



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La obra de Rosa Regás:

La reconstrucción del mundo narrativo en el espejo de la memoria y del tiempo

María Dolores García Trinidad

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA OBRA DE ROSA REGÁS:

La reconstrucción del mundo narrativo en el espejo de la memoria y del tiempo

Tesis para optar al grado de doctor por la Universidad de Barcelona.

Presentada por **María Dolores García Trinidad.**

Dirigida por la **Dra. Rosa Navarro Durán.**

Facultad de Filología.

Programa de doctorado:

Filología Hispánica.

Barcelona, mayo de 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

A la memoria de mi abuela *Mamaquisca*,
que no ha podido ver finalizada esta tesis: besos al cielo.
A mis padres y a mi hijo, mi origen y mi legado: por vosotros soy.
A Vanessa y a Carlos, mis báculos constantes.

I.- RESUMEN.

La siguiente tesis doctoral titulada *La obra de Rosa Regàs: la reconstrucción del mundo narrativo en el espejo de la memoria y del tiempo* aborda el estudio de la vida y de la obra de la escritora contemporánea Rosa Regàs Pagès (Barcelona, 1933). Se trata de una investigación centrada en su biografía y en su narrativa completa escrita en castellano. Señalamos en este trabajo, además de la intertextualidad que se establece en su producción literaria, el vínculo que se establece entre sus obras, el contexto histórico y social en el que vive la autora, y su experiencia personal.

Ha sido nuestro propósito describir, caracterizar y comprender qué elementos determinan la literatura regasiana para ofrecer una valoración crítica desde una perspectiva epistemológica de acercamiento a las preocupaciones estéticas e ideológicas de la autora, que han repercutido en su manera de entender la escritura y de producirla. Destacamos su faceta profesional en el mundo de la edición a cargo de La Gaya Ciencia, comentamos sus publicaciones –muy acordes con su gusto por despertar el interés y la curiosidad del público lector–, e incluso nos detenemos en abordar cuáles fueron los autores noveles a quienes brindó la alternativa en el mundo editorial. Asimismo, analizamos su evolución de editora a escritora –pasando por la vertiente de traductora–, e insistimos en la importancia de su anexión al grupo de la *Gauche divine*. Estudiamos cómo repercute su faceta profesional a lo largo de su trayectoria literaria que se inicia en 1988, con la publicación de *Ginebra* –un libro de viaje hecho por encargo–, hasta su última novela, *Música de cámara*, premiada con el Biblioteca Breve, en 2013.

Examinamos toda su obra narrativa en castellano compuesta por una variedad de géneros: relatos cortos, novelas, ensayos y libros de viaje, con el afán de demostrar la trascendencia de su biografía en su literatura, y el valor que la autora otorga a la memoria tanto histórica como personal, como un poderoso elemento capaz de transformar la realidad. Su narrativa se cimienta en el bagaje personal de la escritora y en una mimesis sincrónica, ella misma o una anécdota suya quedan, en muchos casos, transfiguradas en un personaje o en una situación de su universo narrativo.

II.- OBJETIVOS.

Cuando nos planteamos realizar un estudio sobre la obra de Rosa Regàs, pretendíamos abordar toda su producción literaria y periodística. Conocíamos algunas de sus novelas –las más relevantes por la importancia de sus premios–, y habíamos leído algunos de los artículos que publica en prensa. Sin embargo, desconocíamos la magnitud de su obra periodística, como ella misma señala, «Tengo informatizados todos los artículos que he escrito, unos cien o doscientos cada año, desde 1988 hasta ahora» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016)¹, y tampoco contábamos con que tuviera narrativa corta escrita en catalán, e inserta en distintas obras en colaboración con otros autores. Ni siquiera pensábamos que, en su obra narrativa en castellano, encontraríamos una serie de temas recurrentes, vinculados todos a su biografía o al entorno histórico social en el que ha vivido.

Entonces tuvimos que replantearnos la estructura de esta investigación que ya no podía abarcar su producción periodística ni contemplar, por una cuestión de tiempo y de espacio, su producción literaria en catalán, y menos centrarse únicamente en su obra literaria sino que, para estudiar esta última con rigor, era preciso conocer la parte biográfica de la autora. Por eso decidimos reconstruir una biografía fidedigna de la escritora y estudiar exclusivamente su narrativa en castellano, que abarcaba distintos géneros narrativos: relatos cortos, novelas, ensayos y libros de viaje.

Al iniciar el estudio biográfico nos percatamos de que apenas existía una bibliografía detallada sobre la vida de Regàs. Ciertamente es que dimos con una primera fuente, la tesis de Enrique Ávila López, defendida en la universidad de Durham, en el Reino Unido, titulada, *Imaginación, memoria, compromiso: la obra de Rosa Regàs, un ámbito de voces*, galardonada con el Premio Victoria Urbano de Crítica, en 2007, otorgado por la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH), a la mejor monografía feminista del área Iberoamericana. El trabajo de Ávila López esbozaba una pseudobiografía cuyos datos eran un punto de partida para nuestro trabajo, pero insuficientes, en cualquier caso, para

¹.- Señalamos las entrevistas realizadas a la autora con la referencia bibliográfica (García Trinidad, Entrevista, año), y la correspondencia electrónica con la referencia (García Trinidad, Correspondencia, año).

abordar epistemológicamente el estudio de su obra literaria vinculada, en muchos aspectos, a su experiencia personal.

Encontramos, entonces tres libros escritos por familiares de la autora: el primero, titulado *Confessions* (1960), de Miquel Regàs i Ardèvol, su abuelo paterno, el personaje funesto de *Luna lunera*, *El abuelo y la Regenta* o *Pelo Panocha*. El segundo, escrito por su padre, Xavier Regàs, titulado *Aquel tiempo perdido* (1973). El tercero, escrito por su hermano, Oriol Regàs y titulado *Los años divinos* (2010). Pero no parecía haber más información sobre la familia y la vida de la autora, así que, ante la imposibilidad de recabar datos fidedignos a través de los medios tradicionales, decidimos contactar con la escritora con la que, desde el año 2010 establecimos una relación cordial que derivó en una serie de entrevistas, algunas de ellas realizadas en el *Mas Gavatx*, el escenario de *Memoria de Almator* (1991), y de *La canción de Dorotea* (2001). Estas se han ido completando mediante una fluida correspondencia electrónica en la que la escritora arroja luz en las lagunas existentes sobre su biografía, y destaca también aspectos de su narrativa que nos han parecido acertados considerar en este trabajo. Asimismo, durante el verano de 2012, supimos, casi por casualidad, de una antigua alumna del internado de Horta que había conocido en la infancia a la autora y a su hermana Georgina, la señora Albalate, a quien pudimos entrevistar y quien nos describió el ambiente del colegio de monjas durante los años de escolarización de nuestra autora.

La primera parte de esta tesis está dedicada a la biografía de la autora y constituye un estudio minucioso y, hasta el momento, el único, sobre la vida completa de la escritora y de sus orígenes. Abordamos el estudio de su familia paterna y materna, su estancia en el exilio francés, sus vivencias en el internado de Barcelona, su vida de casada, su entrada en la universidad, su debut en el mundo laboral al lado de Carlos Barral, su contacto con la *Gauche divine*, su quehacer en la editorial La Gaya Ciencia, su época de traductora para la ONU, su trabajo en la Casa de América de Madrid y luego en la Biblioteca Nacional y su trayectoria como escritora reconocida por la Crítica y galardonada con distintos premios literarios. La redacción de esta primera sección del trabajo se concluyó en el año 2015, para entonces Regàs publicaba el segundo de sus libros de memorias, algo con lo que no contábamos, así que algunos aspectos de nuestro texto han sido cotejados con estas memorias publicadas entre 2014 y 2016. La propia autora nos ha confesado que sigue escribiendo sus memorias, cuya publicación tiene concertada con la editorial catalana Ara Llibres.

La segunda parte de esta investigación y el objetivo de esta tesis se ha dedicado íntegramente a su obra literaria escrita en castellano. Para ello, decidimos dividir su producción para analizarla en cada uno de los géneros en los que se enmarca, por un lado, la narrativa corta con los libros de relatos: *Desde el mar* (1997), *Pobre corazón* (1996) y *Viento armado* (2006). Por otro, la narrativa larga con las novelas: *Memoria de Almotor* (1991), *Azul* (1994), *Luna lunera* (1999), *La canción de Dorotea* (2001) y *Música de cámara* (2013). Los ensayos: *Sangre de mi sangre* (1998), *Diario de una abuela de verano* (2004), *La hora de la verdad* (2010), *La desgracia de ser mujer* (2012) y *Contra la tiranía del dinero* (2012), y por último, los libros de viaje: *Ginebra* (1988), *Viaje a la luz del Cham* (1995) y *Volcanes dormidos* (2005). En cada sección hemos estudiado la estructura, los temas, los personajes y el vínculo entre la obra de ficción y la biografía de la autora. Además, el examen de sus textos ha sido en muchas ocasiones comparativo y en él se ofrece un espacio para el estudio de las relaciones de intertextualidad que se localizan en toda su obra literaria.

Para la parte de la narrativa larga, nos apoyamos en el intercambio de impresiones con la doctora Jennifer Houdiard, autora de una tesis sobre Regàs, defendida en la universidad de Dijon (Francia), en 2009, titulada *La construction du personnage féminin dans les romans de Rosa Regàs*. Houdiard analiza las novelas de la autora, exceptuando *Música de cámara*, pero no examina con el mismo rigor sus relatos breves ni el resto de géneros tratados por la escritora. La narrativa breve, los ensayos y los libros de viaje se tratan por primera vez en el presente estudio, en ellos la autora dedica unos cuantos títulos al tema de la memoria, crucial en su producción, y constituyen una especie de germen de lo que serán sus novelas, desde *Memoria de Almotor* hasta *Música de cámara*, precisamente por la importancia de la memoria histórica y personal que caracteriza algunos de estos cuentos.

En cuanto a las novelas, un conflicto enfrenta a los personajes principales y este tiene que ver con un tema recurrente en la autora: el de la tergiversación de la historia reciente del país, desde la guerra civil a nuestros días. Por eso, la recuperación de la memoria es un asunto urgente en Regàs, que refiere una y otra vez en su narrativa, y ha sido nuestro objetivo abarcarlo y estudiarlo en esta investigación.

Los ensayos son producto de su ideología, de sus preocupaciones y en ellos debate sobre asuntos que considera de primordial orden: la maternidad, la misoginia, el machismo, la soledad, la vejez, la muerte, la familia, la sociedad, el capitalismo, en definitiva, la injusticia

que afecta a los ciudadanos. Entre todos esos temas, el paso del tiempo es el que se reitera en toda su producción ya sea en los relatos, en los libros de viaje, en los ensayos o en las novelas.

Los libros de viaje no disponían de un análisis hasta este momento, por ello hemos examinado su estructura, sus temas y sus características principales y establecido un vínculo con el resto de la producción regasiana en cuanto a que las experiencias que describe en ellos se convierten en cuentos cortos como el de *Mi Subaru blanco*, *Alucinado lago Baringo*, o *Siria, un pedazo de tierra en el paraíso*, entre otros.

