———, “‘Lifting’, de José Luis Muñoz, gana el Café Gijón de Novela”, 24 octubre 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, “Plata presenta en Madrid el ‘Manifiesto por el Aceite’”, 25 septiembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, “Casi 300 artistas plásticos expresan su visión de García Lorca en una postal”, 8 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, “Almudena Grandes invita al ‘festín de las memorias de Caballero Bonald’”, 25 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

el Periódico (de Aragón), “Las propuestas del día”, 22 noviembre 2001, p. 36.

El Periódico de Álava, “La canción de Dorotea”, 1 diciembre 2001, p. II.

Espada, Arcadi, “‘Dícese del dominado...’”, *El País*, 27 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Expansión, “Rosa Regàs consigue el primer premio”, 19 octubre 2001, p. 2.

Fernández-Santos, Elsa, “Los editores españoles ponen en marcha una ambiciosa campaña para captar lectores”, *El País*, 6 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Faro de Vigo, “Carlos Casares participa en Nueva York en un debate sobre las culturas en España”, 25 febrero 1996, p. 10.

———, “Invitados de noviembre en el Club Faro”, 28 octubre 2001, p. 8.

———, “Literatura entre dos mares”, 17 noviembre 2001, p. 72.

———, “Literatura entre dos mares: diálogo con Rosa Regàs y Marcela Serrano”, 18 noviembre 2001, p. 47.

———, *Ibid*, 19 noviembre 2001, p. 48.

Fernández, Fulgencio, “No creo en la literatura como arma”, *La Crónica Dieciséis*, 26 marzo 1996, p. 61.

Fernández, Violeta, “Defiende el oficio de escritor”, *El Nacional*, 31 agosto 1995, p. 35.

Fernández-Galiano, Luis, “Memorias. El viaje interior de Oriol Bohigas”, *El País* (Babelia), 20 abril 1996, pp. 6-7, (p. 7).

Fernández-Santos, Elsa, “Una exposición recuerda la alegre irrupción de la ‘gauche divine’”, *El País*, 6 abril 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, “Los editores españoles ponen en marcha una ambiciosa campaña para captar lectores”, *El País*, 6 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Fraguas, R., “Despega Morán”, *El País*, 30 octubre 1998, p. 32.

Gallego, Brígida, "Noche de Loewe en el Carmen de Los Mártires", *La Crónica*, 13 junio 1996, p. 8.

García Cantu, Gastón, "¿Cuál de dos Informes?", *Excelsior* (México), 29 agosto 1997, p. 35.

García Martín, José Luis, "Pedantería y diseño", *El Correo de Andalucía*, 15 marzo 1996, p. 31.

Gómez Rufo, Antonio, "En la soledad de la medianoche", *Cambio16*, 3 diciembre 2001, p. 65.

Gordillo, José Luis, "17 colegios de barriadas marginales recibirán fondos para luchar contra el fracaso escolar", *Sur*, 1 diciembre 1998, p. 11.

Hoy, "'Para quien escriben los novelistas' en el Centro de Cultura Hispánica", 25 agosto 1995, p. 12.

———, "Agenda", 30 agosto 1995, p. 10.

———, "La escritora Rosa Regàs, invitada hoy en Cáceres en el Aula 'José María Valverde'", 9 febrero 1998, p. 9.

Huertas, Josep Maria, "Rosa Regàs, condición de madre", *El Periódico*, 18 noviembre 1998, p. 36.

Ivorra, Antonio, "Los doce del Olimpo", *Diario16*, 19 octubre 1996, p. 31.

J.A.R./M.M., "El brindis de los creadores", *El País*, 20 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

J.M.D., "El buen tiempo contribuye a una mayor afluencia de público a la XVIII Feria del Libro", *El Día* (Cuenca), 14 mayo 1996, p. 8.

Jiménez, Roger, "Lectoras irritadas", *La Vanguardia*, 10 diciembre 1995, p. 38.

Jordan, M.J., "Bodes literàries", *Avui*, 20 octubre 2001, p. 30.

La Opinión, "Alcohol, amistad y esperanza unían a los poetas del 50", 9 noviembre 1997, p. 38.

Las Provincias, "Los Reyes presiden esta noche en Barcelona el fallo del Premio Planeta", 18 octubre 2001, p. 30.

———, "La frase: Rosa Regàs", 20 octubre 2001, p. 28.

———, "Rosa Regàs gana el Planeta", 21 octubre 2001, p. 29.

La Razón, "620 obras se presentan al Alfaguara de Novela", 27 diciembre 1998, p. 29.

Lasierra, J.D., "Un planeta a fondo perdido", *Heraldo de Aragón*, 20 octubre 2001, p. 32.

La Vanguardia, "Bryce Echenique y Allende, favoritos para el Planeta del cincuentenario", 18 octubre 2001, p. 29.

———, "Madres e hijas, en la literatura", 20 octubre 2001, p. 31.

La Voz de Galicia, "Rosa Regàs y Marcela Serrano presentan sus novelas en Santiago", 21 noviembre 2001, p. 30.

León-Sotelo, Trinidad, "Manuel Vicent recibió ayer el premio Alfaguara", *Abc*, 21 abril 1999, <<http://www.abc.es>>

López, Óscar, "El Premio Nadal", *Qué Leer*, enero, 1999, p. 25.

Lorenci, Miguel, "Isabel Allende, en las quinielas del 'Planeta' que mantendrá en próximas ediciones los cien millones del Premio", *El Diario Montañés*, 18 octubre 2001, p. 41.

———, "Las quinielas sugieren un ganador del Planeta del otro lado del Atlántico", *Sur*, 18 octubre 2001, p. 38.

M.L., "La familia del Planeta posó con los Reyes para una 'foto de familia' en la que faltó Cela", *Las Provincias*, 19 octubre 2001, p. 39.

M.J.C., "Panorama de 25 años de novela española", *El País*, 27 marzo 2002, <<http://www.elpais.es>>

Madueño, E., "Trabajar para vivir", *La Vanguardia*, 22 octubre 2001, p. 39.

Manresa, Joan, "Siria: Ciutats mortes", *Última Hora*, 31 marzo 1996, p. II.

———, "Llibres", *Diari de Balears*, 27 noviembre 1997, p. 41.

Manrique, Winston, "Mario Benedetti recibe un homenaje en Madrid de los cantautores de sus poemas", *El País*, 29 abril 2000, <<http://www.elpais.es>>

Marie Claire, "Nuestros colaboradores", diciembre, 1998, p. 15.

Márquez, Héctor, "Regàs critica en Málaga el desinterés de los escritores hacia la arquitectura moderna", *El País* (Andalucía), 26 abril 1998, p. 11.

M.H.M., "Comienza la Feria del Libro de Córdoba", *El País*, 6 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

Martí, María H., "La Feria del Libro de Córdoba se inicia con poesía, teatro y lecturas", *El País*, 7 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

———, "Un maratón literario resucita 'La Ilíada' en Córdoba", *El País*, 11 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

Martín, Carolina, "Compro, alquilo y edito un 'e-book'", *Tiempo*, 3 diciembre 2001, p. 109.

Martín Gil, Marta, "La mujer, protagonista esta semana en los cursos de la Menéndez Pelayo", *Abc*, 13 agosto 2001, <<http://www.abc.es>>

Martínez, Iván, "Alarcos indica que el alcohol y la amistad unió a los poetas del grupo de los 50", *La verdad*, 9 noviembre 1997, p. 60.

Masip, Antonio, "Acerca de 'La Regenta' televisiva", *La Voz de Asturias*, 25 enero 1995, p. 31.