El pensamiento político, crítico y filosófico de la autora se esparce, como veremos, por sus obras, caracterizándolas de manera que en estas se muestran las carencias que afectan a los personajes siempre en conflicto con su entorno. El paisaje tiene cierto vigor en sus textos porque forma parte de esa memoria personal de la autora, y a él se ciñen las acciones de los actantes e incluso se determinan las situaciones. Como Regàs es una autora comprometida con la sociedad actual, el escenario de su recuerdo remite, muchas veces, a la imagen de la guerra y de la posguerra, que es el contexto de su infancia, donde se genera esa distorsión que traspasa a sus personajes. Nuestra investigación hace hincapié en la polifonía de voces que la autora utiliza como recurso expresivo y estructural de *Luna lunera* (1999), y de *Música de cámara* (2013), dotando a estas novelas de una intención de reflejar la realidad con verismo. Asimismo, ha sido nuestro objetivo obtener las fuentes –autores u obras–, que han influido en los textos de la autora o que ella homenajea citándolos. Sintetizando, nuestros objetivos han sido: elaborar una biografía fidedigna de la escritora; clasificar su obra literaria en castellano, relacionar su producción literaria por temas, situaciones y secuencias biográficas y hallar en ella las partes en las que la realidad que ha vivido se ficciona para convertirse en material novelable.

III.- METODOLOGÍA.

La metodología que se ha utilizado para la elaboración de esta tesis doctoral ha seguido un estricto proceso de selección de la información; por una parte, hemos partido de tres obras fundamentales escritas por familiares de Rosa Regàs, referentes importantes sobre los aspectos relativos a su trayectoria vital hasta 2012, en el que la escritora publica el primero de sus libros de memorias. Los tres títulos en los que basamos nuestras primeras pesquisas fueron: *Confessions* (1960), de Miquel Regàs i Ardèvol, su abuelo paterno; *Aquel tiempo perdido*, de Xavier Regàs Castells, su padre, y *Los años divinos* (2010), de Oriol Regàs Pagés, su hermano. Ciertamente es que la autora da cuenta de su bagaje vital en su web www.rosaregas.net; de hecho, fue a través de esta página como contactamos con ella. El pilar de nuestro estudio sobre su biografía ha sido la serie de entrevistas que mantuvimos con la autora, y la correspondencia electrónica que establecimos a lo largo de los años comprendidos entre 2011 y 2017 y las memorias que Regàs está escribiendo, de las cuales se han publicado tres volúmenes: *Entre el sentido común y el desvarío* (2012), *Una larga adolescencia* (2015) y *Amigos para siempre* (2016). Además, completamos nuestra búsqueda con los datos extraídos de las hemerotecas online de prensa como la que ofrece *La Vanguardia*, el *ABC*, *El País* o *El correo de Bilbao*.

La biografía de este trabajo consta de nueve capítulos: *Descubriendo el ayer*, que relata la historia de la familia paterna y materna de la autora; *La familia Pagès-Regàs*, que describe el tipo de núcleo familiar en el que nació la escritora; *Rosa, una niña pecosa y pelirroja*, que narra la infancia de la autora repartida entre el exilio y el internado de Horta; *Rosa, esposa y madre*, que analiza su vida matrimonial hasta su entrada en la Universidad de Barcelona, una etapa que se estudia en el siguiente capítulo titulado *Desterrar el aburrimiento, la Rosa intelectual*. El sexto, titulado *La vida en el mundo laboral*, está dedicado a su debut en la empresa editorial de Carlos Barral, el séptimo, *Rosa y la Gauche divine*, a su contacto con este grupo barcelonés, el octavo, *Regàs y el mundo de la edición*, a su editorial La Gaya Ciencia, y el último, *Los viajes, las instituciones y el encuentro con la vocación de la escritura*, es un capítulo misceláneo donde se analizan las distintas facetas profesionales de Rosa: traductora para la ONU, Directora de la Casa de América de Madrid y luego Directora

de la Biblioteca Nacional mientras se fraguaba como escritora, tras haber debutado, en 1988, con su primera obra – un libro de viajes sobre Ginebra–, encargado por Carlos Trías, para la colección *Ciudades*, de la editorial Destino.

El análisis de las relaciones entre Regàs y los miembros la *Gauche divine* se ha sustentado, básicamente, en los monográficos sobre este movimiento de Xavi Ayén, autor de *Aquellos años del boom* (2014), de Alberto Villamandos que escribe *El discreto encanto de la subversión* (2011), de Mercedes Mazquiarán con *Barcelona y sus «divinos»* (2012), de David Barba con *100 españoles y el sexo* (2009), de Juan Marsé, que escribe *Noches de Bocaccio* (1987), y de Rosa Regàs & Olivia María Rubio, autoras de “*gauche divine*”(2000). Insistimos en la importancia de las opiniones de Regàs sobre este asunto, argumentadas en nuestras entrevistas, y a través de documentación ofrecida online (prensa y videoconferencias, primordialmente). Hay que señalar que esta parte, –la relativa a la *Gauche divine*–, está todavía por examinar y por deducir cómo afecta la ideología del grupo y su ideario de vida o su filosofía a la trayectoria de los escritores que, de alguna forma, simpatizaron con él. Sobre esto no existe una bibliografía precisa, a pesar de que el tema parece interesar a la crítica en los últimos años.

En cuanto al apartado dedicado a la Gaya Ciencia, la editorial de Regàs, el estudio es primerizo dado que no hay un análisis dedicado a la producción de esta editorial ni al tipo de publicaciones que distribuía. El material que hemos examinado ha sido proporcionado por la autora y consiste en los catálogos de la editorial, en los libros de la colección «Qué es...», y en las revistas «*Quaderns de la República i de la Guerra Civil*», *Arquitectura Bis* (1973-1985), y *Los cuadernos de la Gaya ciencia* (1975-1976). Un preciado material que hemos considerado importante para abordar la información requerida en nuestro trabajo. No obstante, cabe señalar que la editorial merece un estudio exhaustivo debido al tipo de publicaciones que editó durante la primera democracia; pero este no era, en todo caso, el pretexto de nuestra tesis, así que no hemos podido dedicarle más espacio en ella que una exposición sucinta en el capítulo correspondiente a las publicaciones de la editorial La Gaya Ciencia. La biografía de la autora se ha perfeccionado con datos recabados de documentos, principalmente online, como diversas videoconferencias ofrecidas por Regàs, o bien de autobiografías como las *Confesiones de una editora un poco mentirosa* (2005), *Habíamos ganado la guerra* (2007), *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009) de Esther Tusquets; de la novela de Milena Busquets *También esto pasará* (2015), o las memorias de Salvador Pániker: *Segunda*

memoria (1988), *Cuaderno amarillo* (2000), o el *Diario de otoño* (2013). Asimismo, hemos consultado obras biográficas de contemporáneos de Regàs pertenecientes a la *Gauche divine*, entre ellos, la de Eugenio Trías, *El árbol de la vida* (2003), las de Oriol Bohigas, *Desde los años inciertos* (1991) o sus *Memòries de Barcelona* (2008), de Roman Gubern, el *Viaje de ida* (1997) o el libro de Rosa Regàs *Memòries de la Costa Brava*, entre otras. Nos ha llamado la atención el hecho de que la mayor parte de los «gauchianos» deciden –en un momento crítico de su trayectoria literaria– escribir sobre su vida. Entonces surgen los recuerdos y en ellos, las alusiones a nuestra autora o a otros personajes. Tal vez el tratamiento del género autobiográfico en los miembros de la *Gauche divine* diera para un monográfico interesante; en cualquier caso, tampoco ha sido este el contexto idóneo para su estudio.

La segunda parte del trabajo versa sobre la narrativa escrita en castellano de nuestra escritora. Para su análisis, se ha seleccionado su narrativa breve editada en forma de libro, es decir, las tres obras de cuentos: *Desde el mar* (1997), *Pobre corazón* (1996) y *Viento armado* (2006). Para la narrativa larga se estudian las novelas que ha publicado la autora: *Memoria de Almotor* (1991), *Azul* (1994), *Luna lunera* (1999), *La canción de Dorotea* (2001) y *Música de cámara* (2013). Los ensayos que examinamos son: *Sangre de mi sangre* (1998), *Diario de una abuela de verano* (2014), *La hora de la verdad* (2010), *La desgracia de ser mujer* (2012) y *Contra la tiranía del dinero* (2012). Los libros de viaje que se analizan son *Ginebra* (1988), *Viaje a la luz del Cham* (1995) y *Volcanes dormidos* (2005).

En el caso de los cuentos cortos, hemos releído el conjunto, es decir, los treinta y siete relatos, establecido temáticas comunes, estructuras análogas, estudiado las repeticiones de motivos o símbolos que surgen en algunos de los textos, y rastreado el fondo biográfico o la memoria histórica o popular que aparece en ellos. La documentación se ha obtenido a través de pesquisas informáticas, consultas en prensa e intercambio de opiniones en la correspondencia con la propia Regàs.

Las novelas han sido analizadas, en un primer momento, en conjunto. Luego se han establecido relaciones principalmente por la localización de los escenarios en los que transcurre la acción. Así, *Memoria de Almotor* y *La canción de Dorotea* comparten un *topos* similar, una casa de campo enclavada en la provincia de Girona que responde a las características de la casa de la autora, el *Mas Gavatx*, situado en Llofríu (Bajo Ampurdán). En cuanto a *Azul*, es una novela cuyo escenario varía porque en él aparecen espacios de mar que

se asemejan a la costa gerundense del pueblo de Cadaqués, y luego una parte importante de la acción transcurre en las islas griegas, entonces el espacio es el Mediterráneo, un mar al que Regàs rinde homenaje constante, sobre todo en una de sus narraciones de su libro de paisajes *Desde el mar* (1997). Otros espacios de la novela son Nueva York y Barcelona, zonas conocidas y vividas por la autora. Por último, *Luna lunera* y *Música de cámara* centran su acción en la ciudad de Barcelona. Incluso los emplazamientos se repiten en una y en otra narración. En nuestra investigación, establecemos estos vínculos, desentrañamos la base real o biográfica que resurge de una novela a otra, e incluso en los cuentos, en los ensayos y en los libros de viaje. Para esta parte de la narrativa, hemos tenido en cuenta dos tesis: la de Enrique Ávila López (2007), y la de Jennifer Houdiard (2009). Exceptuando *Música de cámara* –la última novela de la autora publicada en 2013–, que no tiene apenas estudios dedicados, hemos podido consultar diversas fuentes para el resto de la narrativa. La crítica no ha prestado demasiada atención a la novela primeriza de la autora, *Memoria de Almotor*, ni tampoco a los relatos, así que en esta investigación ofrecemos un estudio detallado de las técnicas que ha utilizado la autora, los temas y la caracterización de sus personajes. Subrayamos la intertextualidad que domina en la obra de Regàs y las analogías que se repiten en sus obras, determinadas por sus recuerdos personales, por la historia de la ciudad de Barcelona o por la historia del país tras la Guerra Civil.

Para los ensayos, además de fijarnos en la estructura que utiliza en cada uno de ellos, ya que esta es importante para el mensaje que quiere la autora transmitir, desmenuzamos los temas y los relacionamos con la ideología y con las vivencias de Regàs (en algún caso incluso con su formación como lectora o como musicóloga). Establecemos, entonces, una comparación entre estos ensayos y el resto de su producción literaria, incluso realizamos alguna incursión en su producción periodística para demostrar los vínculos que defendemos. En esta autora, el mundo narrativo está en una continua asociación o conexión, ya sea porque los temas se repiten para complementar la información, o porque los personajes reaparecen en las obras (como es el caso de la figura del abuelo, del padre o de las criadas), o bien porque se repiten sentencias y anécdotas que se dieron por vez primera en la realidad, es decir, en la vida de Rosa Regàs, y en muchos casos, durante su infancia.

Los libros de viaje no han tenido atención bibliográfica, por eso no existen estudios sobre ellos, aunque sí hay referencias en prensa porque, como en el caso de *Volcanes dormidos*, han resultado premiados en algún certamen. Hemos aplicado un método

descriptivo sobre contenido de los mismos y rastreado las fuentes biográficas que aparecen noveladas en las historias que se entretajan en ellos. En cualquier caso, tanto para los libros de viajes, como para los ensayos o para la narrativa breve y larga, utilizamos una metodología comparativa, descriptiva, de investigación de campo y de verificación de los datos obtenidos en la fuente original, que ha sido la autora. Destacamos, asimismo, la importancia que ha tenido en este trabajo el soporte online porque nos ha permitido consultar, primero el TESEO y observar si había o no tesis escritas sobre la autora, y luego, de modo asiduo, la prensa, donde a diario escribe Regàs. Las hipótesis que nos planteábamos en los objetivos de este estudio se han respondido o empíricamente o validándolas con la información que hemos obtenido a través de otros investigadores que se han acercado en sus trabajos a nuestra autora o a su contexto literario.

IV. BIOGRAFÍA DE ROSA REGÀS.

IV.- BIOGRAFÍA DE ROSA REGÀS.

1.- Descubriendo el ayer.

1.1.- Los Regàs: la familia paterna de la escritora.

La cuna de los Regàs se sitúa en el barcelonés barrio del Gignàs, número 13, detrás de Correos, donde regentaban Miquel Regàs y Margarita Tenas –tatarabuelos de la escritora– su chocolatería. Se trataba de un pequeño local de unas seis mesas con una rebotica, en el cual primero Miquel y más tarde su hijo Titus –o Tito–, trabajarán el cacao y el azúcar a la piedra– como recuerda el abuelo de Rosa Regàs, Miquel Regàs i Ardèvol, en su libro autobiográfico, *Confessions* (1960):

La chocolata desfeta era servida a un reduït nombre de clients que venien a desdejnar en aquella petita botiga de sis taules que un armari, amb sobrant de vaixella, tancava per donar lloc a una rebotiga on es treballava el cacau i el sucre amb una pedra gran que a mi em semblava el tot de la casa (Regàs i Ardèvol, 1960: 85).

El bisabuelo de la escritora se casó con Rosa Ardèvol i Algueró², una joven descendiente de payeses ricos de Porreras (El Priorat), que llegó a la Ciudad Condal acompañada de su tío y tutor, el Padre Francesc³, con quien se instaló en una de las casas barcelonesas de la calle Ponent. Allí fue donde la conoció Titus Regàs i Tenas y, tras un breve noviazgo, se casaron.

El matrimonio empezó su convivencia compartiendo el hogar y el negocio del chocolate con Miquel y Margarita. El día el 8 de abril de 1880 nació el único hijo de la pareja, Miquel

² .- Rosa Ardèvol tenía un hermano que era el heredero de la masía familiar de Porrera. Cada cierto tiempo este la visitaba y aprovechaba para asistir al Liceo cuando se representaba a Wagner. «Entonces se vestía de gala, de gala pero de payés de gala, con barretina, chaleco de terciopelo, pantalón a media pierna, medias blanca y alpargatas» (Regàs, 2014: 72).

³ .- Xavier Regàs en su libro *Aquel tiempo perdido* (1973) comenta la fuerte personalidad que tenía el tío Francesc, empeñado demostrar siempre quién llevaba la razón de lo que acontecía y lo terco que era: «El tío de mi abuela Rosa –la mujer que más he querido en esta vida– y que desempeñó con ella las funciones de padre, a mediados del pasado siglo, se tiró a pie y en una marcha más que atlética, el trecho considerable que separa Porrera –corazón del Priorat y sede «pairal» de los Ardèvol y los Algueró, mis ascendientes–, para refregarle por las narices al Arzobispo de Tarragona, la bula, o como se le llame al dictado pontificio, que le concedía la misa perpetua. Porque el entonces primado de España, se la había retirado por haber tomado parte más bien activa en una de las tantas guerras civiles del XIX, del lado de los liberales. Con su jornada maratoniana, consiguió no quedarse ni un solo día sin celebrar el santo sacrificio» (Regàs Castells, 1973: 215).

Regàs i Ardèvol, abuelo de Rosa Regàs y personaje principal de su novela *Luna lunera* (1999), y de algunos de sus relatos.

El barrio del Gignàs, lugar de origen de la familia Regàs, era un lugar tranquilo donde los vecinos –trabajadores todos– convivían, en paz y armonía, dedicados a sus menesteres. La mentalidad del trabajo, del esfuerzo y del ahorro era la preocupación de los menestrales de la Barcelona de finales del XIX. Estos pequeños comerciantes, artesanos, sastres o joyeros, serán los que con el tiempo conformarán la pequeña burguesía de la ciudad. Del barrio del Gignàs, como dice Miquel Regàs: «sortiren grans barcelonins que han fet honor a la nostra terra» (Regàs i Ardèvol, 1960:19). Por la chocolatería familiar, asoman personajes pintorescos e influyentes en la vida social de entonces, como el señor Colomer, representante del naviero trasatlántico Antoni López López, primer marqués de Comillas, en cuya vivienda, el palacio Moja –conocido desde 1875 como el palacio Comillas– en el año 1883, el poeta Mossèn Cinto Verdaguer⁴ desempeñó el cargo de capellán de la familia y de limosnero y escribió en ella parte de su obra literaria (Regàs i Ardèvol, 1960: 89).

Los Regàs regentan su negocio guiados por la mentalidad burguesa del trabajo y del ahorro. Amantes de las tradiciones y de las costumbres, son menestrales poco ostentosos, conservadores, interesados en la sociedad si esta les depara un lucro económico, y el mismo interés muestran en la política del momento. Son gente sobria que concibe la ciudad como el espacio de prosperidad y como forma de vida para aumentar sus beneficios y oportunidades. Simpatizan con el catalanismo conservador, la religión, las creencias populares y menosprecian las ideas liberales porque creen que desordenan el devenir cotidiano de la rutina social y laboral, y con ello podría peligrar su existencia.

Miquel se crió en el negocio y observaba a su padre trabajar «agenollat a la pedra, calenta pel caliu del foc posat a sota» (Regàs i Ardèvol, 1960: 15). Sentía por su madre una admiración tan obsesiva que rozaba el fanatismo. La describe como una mujer alegre, dinámica y emprendedora, «filla del Priorat, de pare pagès i mare senyora, tenia un sentit de gran comprensió de la vida. Havia viscut molts anys amb l'oncle Pare Francesc, que havia

⁴.- Mossèn Cinto Verdaguer se pasó dos años haciendo el trayecto de España a Cuba, como capellán de barco, en la Compañía Trasatlántica de Antoni López, futuro marqués de Comillas. En 1877, entró a su servicio como capellán de su familia y, seis años más tarde, se le confió el cargo de limosnero. Vivió durante más de quince años en el palacio de Comillas, en la Rambla de Barcelona, donde escribió gran parte de su obra literaria y donde conoció y tuvo trato con diversas personalidades de la vida barcelonesa.

estat Prior d'un gran convent que fou destruït l'any 35» (Regàs i Ardèvol, 1960: 16). Rosa desempeñaba el perfecto papel de *àngel del hogar* al cuidado de la casa, del hijo y del marido, a quien «la mare li tenia un got d'aigua fresca preparat amb un bolado y unes gotes d'anís» (Regàs i Ardèvol, 1960: 15), para que sobrellevara mejor su cometido en la chocolatería y se sintiera reconfortado de su esfuerzo.

Desde muy niño, el abuelo Regàs presencia el ahínco y el vigor con que faena Titus para mantener a su familia. Aprende el valor del dinero y el significado del trabajo como medio para obtener el progreso económico. Titus y Rosa educan a su hijo basándose en el modelo de familia catalanista, trabajadora, católica y autoritaria de la época, la llamada gente «*de seny*» –de sentido común– preocupada por aumentar su economía, por ahorrar, por las creencias y por el qué dirán de las gentes. Un clan dedicado al esfuerzo diario, al sacrificio y a la cultura del dinero como método para medrar en la sociedad. Gente tradicional educada en base a una rígida y jerárquica estructura patriarcal, subyugada a la obediencia a los mayores y al respeto hacia el ejemplo de su experiencia laboral y vital:

Eran sensatos y enemigos de aventuras y cambios que les alejasen de la tradición más inflexible y empedernida, tenían una mentalidad profundamente conservadora y presumían de un gran amor al país que, de todos modos, era el primero en caer cuando había dificultades. El dinero, sólo el dinero, sobre todo el movimiento del dinero propio, era lo único que les orientaba sobre la situación y la dirección que tomaba el progreso (Regàs, 2014: 64).

La personalidad arrolladora y decidida de Rosa Ardèvol le facilita la rápida y eficaz integración en su familia política y el manejo, a su albedrío, de su vida privada. La mujer de Titus se adapta enseguida al *modus vivendi* de la chocolatería y se hace valer ante sus suegros. Su carácter dominante, aunque alegre y de acentuada religiosidad y beatería, marcará el devenir de esta familia. Rosa Ardèvol toma el mando en las ocupaciones de la casa, lleva las cuentas del pequeño negocio y se encarga, además, de practicar el mandamiento de la caridad con las gentes del barrio que lo necesitan, como cuando les regalaba a las lavanderas de la calle Neu de Gignàs, las ensaimadas que no se habían vendido aquel día⁵. Su infancia, al lado

⁵ .- «A la tarda, el pare feia xocolata, el dia que tocava. La mare servia algun berenar i a la nit, recomptades les catorze pessetes de calaix, es pagaven els llonguets i les ensaimades i, de sobrar-ne alguna, la mare les repartia entre les pobres bugaderes del carrer de la Neu de Gignàs» (Regàs i Ardèvol, 1960: 17).

de su tío religioso, caracteriza toda su trayectoria vital, cimentada en la moral católica tradicional; de hecho, en su hogar tuvo siempre una virgen dolorosa y un *Lignum Crucis* que heredó de su tío, el Padre Francesc. Esas reliquias aparecen en el escenario novelesco de *Luna Lunera* (1999) y, hoy en día, las conserva la escritora en su casa de Llofriu (Girona), junto al busto de bronce de la abuela. Rosa Ardèvol es un personaje recordado y querido por el padre de nuestra escritora, Xavier Regàs Castells, quien la define como «la mujer que más he querido en esta vida» (Regàs Castells, 1973: 215) y, probablemente, una de las mujeres que más lo han querido a él.

El bisabuelo Titus era la antítesis de su esposa, descrito por su hijo como un hombre «senzill i quiet [...] no era home de grans ambicions» (Regàs i Ardèvol, 1960: 16). Debido a su popularidad y a su carácter afable y cercano a la gente había sido elegido alcalde del barrio y con él dialogaban los vecinos si surgían discrepancias en la comunidad, como cuando le obligaron a cerrar una casa de mala reputación en la calle Ataulf: «el pare, aleshores alcalde de barri, havia de portar tot el pes de la campanya per fer desaparèixer aquella casa del carrer d'Ataülf» (1960: 23), recuerda Miquel en sus memorias.

La familia pasaba por temporadas en las que le costaba cubrir las catorce pesetas diarias necesarias para su subsistencia. Los problemas aumentaban, y Titus se buscó un segundo empleo como «andador de germandats», un cargo que consistía en cobrar los recibos que algunos comerciantes asumían para tener cobertura en caso de baja laboral, ya que aún no estaba vigente en España la Seguridad Social. Titus compaginó esta labor con la de cobrador de la compañía Catalana de Gas⁶, una plaza a la que pudo optar después de mover algunos contactos⁷. El pluriempleo le ayudó a remontar la economía familiar y, con el tiempo, obtuvo el puesto de Secretario del Gremio de Chocolateros⁸ de Barcelona, ciudad que llegó a contar,

⁶ .- Se inicia en el año 1843 y cotiza en Bolsa desde 1853. Se dedicó, en su origen, al alumbrado público por gas en la ciudad de Barcelona.