Maurell, Pilar, "Juan Marsé: «Yo siempre estoy en la misma época, la posguerra». El autor, que publicará en mayo nueva novela, charló de literatura con Rosa Regàs", *El Mundo*, 3 marzo 2000, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Gaarder, Gordon y Regàs animarán la XXIV Fira del Llibre", *El Mundo*, 23 mayo 2000, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Allende y Regàs, en la quiniela del Planeta", *El Mundo*, 18 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Meaurio, Javier, "«La diferencia no la marcan los sexos sino el dinero, que posibilita acceder a la cultura»", *El Diario Vasco*, 12 noviembre 1998, p. 69.

Meilán, Jaime, "Carlos Casares habla en Nueva York de la transparencia y la claridad de su estilo literario", *La Voz de Galicia*, 25 febrero 1996, p. 31.

Memba, Javier, "Manuel Vicent gana el Premio Alfaguara de Novela", *El Mundo*, 3 marzo 1999, <<http://www.elmundo.es>>

———, "Yolanda González resultó ayer ganadora del premio Café Gijón por su novela *Pasteles de arena*.", *El Mundo*, 22 septiembre 2001, p. 47.

Montserrat, Concha, "Los autores se asoman a las aulas", *El País*, 24 enero 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, "Autores que animan a leer", *El País*, 19 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Mora, Miguel, "Páginas de cine", *El País*, 29 septiembre 1996, p. 36.

———, "Carlos Fuentes elogia el Madrid de las mujeres de Galdós y Reyes", *El País*, 23 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "Autores y productores cifran el 'robo de las mafias' en 130.000 millones de pesetas al año", *El País*, 5 diciembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, "El argentino Tomás Eloy Martínez gana el Alfaguara", *El País*, 5 marzo 2002, <<http://www.elpais.es>>

Mora, Rosa, "Giulio Einaudi, editor", *El País*, 4 mayo 1998, p. 32.

———, & Castilla, A., "La entrega del Premio Alfaguara se convirtió en la gran fiesta de las letras latinoamericanas", *El País*, 27 mayo 1998, <<http://www.elpais.es>>

———, “El Alfaguara abre una carrera literaria que concentra 10 premios en dos meses”, *El País*, 2 marzo 1999, p. 38.

———, “Manuel Vicent gana el Alfaguara con ‘Son de mar’, un canto al Mediterráneo”, *El País*, 3 marzo 1999, p. 38.

———/ Miguel Mora, “Clara Sánchez cree que el Premio Alfaguara ha reconocido su novela mejor y más libre”, *El País*, 27 abril 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, “Más de 150 escritores desembarcan en el primer sábado de la feria”, *El País*, 28 mayo 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, “Nace un nuevo portal: uned.es”, *El País*, 31 mayo 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, “La periodista mexicana Elena Poniatowska gana el Premio Alfaguara de Novela”, *El País*, 7 marzo 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, “¿Qué fue de Alfredo Bryce?”, *El País*, 20 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

———, “La viuda y la hija de García Hortelano publicarán sus ‘memorias inventadas’”, *El País*, 3 abril 2002, <<http://www.elpais.es>>

Moret, Xavier, “La dicha Breve”, *El País*, 6 febrero 2002, <<http://www.elpais.es>>

———, “Feminist author Rosa Regàs wins the Planeta Prize”, *El País* (English Edition), October 20, 2001, p. contraportada.

Munain, Ana L., “Esencia de escritor”, *Ideal*, 13 junio 1996, p. 56.

Navarrete, Tulio, “Exhibirán película ‘Nueva Yol’ Festival Cine de Huelva, España”, *Listín Diario*, 13 septiembre 1995, p. 10.

Nemolato, Luis Á., “«Con este libro demuestra que es un hombre más sabio». De esta forma presentaba Rosa Regàs «Extraño en el paraíso» de Terenci Moix”, *Abc*, 31 marzo 1998, <<http://www.abc.es>>

Nov@tec, “Regalar en Veintinueve”, 5 diciembre 2001, p. 10.