⁷ .- «En aquell temps la Catalana del Gas necessitava cobradors de gran honradesa i diligència. El pare va moure totes les influències per obtenir una d'aquestes places que podien resoldre el nostre conflicte econòmic familiar» (Regàs i Ardèvol, 1960: 24).

⁸ .- El chocolate es el producto más comercializado en la Barcelona de finales del XIX. Existían molinos de cacao y talleres de chocolate a la piedra en la misma ciudad, sobre todo en la parte de la *Ciutat Vella*. Las familias pudientes, como ostentación de su posición y economía, encargaban a un maestro chocolatero que acudiera a su domicilio para elaborar allí mismo el chocolate a la piedra o a la «cuita». En 1935 destacan en Barcelona las fábricas *Juncosa*, situada al inicio de Gran de Gracia, y *Amatller*, ubicada en el Born. El chocolate tenía sus propios espacios públicos donde se consumía: los cafés tertulia. Primero se servía en jácaras y luego, debido a la fragilidad de estos recipientes, se

a fines del XIX, con 30 o 40 locales dedicados al negocio del cacao, un producto de moda, en ese momento, y muy consumido por la sociedad. Este último puesto en el gremio hace que se relacione con nuevos personajes destacados socialmente, así es como conoce a Joaquim Pujol i Recasens, el amo de Can Culleretes⁹, quien decide venderle su negocio. Tras la sorpresa inicial, la familia Regàs acepta traspasar su chocolatería y endeudarse por seis años, a cambio de adquirir el local de la calle Quintana, donde seguirían sirviendo chocolate, además de las cremas y los requesones por los que era popular Can Culleretes. Con el tiempo, se ofrecen también almuerzos y cenas que lo llevarán a convertirse en el primero de los restaurantes de la saga Regàs que hará famosa a la familia en la Ciudad Condal. Titus será el creador del «primer restaurante de categoría en la ciudad, el Can Culleretes, en la calle Quintana, número 5» (Valor, 2010).

En la familia, Rosa Ardèvol es la encargada de diseñar y de dirigir la educación de su único hijo, y escoge, a su criterio, las instituciones donde va a estudiar. El padre participa poco de estos proyectos porque Titus se dedica a trabajar, y el cuidado y el aprendizaje del menor es responsabilidad de su esposa, así como todas sus actividades de ocio que están, la mayoría de las veces, vinculadas al ámbito eclesiástico. Rosa Ardèvol es una mujer de ideas claras, comprometida con la enseñanza y la instrucción de su hijo y con mucha visión de futuro. Su inquietud es procurarle un buen porvenir y una mejor formación intelectual que lo impulse a destacar en la comunidad. Para ella, que proviene de la Cataluña rural, Barcelona significa la posibilidad de facilitar al heredero unos estudios universitarios que lo ayuden a insertarse en la clase dominante de la ciudad, la burguesía. Fiel a su empeño, recién cumple Miquel los seis años, lo inscribe en su primer colegio, el de la calle Ample, la llamada *Escuela de don Mariano*. Más tarde, lo matricula en la escuela de la calle Lladó, regentada por los Padres de la Sagrada Familia. No obstante, «amb tot això [la mare] no en tenia prou» (Regàs i Ardèvol, 1960: 34), su ambición para que el hijo prospere académicamente y se haga un lugar en la sociedad la lleva a seleccionar un nuevo centro escolar; esta vez lo matricula en

sustituyeron por las usuales tazas. A lo largo del siglo XX, la aparición de las cafeterías ocasiona que el chocolate sea reemplazado por el café.

⁹ .- Se trata del restaurante más antiguo de Barcelona y el segundo más antiguo de España. Fue arrendado por Titus Regàs a su propietario, Quimet Pujol. El restaurante tiene su fecha fundacional en 1786. Está situado en la calle Quintana, entre la calle Ferran y la Boquería, donde todavía sigue funcionando. En la navidad de 1895, Quimet Pujol vende su restaurante a Titus Regàs. El hijo de este último, Miquel Regàs, lo llevará a la fama, haciendo de él uno los restaurantes más populares de la ciudad hasta el inicio de la Guerra, cuando cayó en el olvido porque Miquel Regàs tuvo que huir de Barcelona. Actualmente, lo regenta la familia Agut Manubens.

el colegio de Sant Vicens, en la calle Basea. En esta época, Miquel se emplea, durante su tiempo libre, de monaguillo en la casa de la marquesa de Castanyer, en la calle Santa Clara, bajo la tutela de Mossèn Company, el confesor de su madre. El niño ayuda al párroco en las misas que este celebra en la escuela de una señora francesa de la calle Escudellers, recinto donde se educaban las jóvenes de las familias más acomodadas de la Barcelona de principios del XX.

Rosa le inculca la religión y su práctica beata, lo mimaba en exceso y poco a poco alimenta ese carácter megalómano y egocéntrico que va a determinar su manera de proceder y de educar cuando tenga su propia familia. Los Regàs Ardèvol viven la cotidianeidad regidos por las creencias católicas más tradicionales y pías, las que aprendió Rosa de su tío, el Padre Francesc, y las costumbres devotas de su pueblo natal, de ese «campesinado acomodado de Porrera y otros lugares del campo de Tarragona o Lleida, y por lo tanto más partidarios de las creencias que de las ideas» (Regàs, 2014: 64).

El tema de la religión, durante la posguerra, arraiga con tanto fervor en Miquel que se acaba convirtiendo en un defensor de la religiosidad obsesiva y del franquismo. Ególatra, creerá ser elegido por Dios para sufrir y sobrellevar una serie de pruebas de fe. Miquel fomentará el miedo al castigo divino y a la cólera de «*Nostre Amo*» –como denominará al dios católico– en su futura familia. Se acabará convirtiendo en un dictador que disfruta martirizando a los suyos porque para él, la doctrina católica será la excusa perfecta para maltratar a su familia; el dogma tiránico con el que subyugará a su esposa, hijos y nietos con el convencimiento de que ejecuta las acciones que le encomienda el mismo «*Nostre Amo*».

La ambición por moldear al hijo lleva a Rosa Ardèvol a: «posar a prova tota la seva intel·ligència i discreció per aconseguir que jo comencés a estudiar» (Regàs i Ardèvol, 1960: 34); así es como Miquel Regàs «contra el parer del pare» empieza a cursar el Bachillerato.

En el segundo curso, su madre decide cambiarlo a los Escolapios de San Antonio, donde va a conocer a otros alumnos que se convertirán en personajes famosos de la historia política de la ciudad de Barcelona: Bertrán i Musitu, ministro del rey y abogado; los hermanos Torres, arquitectos de fama; los hermanos Ariza, uno médico y el otro ingeniero; Gibert, uno de los editores de buena fama de la ciudad; los Larrañaga, navieros, y un largo etc. Sin embargo, la compra de Can Culleretes ocasiona que Miquel no quiera regresar a los Escolapios a terminar su formación. Seducido por el mundo de la hostelería, su madre se ve

obligada a internarlo en el Colegio Peninsular¹⁰ situado en el *carrer Nou*, a fin de que concluya su Bachillerato, antes de iniciarse en el mundo laboral. Una vez consigue el grado de Bachiller, se matricula en la Universidad de Barcelona y combina sus estudios con sus quehaceres en Can Culleretes. El restaurante se convierte en un espacio variopinto por donde circulan los diversos personajes que conforman los distintos estratos de la sociedad barcelonesa de principios del XX; un ambiente cotidiano en el que alternan, sin mezclarse, las gitanas, las señoras, los estudiantes, las lavanderas, los espectadores de teatro, los actores y los miembros del Orfeó Català, del cual se hace socio el mismo Miquel Regàs¹¹. Personajes como Peius Gener o Jacint Verdaguer son inmortalizados por la cámara fotográfica de Miquel, que tiene siempre a punto en el restaurante. Esta afición será compartida por nuestra escritora que ha publicado libros de fotografía como *España: Una nueva mirada* (1997), y que, a su vez, ha prologado dos, uno de ellos de Juan Manuel Díaz de Burgos; además ha coeditado otro junto a Oliva María Rubio. Los hijos de Rosa Regàs también comparten esa afinidad y se dedican a profesiones que tienen que ver con la imagen y la cinematografía¹².

Miquel nunca se aparta de la religión ni de sus compromisos como creyente y practicante. Durante toda su juventud asiste, por deseo expreso de su madre, a las conferencias que se celebran los domingos por la tarde en la parroquia de Betlem –en las Ramblas– en las cuales participan Rafael Marsà, abogado que trabajará en la Diputación de Barcelona, y el doctor Estebanell, rector de la Bonanova.

Políticamente, simpatiza con la Unió Catalanista¹³ y sigue a sus representantes en sus mítines por las distintas ciudades catalanas. También era aficionado a las excursiones; en una

¹⁰ .- «Un cop a Can Culleretes, els meus estudis varen flaquejar més que mai. M'agradaba més remenar cremes al foc o moldre ametlles, que no pas estudiar» (Regàs i Ardèvol, 1960 : 48).

¹¹ .- «Els dissabtes, i també entre setmana, venia a casa un estol de joves al qual vaig haver de lligar-me, vulgues que no. Eren d'una gran exemplaritat. Molt catalanistes. Més encara bons xicots. D'aquells joves i d'aquelles noies n'havia sortit més d'un casament benaventurat. Eren cantaires de l'Orfeó Català. Vaig ésser soci de l'Orfeó i fins i tot uns dies, pocs, vaig arribar a assajar al local llogat feia poc a la plaça de Sant Just» (Regàs i Ardèvol, 1960: 52).

¹² .- Marcos Loris Omedes (Barcelona, 1964), hijo de Rosa Regàs, ha ganado dos Goyas como productor de cortos; su productora es *Bausan Films*, creada en 1989. Se llamó Bausán para aprovechar el registro del título que nuestra autora conservaba de la época de Bausán editorial para niños, en *Gaya Ciencia*. Loris Omedes empieza haciendo efectos especiales para películas de Jaime Camino o de Vicente Aranda, cineastas de la *Escuela de Barcelona*. Es coordinador de los efectos especiales de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. Su documental, *Balseros*, lo lleva a los Oscars en 2004. Mariona, hija de Rosa Regàs, se dedica también al cine y ha trabajado con Fernando Colombo.

¹³ .- Fundada en el año 1891, surge de la Lliga de Catalunya. La Unió Catalanista fue una plataforma unitaria donde había partidos, entidades, periódicos y personalidades diversas. En 1892 redactan las

de las que se organiza para asistir a la Fiesta Mayor de Tremp, conoce a María Castells¹⁴, una payesa de Cubells, que estaba invitada a pasar unos días en la casa de sus familiares –la casa Palou– de donde era hijo el amigo de Miquel, Ricard Rocaford (Cfr. Regàs i Ardèvol, 1960: 78). Se inicia así un noviazgo breve porque el 16 de septiembre de 1903, siguiendo la tradición, los padres de Miquel, que cuenta entonces con 23 años, piden la mano de María Castells, que era la hija del maestro del pueblo de Cubells (La Noguera); por fin: «la mare estava satisfeta, contenta: el Miquel, casat! [...]. Les llàgrimes de la mare eren ben dolces» (1960: 80). La boda se celebra en el mismo Cubells un «poble dalt d'un turó, sense llum ni aigua, poble de secà» (1960: 79). Tras una visita a una tía monja que tenía María en las dominicas del Pare Coll, en Lérida, y después de un fugaz viaje de novios a Mallorca, la pareja se traslada a Barcelona, para seguir con el negocio de Can Culleretes.

El matrimonio se instala en el entresuelo del restaurante con el resto de la familia. Rosa Ardèvol es la encargada de instruir a su joven nuera en las tareas del hogar y del restaurante¹⁵, igual que hizo en su día Margarita con ella. Pero, pese a proceder Rosa, también, de una familia de payeses, María nunca acabó de agradecerle porque buscaba a alguien mejor para su único hijo y ninguneaba a su nuera, que era la hija de un maestro. Esta actitud y el abrupto cambio del entorno rural al urbano, que supuso para María el traslado a la ciudad de Barcelona –en la que nunca llegará a integrarse¹⁶– provocaron que enfermase de los nervios y que adoleciera de ellos durante el resto de su vida. María Castells se fue convirtiendo poco a poco en una mujer débil, que nunca consiguió asumir su rol de señora de la casa porque su figura estuvo oprimida por la de su suegra y por la de su marido, que hizo con ella, durante los 42 años que duró el matrimonio, su voluntad; como aventura Oriol Regàs: «la suya debió de ser una existencia espinosa, siempre atemorizada por el abuelo, que, quizá por no considerarla a su altura intelectual, la castigaba con su desprecio y su violencia» (Regàs Pagès, 2010: 31). Rosa Regàs dirá de la vida que vive junto al abuelo y de él mismo:

Bases de Manresa, que es el documento que concreta el programa político del catalanismo conservador.

¹⁴ .- «Entre els parents hi havia una noia pagesa, de Cubells. Desentonava una mica amb el desig senyor de la casa, però era senzilla, era bona i era certament de bon veure. Era la Maria Castells, que va ésser la mare dels meus fills i amb la qual vaig viure en matrimoni fins que Déu la va cridar a la vida eterna» (Regàs i Ardèvol, 1960: 78).

¹⁵ .- «Al costat de la mare aprenia les coses de Can Culleretes que li pertocaven i s'entrenava a portar la casa, cosa que li era ben plaent i s'hi dedicava de tot cor» (Regàs i Ardèvol, 1960: 82).

¹⁶ .- «Allò que li va ser difícil, diria impossible, és l'adaptació a la vida ciutadana. Li costava molt de transigir i tractar amb tanta gent tan diferent de la seva manera d'ésser» (Regàs i Ardèvol, 1960: 82).

Mi abuelo se pasó la vida haciendo daño, pero haciendo daño de verdad. Hacía daño, no por hacer daño sino porque era la voluntad de Dios que se lo pedía. Como Dios le había pedido a Abraham que matara a su hijo pues nos machacaba a hostias. Mi abuelo nos machacó a nosotros, nos pegaba de hostias. A mi hermano Javier le daba tantas patadas que luego no se podía levantar. Era un hijo de puta, un verdadero hijo de puta. Y a su mujer la machacaba a hostias. Un tramposo total, un catolicón de mierda (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Miquel y María tuvieron cuatro hijos nacidos todos en el entresuelo del restaurante: una niña—la primogénita—que nació muerta¹⁷, y tres varones: Xavier, Miquel y Jaume.

La muerte de la primogénita arrastra a María a una depresión de la que, al parecer, nunca se recuperó. Los abuelos, Titus y Rosa, son los encargados de criar a los nietos y de ayudar a la nuera en el ámbito doméstico mientras que el marido, para olvidar esa tragedia, buscaba en actividades como las regatas o los compromisos con la Lliga Regionalista, una distracción a su dolor: «Jo vaig cercar en aquell esbargiment l'oblit de la pena passada» (Regàs i Ardèvol, 1960: 93), reconoce en sus memorias. Titus se resistía a dejar Can Culleretes bajo su dirección, y solo cuando enfermó, entendió que Miquel debía asumir su regencia. Decide entonces instalarse una temporada en una torre que alquila en la calle de Nuestra Señora del Coll, de Barcelona. Para que los abuelos estén ocupados y no echen en falta el negocio, se llevan con ellos a Xavier, el mayor de los nietos, el padre de Rosa Regàs. De esta forma, Miquel Regàs puede dedicarse con más afán y libertad al restaurante. Sin embargo, Titus no se acostumbra a vivir de la rentas, sin contacto con la rutina del trabajo y retirado en su torre porque siempre ha sido un hombre poco aficionado al ocio y al tiempo libre. En aquellos momentos, a Miquel le surge la oportunidad de comprar una charcutería en la calle Ferran —antigua calle Fernando—. Este va a ser su primer negocio donde trabajará junto a su esposa María. Titus retoma el negocio de Can Culleretes y la abuela Rosa sigue al cuidado de su nieto primogénito, Xavier.

¹⁷ .- «Vaig córrer a la cambra del costat i vaig trobar la mare plorant a raig fet, sense un sanglot, mirant-me fixament i presentant-me a la seva falda un cos esblaimat, llarg, amb unes cametes fines i primes que semblava que tocaven a terra, com les d'una persona gran. Era el cos d'una nena que la vida havia deixat feia dies i que se podria ràpidament per a causar-me encara més dolor» (Regàs i Ardèvol, 1960: 93). Rosa Regàs, en su ensayo *Entre el sentido común y el desvarío* (Regàs, 2014: 77), ofrece una información errónea cuando dice que: «había nacido su primera hija, Rosa la llamaron, que murió a los pocos meses».

El segundo hijo de María, Miquel, nace tres años después que el primogénito, en 1908, y se cría con un ama de leche porque María está enferma. Una vez recuperada, ella y Miquel intentan levantar la charcutería:

La Maria feia els sandvitxos que repartia un mosso per tots els quioscos de la ciutat, i vaig fer pintar la façana amb unes lletres de pal sec que deien «M.Regàs» i, al plafó del costat, l’anunci de «Servicio a domicilio de Banquetes y Luncheons» (Regàs i Ardèvol, 1960:113).

Durante esta época, Miquel decidió renovar el restaurante y encargó unos plafones de cerámica a Xavier Nogués, amigo de Feliu Elias, alias Apa. Se inicia así su andamiaje en la vida cultural de la ciudad, porque *el Vell Regàs* fue muy aficionado a adquirir arte, aunque no fuera un erudito en ella. Solía comprar dibujos y pinturas a los pintores más o menos conocidos, así: «invitaba a cenar o a comer (*a los artistas*) y dejaba que le pagasen con dibujos» (Regàs, 2014: 74, la cursiva es mía). Esa era una forma de fomentar y preservar el arte ya que la burguesía de la época se convirtió, sin proponérselo, en mecenas de la emergente cultura catalana.

El restaurante Can Culleretes progresa, y la familia se emplea en la preparación de ágapes para bodas, comuniones, bautizos e inauguraciones. De esta forma da comienzo la fama de magnate de los grandes banquetes de Barcelona, de la que gozó el abuelo de la escritora, y se inicia también la reputación y el prestigio de uno de los restaurantes más antiguos de la ciudad. Joan de Sagarra recuerda al abuelo Regàs como «uno de los industriales más considerados de la hostelería catalana de todos los tiempos» (Sagarra, 1999).

El apellido Regàs adquiere popularidad en el mundo de la restauración y se convierte en un referente de la buena hostelería. El *Vell Regàs* contacta para sus banquetes con políticos, autoridades y miembros de la realeza y de la aristocracia, como el Conde Güell (Regàs i Ardèvol, 1960: 135), Francesc Cambó (1960: 134) o Prat de la Riba (1960: 119). La prensa alaba sus convites y él aprovecha el filón para modernizar su negocio mediante la aplicación de ideas novedosas como las que observa en el hotel Carlton de Londres, durante un viaje a esa ciudad, porque para Miquel, viajar significa la posibilidad de innovar en su negocio y rentabilizarlo aun más. Al tiempo de regresar del Reino Unido, decide asociarse con Enric Vilalta y abrir un nuevo restaurante, el *Refectorium* y, más tarde, el del *Parc de la Ciutadella*. Era la época de la Primera Guerra Mundial, Miquel tenía 34 años y ya se le reconocía como

célebre hostelero por preparar banquetes como el que ofreció a la infanta Isabel (Cfr.Regàs i Ardèvol, 1960: 116) en la *Casa de las Américas* o las comidas que elaboraba para la Diputación, en tiempos de la *Mancomunitat de Catalunya* (1914-17).

El 26 de marzo de 1920, cuando cuenta con 40 años, fallece su padre, cuya misa de cuerpo presente tuvo lugar en la iglesia parroquial de Sant Jaume, en Barcelona. Entonces se promete recordarlo cada día de su vida¹⁸. Esta promesa afianza la devoción religiosa extrema que sentía el abuelo de Rosa Regàs y que recrea la escritora en *Luna lunera* (1999), además de en algunos cuentos como el primero que escribió, *El abuelo y la Regenta* (2007).

Con la muerte de Titus, el negocio de Can Culleretes pasa a manos de Miquel, que ya regenta el restaurante de *El Parc* y sigue con la charcutería, de la que se encarga personalmente María Castells.

Rosa Ardèvol, figura puntal en la vida del abuelo Regàs, se instaló en la casa que había adquirido su hijo, en el primer piso del número 33 de la calle Fernando, esquina Quintana, junto a su nuera, hijo y nietos donde permanece hasta su muerte acaecida el 7 de julio de 1933. Como recuerda la escritora: «la abuela Rosa, como nos decían que teníamos que llamarla aunque nunca la hubiésemos conocido, estaba entronizada, no solo como un símbolo, sino de verdad» (Regàs, 2014: 71).

María Castells sigue al cargo de la charcutería de donde salen las viandas para abastecer los restaurantes de su esposo y en donde, además, se cocinaba comida para llevar. Aunque María ayudó a su marido en sus negocios, no consiguió nunca ganarse su consideración y su respeto.

Miquel Regàs dirigió de manera directa o indirecta varios locales dedicados a la restauración como La Maisón Dorée, el Café de la Rambla, el Hotel Colón (donde la autora teatral Pilar Millán Astray espiaba para el gobierno alemán durante la Gran Guerra), La Cala, el Hotel España, el Lion d'Or, el Continental, el Café Español, el Refectorium, el Olimpia, el del Tibidabo, el del parque de la Ciudadela, entre otros, tal como se recoge en su libro autobiográfico *Confessions* (1960) y se reseña en el primero de sus libros, *Una generació*

¹⁸ .- En la capilla de la casa de Tiana: «Cada noche el abuelo reunía a todos los miembros para el rezo del Santo Rosario y los padrenuestros consiguientes en memoria de los ausentes» (Regàs Pagès, 2010: 30).

d'hostalers (1952). Durante la guerra, algunos de sus locales fueron colectivizados¹⁹ aunque pudieron recuperarlos una vez finalizó la contienda, además adquirió varias viviendas a lo largo de su vida, un patrimonio que pasará a manos de la iglesia por su voluntad.

En este contexto familiar se crían los hijos del matrimonio Regàs-Castells, uno de los cuales, el mayor, Xavier, será el padre de la escritora.

El segundo de los hijos del abuelo Regàs, Miquel –el mimado de la tía María, alias *la tieta*, prima del abuelo Regàs– pese a haber sido de izquierdas toda su vida, muere el 19 de agosto de 1938, a los 28 años, en el frente del Ebro²⁰. Estaba destinado como alférez en el Tercio de Requetés de Nuestra Señora de Montserrat, que fue una de las milicias carlistas que apoyaron al ejército nacional.