Oro, Cristina, “Corín Tellado: «Fui como el 600, adelantada a mi época»”, *El Mundo*, 24 mayo 2000, <<http://www.elmundo.es>>

Palacios, Elena F., “La quiniela del Planeta se llena de nombres femeninos”, *Diario 16*, 18 octubre 2001, p. 39.

Palomo, Juan, “De balances y con Borges al frente”, *La Razón* (El Cultural), 3 enero 1999, p. 7.

Pàmies, Sergi, “La noche abandonada”, *El País*, 27 mayo 2001, <<http://www.elpais.es>>

Parra, Isabel, “Escritora española diserta sobre las novelas y los novelistas”, *Hoy/Revista*, 5 septiembre 1995, p. 32.

Pérez, Antonio, “Las mujeres no se conforman con ganar el Premio Planeta”, *La Razón*, 12 noviembre 2001, p. 61.

Pérez Gil, Lila, “‘De Madrid al cielo’ resume las sensaciones de 18 escritores sobre la capital”, *El País*, 26 mayo 2000, <<http://www.elpais.es>>

Periódico Público (Chile), “El premio Alfaguara tendrá hoy un ganador”, 19 febrero 1998, p. 39.

Pita, Elena, “Conversaciones íntimas con Rosa Regàs”, *El Mundo* (Magazine), 4 noviembre 2001, pp. 54-57.

Planas, Toni, “Los Reyes presidirán la entrega de la 50 edición del Premio Planeta”, *Última Hora*, 18 octubre 2001, p. 40.

Portabales, Pablo, “Un planeta con firma”, *La Voz de Galicia*, 21 noviembre 2001, p. 41.

Porto, Ana, “Rosa Regàs reúne 18 visiones literarias sobre Madrid”, *El Mundo*, 26 mayo 2000, <<http://www.elmundo.es>>

Puigpelat, Francesc, “El secret del Planeta”, *Avui*, 20 octubre 2001, p. 32.

Pulido, Natividad, “Regàs y Savater presentan en Madrid las novelas ganadora y finalista del Nadal”, *Abc*, 11 febrero 1997, <<http://www.abc.es>>

———, “Planeta celebra en Madrid el 25 aniversario de Carvalho”, *Abc*, 20 febrero 1997, <<http://www.abc.es>>

Qué Leer, “Los niños de la guerra”, septiembre, 1999, p. 84.

———, “Los periódicos opinan, octubre, 1999, p. 12.

———, “35 años de Alfaguara”, diciembre, 1999, p. 21.

———, “Antonio Masoliver Ródenas, escritor y crítico literario, presentó su *Poesía reunida* (El acantilado) en la librería La Central acompañado por Rosa Regàs y Pere Gimferrer”, enero, 2000, p. 21.

———, “Premios y Premiados”, marzo, 2000, p. 58.

———, Tía Julia: “La Crónica como novela”, marzo, 2000, p. 16.

———, Presentaciones con mucho *glamour*: “Rosa Regàs y José Coronado presentaron la primera novela de la periodista Mari Pau Domínguez, *La tumba del irlandés* (Planeta), marzo, 2000, p. 22.

———, Dimes y diretes: “Rosa Regàs: Lamento que actualmente los escritores hablen más de los anticipos económicos que les ofrecen las editoriales que de su obra. (El País)”, Especial Verano, 2000, p. 18.

———, Los últimos libros de la temporada: Actos, Especial Verano, 2000, pp. 76-77.

———, “Veintidós academias con premio”, octubre, 2000, p. 64.

———, “Año nuevo, nuevas presentaciones”, enero, 2001, p. 60.

Quemas! (Barcelona), “Rosa Regàs ganó el premio Planeta dotado con 100 millones”, 27 octubre 2001, p. 1.