Llega la hora H. Las 12 del mediodía. Es el momento en que se ponen a prueba el temple, la moral, la valentía y el honor de nuestros valientes requetés, atacando una posición con muy escasas posibilidades de éxito, y demostrarán, que antes de ceder un paso, se dejarán acribillar por el fuego enemigo. El alférez Regàs, con la Sección de choque, sale en cabeza, pero antes, ejecuta un acto de caballero y de nobleza. Se arranca y manda arrancar a sus muchachos, el emblema de la Sección de choque, por cuanto les dijo: «Hoy este emblema, no nos corresponde sólo a nosotros. Todo el Tercio de Montserrat es la sección de Choque». Poco después le mataban (Palomar Baró, 2003).

Su muerte agravó para siempre el carácter religioso y fanático de su padre que, en recuerdo del hijo fallecido, instituye el día de San Miguel de obligada celebración familiar en la que se congregaba a toda la familia a una misa, generalmente celebrada en la casa de Tiana (El Maresme). Miquel había sido un muchacho aventurero, dado a la juerga y a las amistades

¹⁹ .- Después de los bombardeos de los fascistas italianos a la ciudad de Barcelona durante la guerra : «las fábricas y talleres de los burgueses catalanes habían sido colectivizados y ellos, que temían por su vida y estaban aterrados por el desorden reinante que se había extendido por la ciudad una vez conocidas las represalias de los golpistas en el sur de España, que algunos hombres y mujeres enardecidos aprovecharon para dirimir venganzas personales y presentar denuncias por delitos reales o inventados, partieron hacia el exilio, los que pudieron a Francia o a Italia» (Regàs, 2014: 27).

²⁰ .- Rosa Regàs comenta en su libro *Entre el sentido común y el desvarío* (2014: 80) que el cuerpo de Miquel había permanecido durante tres días a la intemperie. Sin embargo, la información que ofrece el abuelo Regàs en su libro *Confessions* es otra: «De bon matí vaig determinar anar al front a desenterrar-lo d'un bosquet prop del lloc on havia mort i portar-lo al cementiri de Batea. En Miquel havia caigut ferit de mort a les quatre de la tarda, un dinou d'agost, a ple sol [...]. Fins a la nit els seus companys no el varen poder enterrar, embolicat amb una manta» (Regàs i Ardèvol, 1960: 335).

que no eran del gusto de su padre. Su hermano Xavier opinaba que «se trataba de un chico normal, mujeriego y divertido, capaz de agrandar a todo el mundo, que se encargaba personalmente del Café de la Rambla, lo que le permitía una libertad económica y de horarios al margen del abuelo» (Regàs Pagès, 2010: 41). Ese carácter alegre y temerario le permitió disfrutar de sus experiencias juveniles a pesar de la vigilancia suspicaz y la autoridad del padre, y de él da cuenta el personaje de Pepitu en *Luna lunera*.

Miquel empezó a trabajar con su abuelo paterno, Titus, en Can Culleretes y tras la muerte de este, siguió haciéndolo con su padre. Un día se fugó a Montecarlo con una mujer y, cuando se cansó de la vida bohemia y se gastaron ambos el dinero que Miquel había sustraído del negocio familiar, escribió una carta a su progenitor pidiéndole perdón. Miquel Regàs interpretó ese arrepentimiento como una señal divina: el retorno del hijo pródigo (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 41). Una vez en Barcelona, su padre le encargó la regencia del restaurante de la Estación de Francia, donde también trabajó su hermano menor, Jaume, hasta el inicio de la Guerra Civil. En ese local se llevaron a cabo diversos almuerzos y cenas que reunieron a los personajes más conocidos por la prensa y la sociedad de entonces. En una de esas cenas, el matrimonio formado por Xavier y Mariona Regàs actuó de anfitrión para homenajear a un invitado muy especial, a Federico García Lorca, que visitaba Barcelona recién llegado de Buenos Aires, corría el año 1935. Durante esa velada, como comenta Rosa Regàs, se recitaron diversas composiciones literarias incluso: «Josep Maria de Sagarra fue a su casa a buscar la *Balada de Fra Rupert*, su poema satírico más reciente que Margarita Xirgu recitó abriéndose paso entre las ovaciones de los presentes» (Regàs, 2014: 25).

Jaume, el tercero de los hijos del matrimonio Regàs-Castells nacido en 1911, fue siempre una persona enfermiza y sensible, a quien su padre tampoco trató bien porque sus gustos y aficiones no lo hacían continuador del negocio familiar, pese a que ayudara a su hermano en el restaurante de la Estación de Francia. Oriol Regàs lo describe como «un niño delicado y enclenque, siempre rodeado y mimado por las mujeres de la casa» (Regàs Pagès, 2010: 42). Amante de los idiomas, sobre todo del inglés, que hablaba y traducía a la perfección, musicólogo, diestro al piano y gran lector, profesó una gran devoción hacia su madre, María Castells. Nuestra autora achaca al abuelo el destino infeliz de su tío Jaume:

Al abuelo le daba igual. Lo hacía todo porque se lo dictaba el Altísimo. Pero esto no es nada comparado con lo que le hizo a su hijo Jaume que lo tuvo maniatado, y el

otro, que era sensible, que solo le gustaba la música y las distintas variaciones del inglés y que vivía así...Si de repente tenía una novia, ¡fuera la novia! Lo tenía sometido, maniatado. Supongo que no se sublevó la primera vez y supongo que si no te sublevas la primera vez, ya no lo haces nunca (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Jaume, tímido y solitario e incapaz de enfrentarse a su padre, se refugiaba en el alcohol, la religión y la música para sobrevivir la tortura a la que lo había subyugado primero su padre y después la contienda del 36. Estuvo escondido durante la guerra, protegido por su hermano Xavier, hasta que lo descubrieron en 1938. Entonces lo reclutaron y lo destinaron al ejército del Ebro. Se rindió a los nacionales en la sierra de *Pàndols* y fue condenado a un campo de concentración cerca de la capital maña, de donde lo sacó su padre en 1939, con la ayuda de sus diversos contactos franquistas. Durante la contienda, Miquel y Jaume lucharon en el frente del Ebro, pero en bandos contrarios sin saberlo ninguno de los dos. A Jaume la guerra lo trastoca de tal forma que siempre vivirá como en otra realidad, ajeno a los cambios y al paso del tiempo²¹. Su carácter débil le llevó a ser el sobreprotegido de su madre y la figura más cercana para los niños de la casa, los hijos de Xavier y Mariona, los hermanos Regàs-Pagès.

El *Vell Regàs* siempre tuvo en Miquel a su hijo predilecto al que moldeaba ante la gente según su imaginación ególatra; en Jaume a un hijo débil y enfermizo, un lastre con el que debía cargar con hipócrita resignación, y en Xavier –el que se crió con los abuelos paternos y que fue el preferido de la abuela Rosa–, al díscolo que estudió Derecho y se casó con la mujer que habría de poner en entredicho la moral cristiana de la familia, esa moral que con tanto esmero le había inculcado su madre, Rosa Ardèvol y que sus hijos, según su parecer, estaban traicionando.

El inicio de la guerra supone para la familia el exilio y el resquebrajamiento de los lazos familiares. Los hijos, Jaume y Miquel, combatirán en bandos opuestos. Jaume será rescatado por su padre de uno de los campos de concentración de Zaragoza y vivirá, tras esa experiencia, sumido en la apatía, la enajenación y en el rechazo a la realidad circundante. Miquel morirá en combate convirtiéndose, ante los ojos de su padre, en el mártir y el héroe de

²¹ .- «Mi tío nunca habló de la guerra, la borró de su existencia como si esos tres años no hubieran acontecido» (Regàs Pagès, 2010: 43).

la familia²². Xavier se escapa al exilio francés donde vive, primero refugiado en el campo de concentración de Argelés y luego escondido en París, hasta que, en el año 1942, su padre decide ayudarlo a regresar a Barcelona, tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial. El precio que tiene que pagar Xavier por esa protección es el de aceptar con resignación la desposesión de la patria potestad de sus hijos a favor de su padre y amordazar, la expresión de sus ideales, además de padecer el constante desprecio y la feroz humillación que su padre le brinda. No obstante, el *Vell Regàs*, pese a retenerlo bajo el tiránico amparo de su custodia, nunca consiguió controlar su pensamiento ni su espíritu rebelde.

La Barcelona de la contienda se convirtió a partir del 36 en una ciudad llena de enemigos para los dueños de las empresas. La burguesía, a la que ya pertenecía la familia Regàs, contemplaba cómo sus negocios eran colectivizados, como les ocurrió a ellos con el Hotel Colón. La única posibilidad de recuperar el fruto del trabajo era pasarse al bando nacional. Para eso había que salir de Barcelona y llegar a Burgos. Por eso, gran parte de la burguesía catalana se exilió a Francia o a Italia, para conseguir entrar en España por San Sebastián, y sumarse a los nacionales con la finalidad de regresar a sus lugares de origen y recuperar sus empresas que constituían, no se olvide, la forma de vida de cada una de las familias.

No era fácil para los empresarios y la gente de derechas salir del país, pero como me contó en los años 60 Fernando Rivière –*el Rivière de la isla* como se le llamaba en Cadaqués–, gracias a amigos y conocidos fieles aún a la República conseguían pasaporte y pasajes de barcos que partían del puerto de Barcelona, y entre esos amigos y conocidos estaba mi padre que era jefe de servicios de la *Generalitat*, un cargo que ocupaba desde que había estallado la guerra (Regàs, *Mis dos familias, mis dos Españas*, 2014).

Los esposos Miquel y María vivieron su exilio entre Francia e Italia; su hijo Xavier, que trabajaba en la *Generalitat* desde el inicio de la guerra²³, falsificó sus pasaportes para ayudarles a escapar. Regresan pasados a Franco –como hizo la mayor parte de la burguesía

²² .- «El segundo hijo de mi abuelo, el tío Miquel, a quien yo no conocí, estuvo considerado durante mucho tiempo el héroe y mártir familiar, envuelto en una aureola gloriosa y ejemplar que había manipulado el propio abuelo. En realidad no fue tal, según nos desveló nuestro padre años más tarde» (Regàs Pagès, 2010: 41).

²³ .- «En aquells dies el meu fill Xavier estava a la Secretaria General de Governació, i ell, sortosament per a molts amics, va tenir al seu càrrec, en un començament, la direcció del departament de passaports» (Regàs i Ardèvol, 1960: 280).

catalana– el 26 de enero del año 1939, tras la victoria de los sediciosos (Cfr. Regàs i Ardèvol, 1960: 310).

Miquel Regàs –catalán acérrimo, amante de la cultura de la Barcelona *noucentista* y defensor de la lengua catalana– políticamente, había pertenecido a la Lliga Regionalista. Sin embargo, tras la contienda, se convierte en un paladín de Franco y de derechas; para recuperar sus negocios y demostrar que era digno de figurar entre los simpatizantes de la Dictadura, acentuó su innata afición a la religión e hizo de los eclesiásticos de Montserrat, y de otras órdenes, sus principales consejeros. La enseñanza del sentido del trabajo, de la constancia, de la lucha por el dinero como forma de abrirse un camino en la nueva sociedad lo llevan obrar así para defender, conservar y promocionar su patrimonio.

Durante la guerra, en la casa de la calle Ferran solo persistió, como un fiel cancerbero, la prima de Miquel Regàs, María del Bon Consell, a la que Rosa Regàs y sus hermanos llamarán *la tieta*. Esta se une a la familia al quedarse huérfana, antes de la guerra, y se convierte en la aliada de su primo Miquel, al que profesa una adoración mítica. Ella es quien dirige la casa, dada la anulación a la que María Castells²⁴ había sido sometida. *La tieta* es una mujer devota, sumisa, religiosa. Tenía un hermano, Andreu, y una hermana, Sofía, tan apegada a la religión como ella; incluso esta, en su extremo pudor y obediencia a la tradición, «se negó a enseñarle al médico de la familia el pecho donde le había salido un bulto, y murió sin diagnóstico ni tratamiento al cabo de unos cuantos meses» (Regàs, 2014: 83).

Es una persona siniestra que domina la infancia de la escritora y la de sus hermanos y que aparece en *Luna lunera* (1999) como un personaje funesto y odioso, cuya satisfacción y entretenimiento era fastidiar a los niños para que el abuelo les infligiera uno de sus sádicos castigos físicos.

Parecía disfrutar los días de cruel ensañamiento, que muchas veces se originaban a partir de sus partes, esos temidos informes que cada noche enojaban al abuelo cuando llegaba a casa. [...]. Terminó ocupando el rol de la abuela, el de señora de la casa, aunque no en la cama, como, ya mayores, bromeábamos entre nosotros. Ante el

²⁴ .- Rosa Regàs recuerda como una «tortura» los momentos en que debía hacer compañía a su abuela aquejada de los nervios: «la abuela, con un pañuelo mojado en la frente que le había puesto su fiel Francisca antes de irse y dejarme con ella, gemía de dolor, supongo, o de desesperación o tal vez sólo de profundo abatimiento, aburrimiento. [...] «¿Qué tiene la abuela?», preguntaba yo a Francisca cuando al cabo de siglos venía a buscarme. «Son los nervios», decía ella misteriosamente. «Son los nervios» (Regàs, 2007a: 44).

abuelo, exageraba cualquier conducta diferente, por leve que fuera, y con su complicidad alimentaba la visión enfermiza que de mi indefensa abuela imperaba en la casa (Regàs Pagès, 2010: 44).

La enfermedad nerviosa de María Castells se agravó a partir de los desgraciados acontecimientos familiares: la muerte de Miquel; el deterioro que padeció, tras la guerra, Jaume y el exilio que sufrió Xavier además de su consiguiente problema personal. De hecho, a los nietos casi no les estará permitido relacionarse con ella. La abuela María pasará temporadas alternando las estancias entre la casa de veraneo de Tiana²⁵ y el piso de Barcelona. Su marido procurará siempre que no coincida con el resto de la familia; eso constituirá una forma más de alienarla, de someterla y de reafirmar, ante la gente, su dictamen de que su mujer tenía su mente profundamente perturbada²⁶.

La vida en la casa del abuelo viene marcada por los deseos y proyectos de este respecto a la familia. Su acentuada religiosidad marca las celebraciones, la educación y la rutina de los habitantes de la casa. El abuelo vive de cara a la galería, le interesa demostrar que es un adepto a la dictadura y un ferviente cristiano pese a que, como dice Regàs, «mi abuelo era el calco de lo que era Franco» pero,

...en aquella época no había nadie que se quisiera enfrentar con el abuelo. Ninguno se quiso enfrentar. ¿Es que alguien se quiso enfrentar con Franco? Pues con el abuelo tampoco. Estaban todos los frailes de Montserrat, los filipones, los jesuitas chupando de él ¡Quién se iba a enfrentar...! (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Dos son las celebraciones de más envergadura para Miquel: la fiesta del Corpus y la de la cabalgata de Reyes del día 5 de enero. Su hogar se llenaba, entonces, de conocidos y religiosos que venían a verlo desfilar en las procesiones, al lado de la imagen divina, junto a los hombres más poderosos de la ciudad. El séquito será contemplado por los nietos, quienes identifican en el abuelo no la piedad de la imagen del dios cristiano sino la encarnación de la

²⁵ .- La casa de Tiana es un refugio para Miquel Regàs. En ella atesora las reliquias más importantes de su vida, como el busto de su madre: «La meva casa de Tiana omple la meva vida, tota ella plena de records. He trobat allà el meu repòs, la meva salut. Tot és allà per a mi, vida. El claustret cobert per aquella exuberant figuera i al fons el bust de bronze de la mare. La capella amb el record de tots» (Regàs i Ardèvol, 1960: 349).

²⁶ .- «A la abuela María la veíamos poco. Con la excusa de que estaba enferma y mal de la cabeza la mantenían apartada de nosotros. Si íbamos a Tiana la trasladaban a Barcelona, y si nos quedábamos en la ciudad era ella la que se marchaba hacia el Maresme. Nunca observamos, sin embargo, ningún síntoma que nos hiciera dudar de su cordura» (Regàs Pagès, 2010: 31).

tortura y el miedo. Las fiestas de guardar se tenían muy presentes en el hogar del *Vell Regàs* y servían de instrucción moral y religiosa para la escritora y sus hermanos. Amigos de Miquel Regàs fueron Puig i Cadafalch y el propio Prat de la Riba; el primero acudía a su domicilio en ocasión de celebraciones relevantes del calendario religioso. Por eso el ambiente de la casa no era compatible con el pensamiento del primogénito, Xavier Regàs, quien, pese a aceptar someterse, después de la guerra, a la tutela de su padre, nunca soportó su déspota manera de proceder, sin embargo, el abuelo aguantó poco tiempo a su hijo en casa y lo echó a la calle aun a sabiendas de que no tenía manera de subsistir porque no le dejaban ejercer su oficio y no podía ganar ningún dinero. Con ello, volvió a desaparecer de la infancia de sus hijos quienes, además, tampoco tuvieron demasiado contacto durante el tiempo que permaneció en la casa, porque los niños estaban internados en sus colegios:

 Mi padre vivía en Barcelona y nosotros apenas lo veíamos. Sólo cuando nos escapábamos para verlo. No viví mucho con él porque cuando yo empecé a ir al colegio mi padre ya no estaba en casa porque el abuelo lo había echado (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

El 16 de febrero de 1944, cuando Rosa Regàs tenía unos 11 años, su abuela María se suicidó con el gas en la casa de veraneo de Tiana²⁷. De esta forma pone fin a una vida de maltrato y agonía. El médico, el doctor Grases, amigo de su marido, falsificó el motivo de su muerte para que nadie chismorreara²⁸. María Castells está enterrada en el cementerio de la Virgen de la Alegría de Tiana. Su hijo Jaume no superó jamás su muerte.

Este es el entorno en el que crecen los hermanos Regàs-Pagès en la casa de los abuelos paternos: una madre ausente, un padre abstraído, un tío muerto y beatificado, el otro tío cohibido por la personalidad de su padre, una abuela enferma, una tía manipuladora y un abuelo tirano. El cariño lo arañaban de las criadas de la casa o las mujeres de las cocinas –como se deja entrever en *Luna lunera* (1999) o en el relato *La hija del penal* (2007), dedicado a Cisca, la criada que acompañó la infancia de los hermanos Regàs Pagès, y que

²⁷ .- «...el 16 de febrero de 1944, nos vinieron a buscar al colegio y cuando pensábamos que sería para ir al Tribunal Tutelar de Menores y estábamos un poco asustadas porque aquel día no era sábado, el chófer nos dijo que nos llevaba a Tiana porque la abuela María había muerto» (Regàs, 2014: 152).

²⁸ .- «Años después, mi padre se sinceró con nosotros y nos reveló que la abuela se había suicidado. Decidió poner fin a su penosa existencia una noche de invierno abriendo el gas de la cocina; pero con la colaboración del doctor Grases, amigo del abuelo, se acordó atribuir su muerte a un ataque al corazón» (Regàs Pagès, 2010: 33).

había sido el ama de Xavier Regàs, su padre— o de alguna de las monjas del colegio de Horta, en el que estuvieron internas las hermanas Rosa y Georgina hasta los 17 o 18 años.

El *Vell Regàs*²⁹ sobrevivió a su mujer hasta el año 1965³⁰. Con el tiempo, su propensión al franquismo fue disminuyendo y recuperó su catalanismo y su predilección por Cataluña³¹ aunque nunca dejó el fanatismo por la religión y su afición a la penitencia histriónica.

En su testamento legó todas sus posesiones a la Iglesia. La desconfianza de que sus riquezas no llegaran a esos destinatarios y se las agenciaran sus hijos Xavier y Jaume provocó que escribiera y adjuntara al testamento una carta en la que ordenaba desposeer a los hijos y a los nietos de todo: «la pesada losa de cuatro nietos, que recuperé del abandono de sus padres y que sólo me han dado disgustos y desengaños por la querencia e inclinación hacia su madre, verdadero ángel de las tinieblas» (Regàs Pagès, 2010: 236). Sin embargo, parece ser que sopesó la idea de cambiar el contenido de ese testamento porque le pidió a su nieto Oriol, poco antes de morir, que le proporcionara un notario para modificarlo. Oriol pensó que lo que pretendía era testar a favor de él y dejar al margen a su padre y a su tío. Por eso no le hizo caso y desestimó su petición (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 234).

²⁹ .- Miquel Regàs escribió dos libros: *Una generació d'hostalers* (1952) y *Confessions* (1960). En las *Confessions* explica su vida desde una óptica ultra católica. Habla de sus hijos e idolatra a su hijo Miquel. Publica esta especie de memorias a los 80 años, en 1960, como un acto de purificación al verse cercano a la muerte. En las *Confessions* se plantea «el drama de la consciència burguesa durant la guerra civil» según la *Gran Enciclopedia Catalana*. De la conciencia burguesa habla también Joan de Sagarra en su artículo *Los Regàs*, donde dice: «...el tema del paso de la «Cruzada» a la «contienda» del franquismo al catalanismo de derechas, por parte de la burguesía, de una gran parte de la burguesía de este país, un tema prácticamente inédito en la novelística catalana, un tema que, de Franco a Pujol, sigue siendo, al parecer, un tema tabú. Cómo se llega a producir ese cambio en la burguesía catalana, cómo y por qué se llega a olvidar aquel «acendrado franquismo», es algo que el libro de Rosa Regàs (*Luna Lunera*) no nos cuenta. ¿Lo cuenta el abuelo Vidal/Regàs en *Confessions* (1960), sus memorias, en las que se plantea, según Albert Manent, «el drama de la consciència durant la guerra civil»? Lo ignoro» (Sagarra, 1999).

³⁰ .- «En los últimos meses de su vida, mi abuelo, incapaz de dar nada que no fueran sus riquezas, a los curas, que por otra parte tampoco habrían estado interesados en otra cosa, fue acumulando papeles, legajos, cartas en un cuarto oscuro del interior de su vivienda con la esperanza de que un día tuviera ánimos para ordenarlos. [...] Cuando murió, los herederos de confianza y la multitud de órdenes religiosas que en absoluto estaban interesados en nada que no fuera los bienes que entre todos habían heredado, llamaron a un traperero del barrio para que se lo llevara todo. Así fue como desapareció cualquier testimonio de la vida de una persona que buena o mala, feliz o desgraciada, había conocido muchos de los secretos de la Barcelona de su tiempo» (Regàs, 2010: 45).

³¹ .- «...poco a poco fue haciéndose cada vez menos adicto al régimen, creció en él de nuevo el ansia de luchar y manifestar su amor por Cataluña y fue borrando o haciendo desaparecer las pruebas de lo que menos le gustaba de todo cuanto había hecho, políticamente hablando, en los años del golpe militar y de la instauración de la dictadura, una operación de limpieza personal y de la patria en la que no estaba solo porque era la misma que había emprendido con renovado afán la burguesía catalana» (Regàs, 2014: 144).

Así fue como la herencia del magnate de la hostelería pasó a manos de los frailes de Montserrat³², de los agustinos y cuantas órdenes había determinado el *Vell Regàs*:

No ignoro que mi hijo mayor, Xavier, tendrá derecho y reclamará la legítima y deberéis guardar otra cantidad, suficiente pero no exagerada, para que mi otro hijo, Jaume, reciba una pensión el resto de su vida y nada, en absoluto, para mis nietos, ya que existe el real peligro que su madre, que, insisto, es pecadora y desvergonzada, pudiera indirectamente beneficiarse algún día (Regàs Pagès, 2010: 236).