R.T., “La Abadía convoca un debate sobre maltrato a mujeres”, *El País*, 22 febrero 2002, <<http://www.elpais.es>>

Redondo, Maite, “A pocas horas de que se dé a conocer el Premio Planeta, todo son conjeturas con respecto al ganador”, *Deia*, 18 octubre 2001, p. 32.

Regàs, Oriol, “Alfonso Milá”, *El Mundo*, 20 enero 2002, <<http://www.elmundo.es>>

———, “Un día para los libros”, *El Mundo*, 21 abril 2002, <<http://www.elmundo.es>>

Relea, Francesc, “Aplausos desde Buenos Aires”, *El País*, 5 marzo 2002, <<http://www.elpais.es>>

Rigalt, Carmen, “El «gordo» se fue a Regàs”, *El Mundo*, 19 octubre 2001, p. contraportada.

Rosario, J.M., “Crónica de una noche novelesca”, *Ventana Listín Diario*, 10 septiembre 1995, p. 4.

Ruiz De Mencia, Vicente, “Oasis de amor en tiempo de otoño”, *Diario de Burgos*, 17 noviembre 1996, p. 31.

S.D., “Con nombres de mujer”, *Abc*, 20 octubre 2001, <<http://www.abc.es>>

Salmon, Alex, “Las mejores firmas y secciones del verano, en El Mundo”, *El Mundo*, 31 julio 2001, pp. 42-41.

Sanchís, Inma, “Juan Marsé: ‘A veces puedo resultar impertinente’”, *La Vanguardia*, 6 julio 2000, p. 39.

Seix Barral (núm. 0), Premio Biblioteca Breve 1999, ‘Seix Barral: el espíritu de la fundación’, p. 8.

Semana, “Libros”, 5-11 noviembre 2001, p. 19.

Serra, Catalina, “El equipo de Bohigas exhibe en Bolonia sus fiascos arquitectónicos”, *El País*, 18 enero 2001, <<http://www.elpais.es>>

Serret Ganges, Núria, “Carta a Rosa Regàs”, *Avui*, 29 octubre 2001, p.38.

———, “Compro tiempo”, *La Vanguardia*, 28 noviembre 2001, p. 26.

Siglo Veintiuno, "Las mejores frases de la cultura en 1995", 4 enero 1996, p. 22.

Sur, "Rosa Regàs", 13 mayo 1995, p. 3.

Tapounet, Rafael, "El Planeta 2001 mira a la posguerra y a Latinoamérica", *El Periódico*, 18 octubre 2001, p. 34.

Tiempo, "Escritoras ubicuas", 19 febrero 1996, p. 39.

———, "Regàs: todos lo sabían", 29 octubre 2001, p. 42.

TLS, the Times literary supplement, "La Canción de Dorotea", no. 5154, 2002, p. 26.

Tomeo, Carlos, "Cebrián resalta la necesidad de narrar la transición desde los sentimientos", *El País*, 13 julio 2001, <<http://www.elpais.es>>

Tremlett, Giles, "Catalonia angry at influx of 'foreigners'", *The Guardian*, 1 March 2001, p. 20.

Turpin, Enrique, "El principio de verosimilitud", *Lateral* 3, enero Año II, 1995, p. 7.

Última Hora Dominical, "A propósito de escritores de España...", 3 septiembre 1995, p. 45.

Última Hora, "Para quién escriben los novelistas", 30 agosto 1995, p. 19.

———, "Rosa Regàs presenta en Palma el último libro de Joan Manresa", 28 noviembre 1997, p. 21.

Vargas Llosa, Mario, "Salvemos a Cataluña", *El País*, 5 marzo 2001, <<http://www.elpais.es>>

Vázquez Montalbán, Manuel, "Carmen Balcells y las bellas artes", *El País*, 26 mayo 2000, <<http://www.elpais.es>>

———, "La esquizofrenia no es lo que era", *El País*, 3 noviembre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Veloz Maggiolo, Marcio, "¿El público y su escritor o el escritor y su público?", *Rumbo*, 6-12 septiembre 1995, p. 5.

Viajar, "Comunicación: Premios del I Concurso Internacional de Relatos Paradores de Turismo", 164, Marzo, 1999, p. 4.

Vila-Sanjuán, Sergio, "Latidos de la industria cultural", *La Vanguardia*, 26 octubre 2001, p. 31.

Villalba, Susana, "Carrillo aún cree en Pepe Carvalho", *Ya*, 21 febrero 1997, p. contraportada.

Villalobos, Juan Manuel, "Uno cuenta lo que sueña y lo que anhela para convocar: Mastretta", *La Jornada* (México), 8 abril 1999, p. 12.

Villena, Miguel Ángel, “Los libros se asoman por un día a las pantallas”, *El País*, 23 abril 1997, <<http://www.elpais.es>>

———/ Amelia Castilla, “Posadas: ‘Ya no sé qué hacer para que me consideren escritora’”, *El País*, 6 noviembre 1998, p. 51.

———, “El periodismo, el amor y el mar definen la entrega del Premio Alfaguara a Vicent”, *El País*, 21 abril 1999, <<http://www.elpais.es>>

———, “Nélida Piñón narra la peripecia de dos emigrantes a Brasil”, *El País*, 21 mayo 1999, p. 46.

———, “Autores catalanes establecen un puente cultural con Madrid”, *El País*, 9 mayo 2000, <<http://www.elpais.es>>

Vivas, Ángel, “Clara Sánchez: «El lenguaje es mi preocupación fundamental»”, *El Mundo*, 28 abril 2000, <<http://www.elmundo.es>>

Woman 87, diciembre, 1999, p. 86.

Woman, diciembre, 2001, “Paso a dos: Regas/Correa”, p. 12.

Ya, “Nueva York: Reunión de autores españoles”, 28 febrero 1996, p. 32.

3.3. ENTREVISTAS:

Abundancia, Rita, “Rosa, la roja”, *Marie Claire*, diciembre, 2001, p. 136.

Armero, Pilar, “«No habría empezado a escribir si no me lo hubieran encargado»”, *Hoy* (Cáceres), 10 febrero 1998, p. 12.

Calpena, Mar, “Ocio”, *Woman*, diciembre, 2001, p. 102.

Canal2 Andalucía, “Regàs: El don de la energía”, 14 septiembre 1999

Candel, Miguel, “Rosa Regàs: Entrevista bajo la luna”, *Abril* 19, enero, 2000, pp. 93-97.

Cantavella, Juan, “Rosa Regàs: ‘Para que mi curiosidad no descienda tengo la capacidad de contemplar las cosas desnudas’”, *Elle*, 1997, 92.

Clos, Marta, “Vull escriure en català perquè és la meva llengua”, *Avui*, 13 noviembre 1996, p. 32.

De Villalonga, Isabel, “Rosa Regàs: ‘En mis libros incluyo la gastronomía’”, *Paradis magazine* 3, Primavera-Verano, 2000, pp. 18-19.

Del Moral, José Luis, ‘Rosa Regàs: “Internet acerca a individuos’’, 1995, pp. 34-36.

Díez, María Jesús, “Rosa Regàs: ‘El paso del tiempo es lo que produce más tortura’”, *Actual Diario de Mallorca*, 13 noviembre 1996, p. 47.

Diván El Terrible, “Entrevista Rosa Regàs: La tarea de escribir”, 8, febrero, 2000, pp. 4-5.

Doménech, Sonia, “La vanidad es el peor enemigo del escritor”, *La Razón*, 20 octubre 2001, p. 31.

Doral, Alba, “Rosa Regàs: ‘Conceder subvenciones es una buena medida para una lengua minoritaria’”, *Gente* (Lugo), 17 noviembre 1997, pp. 8-9.

Dunia, “Rosa Regàs, la vitalidad: ‘A esta edad la soledad se convierte en un placer’”, 466, diciembre, 1998, pp. 64-66.

Echavarren, Sonsoles, “«Mis libros giran en torno a las dependencias que crean las relaciones humanas»”, *Diario de Navarra*, 13 noviembre 1998, p. 56.

Elle, “Rosa Regàs: Con voz propia”, diciembre, 2001, p. 86.

El Mundo (Esfera), “Cinelandia: El cuestionario”, 7 diciembre 1996, p. 12.

Elorrieta, Gorka, “Rosa Regàs, «Sólo quería contar una historia de amor»”, *El Mundo*, 10 octubre 2001, <<http://www.elmundo.es>>

Esteban, Iñaki, “Rosa Regàs, ganadora del premio Planeta”, *El Correo*, 20 octubre 2001, p. 33.

Franco, Fernando, “Rosa Regàs: ‘Cada etapa de mi vida tiene su propia autonomía’”, *Faro de Vigo* (El Sábado), 24 noviembre 2001, p. 52.

García, Asun, “Pasión por... Rosa Regàs”, *Palimpsestos*, Año II - Otoño 6/7, 1995, pp. 34-37.

García, Txema, “Rosa Regàs: «Viajo como vivo»”, *Igandegin*, 30 junio 1996, pp. 24-25.

Gerónimo, Francisco, “Doctora Rosa Regàs ofrece magistral conferencia”, *La Información* (República Dominicana), 9 septiembre 1995, p. 35.

Griñán, Francisco, “«La ciudad influye de manera determinante en el escritor»”, *Sur*, 25 abril 1998, p. 75.

Hevia, Elena, “Entrevista Rosa Regàs”, *El Periódico*, 20 octubre 2001, pp. 3-4.

Juarez, Soledad, “Entrevista. Rosa Regàs: ‘Reescribo tanto que llega a dolerme la cabeza’”, *Interviú*, 18-24 noviembre 1996, p. 99.

La Realidad, “Soy feminista del mismo modo en que soy antirracista”, 26 agosto 2001 <<http://www.rosaregas.com>>

L.C., “«Me cuesta escribir»”, *Diario de León*, 26 marzo 1996, p. 47.

La Vanguardia, “Els Matins amb Josep Cuni”, 11 junio 1997, p. 52.

———, “Regàs: ‘Todos tenemos a veces envidia, queremos ser otra persona’”, 20 octubre 2001, p. 43.

Leyra, Paloma, “El viaje de nuestras vidas”, *El Semanal*, 23 agosto 1998, p. 54.

López, Josefina, “Rosa Regàs: Un alegato contra la injusticia”, *Cuaderno de Letras* 2, abril, 1998, pp. 22-23.

Lorenci, Miguel, “Rosa Regàs y su lejana maternidad”, *La Verdad*, 27 noviembre 1998, p. 3.

———, “La vanidad es el peor enemigo del escritor”, *La Verdad*, 20 octubre 2001, p. 46.

———, Ibid, *Diario de Burgos*, 20 octubre 2001, p. 48.

———, Ibid, *Sur*, 20 octubre 2001, p. 39.

———, Ibid, *Heraldo de Aragón*, 20 octubre 2001, p. 42.

———, “Escribo en castellano porque no sé hacerlo en catalán”, *Las Provincias*, 20 octubre 2001, p. 41.

———, “Entrevista/Premio Planeta”, *El Diario Montañés*, 22 octubre 2001, p. 38.

Lucio, Juan, “Rosa Regàs: ‘No me gusta la Cataluña del señor Pujol’”, *Cambio16*, 26 noviembre 2001, pp. 70-72.

Martínez, Raquel, “Rosa Regàs”, *Semana*, noviembre 2001, pp. 86-88.

Martínez Polo, Liliana, “La canción de Rosa”, *El Tiempo* (Bogotá), 19 marzo 2002, <<http://www.rosaregas.com>>

Menán, Marta, “Rosa Regàs: Escritora y ganadora del Premio Planeta”, *El Progreso*, 25 noviembre 2001, p. 5.

Moix, Llàtzer, “‘El amor, bajo sus varias formas, es lo que hace vivir a la gente’”, *La Vanguardia*, 9 noviembre 1996, p. 44.

Munain, Ana L., “Reportaje: El proceso de escribir; según Rosa Regàs”, *Ideal*, 13 diciembre 1996, p. 38.

Navarro, Núria, “Felipe aguanta lo que le echen”, *El Periódico*, 21 febrero 1996, p. 39.

Odiel, “Rosa Regàs: Premio Planeta 2001”, 21 octubre 2001, <<http://www.rosaregas.com>>

Otero, Carlos, “Rosa Regàs: «El arma de la mayoría de mujeres dependientes es el chantaje sentimental»”, *La Nueva España*, 26 febrero 1994, p. VII.

Palacios, Elena F., “Rosa Regàs / Escritora, ganadora del premio Planeta”, *Diario 16*, 20 octubre 2001, p. 42.

Perales, Marisa, "Cuando escribo encuentro siempre la parte amarga de la vida", *Tiempo*, 26 noviembre 2001, p. 122 y p. 118.

Pertierra, Tino, "La imaginación ayuda a todo, también a ser madre", *La Nueva España*, 24 diciembre 1998, p. VII.

Piña Valls, Román, "«Hay que recuperar la tradición de la literatura de viajes»", *El Día Del Mundo*, 27 noviembre 1997, p. 33.

Ponce, Pepe, "La lectura tiene un valor educativo primordial", *Variaciones* 24, enero, 1999, p. 3.

Preciado, Nativel, "«Lo que hizo conmigo la Iglesia Católica ni lo perdono ni lo olvido», *Tiempo*, 22 enero 1996, pp. 42-43.

———, "Rosa Regàs entrevistada por Nativel Preciado", *Viajar* 127, Febrero, 1996, pp. 20-24.

Psicologías, "Psicolectura de Sangre de mi sangre", 4, 1999, p. 9.

Radio Nacional de España, "Panorama de España: enero/junio 1994", 1994.

Rodríguez, Juan Carlos, "«Quiero que mi novela inquiete y moleste»", *La Razón*, 7 noviembre 2001, p. 40.

Rojo, José Andrés, "Rosa Regàs: Ganadora del Premio Planeta", *El País*, 7 noviembre 2001, p. 47.

———, "Rosa Regàs: 'Hay que tener el coraje suficiente para llegar al fondo de las cosas'", *El País*, 20 octubre 2001, <<http://www.elpais.es>>

Rosado, Antonio, "La empresa es el principal enemigo de la maternidad", *Sur*, 29 noviembre 1998, p. 82.

San Agustín, Arturo, "Rosa Regàs: Nueva York me enseñó a caminar", *el Periódico*, 13 noviembre 1996, p. 7.

Salinas, Nieves, "Hablamos con... Rosa Regàs", *Interviú*, 8 marzo 2002, p. 31.

Soria, Txema, 'Rosa Regàs: «El odio une más que el amor»', *El Correo*, 13 enero 1997, p. 31.

Turia, "Genio y figura", 30 noviembre 2001, pp. 18-19.

Vázquez Marín, Juana, 'Rosa Regàs: "Todos los hechizos están dentro de nosotros"', *Hoy*, 5 marzo 1996, p. 43.

Vicens, Miguel, "Rosa Regàs: 'Crear no es sólo algo doloroso, sino difícil", *Actual Diario de Mallorca*, 28 noviembre 1997, p. 53.

Würzburger-Moreno, Lourdes, "Entrevista: Rosa Regàs", *Ecos*, febrero, 1995, pp. 16-17.