El abuelo siempre quiso vengarse de su nuera, Mariona Pagès, pero, quienes realmente padecieron este desagravio fueron sus hijos y, por extensión, sus nietos, seres, estos últimos, a los que no valoró nunca por considerarlos hijos del pecado. El abuelo cumplió con ellos a su manera, guiado por el qué dirán de la gente de posición, que lo adulaba y lo magnificaba, deseosa de conseguir favores económicos o laborales. No les mostró nunca su cariño, los internó en diversos colegios para que otros se encargaran de su educación. Les prohibió el contacto con la madre, anuló la figura del padre, casi cercenó las raíces emocionales a las que se ancla cualquier ser humano. Sin embargo, los nietos poseían un antídoto mucho más fuerte que el odio: sus lazos de sangre. Los hermanos se sabían hermanados, unidos entre ellos pese a toda la tragedia; por eso Rosa Regàs les dedica su *Luna lunera* (1999), porque ellos constituyen y definen su infancia «la única patria que tengo³³». Es el triunfo del amor ante la imposición de no tener el derecho a sentirlo jamás. El abuelo quiso que los niños pagaran por sus padres. Pero esa animadversión fue el acicate que los aunó todavía más y que avivó sus mentes para conseguir salir lo menos heridos posible de aquella casa, para saber enfrentarse a los avatares del mundo. El abuelo nunca fue capaz de arrebatarles la fraternidad de la infancia, el compromiso de cuidarse, protegerse y amarse entre ellos, pese a las ideologías, las creencias y las prohibiciones. Como asegura nuestra autora: «Mis hermanos siempre me han apoyado. Yo no tenía familia. Mi madre vivía lejos, mi padre se fue; era una historia

³² .- «...en la biblioteca había carpetas llenas de dibujos y acuarelas que fueron a parar al monasterio de Montserrat al morir el abuelo, junto con muchos otros objetos, algunos de los cuales recuerdo con un punto de nostalgia y otros con gran detalle aunque nunca hemos podido volver a verlos pero que, al menos, como nos recordaba nuestro padre cuando supo que ni él ni su hermano Jaume iban a recibir ni un ápice de la herencia del abuelo, esos cuadros y dibujos algo nos habrán mostrado de la vida artística de nuestro pasado» (Regàs, 2014: 74).

³³ .- Dedicatoria de *Luna lunera*: «A mis hermanos, Xavier, Georgina y Oriol, mi infancia, la única patria que tengo», en *Luna lunera* (Regàs, 2000: dedicatoria).

complicada y los hermanos nos apoyamos siempre en todo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

1.2.- Xavier, el padre de la escritora.

Xavier Regàs Castells (Barcelona, 1905-1980) fue el primero de los varones del matrimonio Regàs-Castells. Nació en Barcelona, en el entresuelo de Can Culleretes³⁴ –como era la tradición de los nacimientos en la familia– en el año 1905³⁵. Se crió con sus padres, primero en el piso de la calle Gignàs y luego en el de la calle Ferran. Tuvo mucho trato con sus abuelos paternos, Titus y Rosa, a la cual adoraba, y pasó con ellos largas temporadas en la torre que estos arrendaron en la calle Mare de Déu del Coll, en Barcelona. Los domingos por la tarde, como era costumbre en la burguesía barcelonesa, se entretenía en los paseos que daba de mano del abuelo Titus por la Rambla³⁶; muchas veces, hacían escala en el hotel Oriente para ver a algunos de los personajes famosos en la sociedad del momento que se alojaban allí³⁷. También solían pasear hasta el puerto «a veure els barcos» (Regàs Castells, 1973: 165), de los cuales descendían nuevos indianos que habían hecho fortuna y regresaban a instalarse en la ciudad para vivir de rentas.

Xavier tuvo dos hermanos varones menores que él: Miquel, que nació tres años después que Xavier y que fue el predilecto del padre y se dedicó a la hostelería, y Jaume, tres años menor que Miquel; un chico enfermizo³⁸, amante de la música del piano y de los idiomas, de carácter reflexivo y lacónico que nunca se recuperó del trastorno que le ocasionó la Guerra Civil.

³⁴ .- «Se me presentó la ocasión de hacer constar que soy el barcelonés con más título de tal, dado que vine al mundo en el entresuelo de «Can Culleretes» (Regàs Castells, 1973: 204).

³⁵ .- «Era en els temps mirífics de les dretes/- un vers pispat en servirà pel cas-/ que a l'entresol que hi ha a Can Culleretes, / neixia un noi; en Xavier Regàs». Cuarteta de Martí Farreres. (Sagarra, 1999).

³⁶ .- «...eran los tiempos del obligado “volt de Rambla” de la auténtica burguesía barcelonesa. La de veces que lo había dado de la mano de mi abuelo. Nadie que se preciara de ser alguien, hubiera renunciado al apacible garbeo de la tarde, por la columna vertebral de nuestra adorada Barcelona» (Regàs Castells, 1973: 173).

³⁷ .- «De vez en cuando, interrumpíamos el «volt de Rambla» para estacionarnos frente al Oriente. Tal estacionamiento era permanente. Siempre había alguien. Como en las entradas y salidas del Liceo. Y es que ello permitía ver desfilar a las grandes figuras mundiales, hospedados en tan ostentoso hotel» (Regàs Castells, 1973: 173).

³⁸ .- «Mi tío Jaume, envuelto en su timidez, daba largos y solitarios paseos sin ir nunca más allá de la plaza Catalunya. Llegó a tener alguna novia, a la que abandonó por imposición del abuelo. Nunca eran de su agrado. Era incapaz de enfrentarse a él. Quizá por ello, y para proteger su castidad, se refugió en la religión» (Regàs Pagès, 2010: 43).

En 1909, Xavier empezó a estudiar en los Escolapios del Paseo de Gracia. Allí conoció al que sería uno de sus mejores amigos, Antoni Caralps³⁹, el futuro médico experto en medicina torácica. La biblioteca de su padre, la del piso de la calle Ferran, le sirve de fondo para seleccionar sus primeras lecturas; en esa misma biblioteca empezará a leer literatura su hija Rosa.

La familia asistía al Liceo, donde tenía dos localidades que adquirirían por temporada; tanto el abuelo como Jaume eran amantes de la música de Wagner. Xavier alternaba el Liceo con el fútbol, al que lo aficionó su padre⁴⁰ forofeo, como él, del F.C.Barcelona. El primer presidente del Club, Hans Gamper, era un asiduo a la tertulia que Miquel Regàs presidía en su tienda de la calle Ferran, frente al pasaje Madoz⁴¹.

Una de las fincas que adquiere el abuelo y a la que acude bastante a lo largo de su vida, es la casa de Tiana (El Maresme) –una especie de refugio o santuario donde se exponían, a modo de reliquias, sus recuerdos–. Nuestra escritora dice que «No sé cuándo compra la casa. Nosotros íbamos de niños, no creo que mis padres fueran allí, mi abuelo tenía otras muchas casas» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). Es posible que los veranos y las fiestas las pasara la familia en una de las segundas residencias que, como la de Tiana, se adquirieron para disfrutar de las épocas de ocio igual que acudían a la casa de Tiana en Rosa Regàs y sus hermanos⁴².

³⁹ .- Antoni Caralps i Masó (Barcelona, 1904-1991). Médico catalán especializado en cirugía torácica y en patologías pulmonares. Se licenció en la Universidad de Barcelona en 1925 y se doctoró en la Universidad de Madrid en 1936. Trabajó en el departamento de cirugía torácica del Hospital de la Santa Creu i en el Hospital de Sant Pau (Barcelona). En 1972 ingresó en la Real Academia de Medicina de Cataluña. En 1987 recibió la Cruz de Sant Jordi.

⁴⁰ .- «Llevo algo más de sesenta años viendo fútbol. Empecé a los cuatro o cinco, de la mano de mi padre, naturalmente, que tenía la localidad, en el viejo campo de la «escupidera», junto a aquel tipo realmente extraordinario que se llamó Mossèn Lluís Sabater, más conocido por «Mossèn Lletuga», mote que, andando el tiempo le bautizó Valentí Casanys. Entonces no había abonos – ¡ni pensarlo!–, pero les reservaban todos los domingos las butacas –o mejor, las sillas de enea–, que integraban las tres o cuatro filas de la tribuna baja» (Regàs Castells, 1973: 95).

⁴¹ .- «Las tertulias existían entonces en la mayoría de las tiendas de esta calle, que era algo así como el St. James o el Bond Street, de la Barcelona de la época» (Regàs Castells, 1973: 160).

⁴² .- La casa de Tiana, en el Maresme, era el refugio y el lugar donde se atesoraban los recuerdos del *Vell Regàs*. Cuando la compra, la reforma y hace construir en ella un claustro y una capilla, ambos espacios obra de Raimon Duran i Reynal que fue también el arquitecto de la Estación de Francia. Joan Borrell Nicolau esculpe para ella un San Miguel, en honor al hijo muerto. En la capilla destacaban unos murales de Josep Obiols: uno representaba a San Francisco Javier enseñando el catecismo a cuatro niños: los hermanos Regàs-Pagès. En la vivienda de Tiana estaba también el Cristo de

Xavier fue un gran amigo de Josep Pla y, desde los 19 años, recorrían ambos las tascas de la Barceloneta y se entretenían en charlar, porque la tertulia era el vicio de la juventud del momento. Una juventud que se juntaba en las peñas de café donde concurrían los intelectuales barceloneses, de entre los cuales destacaba Regàs, que forma parte, en 1927, de la peña parisina de *Aux Deux Magots*, a la cual había asistido también el humorista Ángel Ferran, que trabajó junto a Xavier en el diario *La Publicitat*, y Dalí. Formaban todos una especie de bohemia «que llevaba cuello de plancha, hacía deporte, coqueteaba con la política y tomaba el aperitivo en los bares elegantes» (Regàs Castells, 1973: 8), una bohemia burguesa.

Infatigable conversador –característica que ha heredado su hija Rosa–, era asiduo a la Peña del Ateneo y a las tertulias que ofrecían sus amigos, como la de Amadeo Vives, quien convidaba a su casa de San Pol de Mar a sus amistades. A las reuniones de este último se llevaba Xavier a su familia (Cfr. Regàs Castells, 1973: 25). Los amigos que frecuentaba en esta época eran Ángel Ferrán, Amadeo Vives, Manolo Hugué, Josep Pla, Josep María Sagarra y Eugeni d’Ors; con ellos alternó durante varios años en la peña del Café de la Rambla (Cfr. Regàs Castells, 1973: 69), que estaba presidida por su amigo Enrique Borrás⁴³. Allí se platicaba sobre teatro, sociedad y periodismo, doctrina, esta última, en que Xavier era colaborador en el *El Be Negre* junto a Ángel Ferran, el humorista de Palafrugell.

Nunca gozó del beneplácito de su padre, que intentaba arrastrarlo hacia las obligaciones cristianas y adoctrinarlo para el negocio de la hostelería y apartarlo del mundo de la farándula y del espectáculo teatral, al cual se aficionó desde muy joven. El *Vell Regàs* no le perdonó que hubiera escogido estudiar Derecho en vez de seguir sus pasos en la restauración⁴⁴:

Mi padre, aunque fuera una persona digamos «de sentido común» pertenecía al desvarío: era de izquierdas y se dedicaba a escribir comedias que a mi abuelo le

Llaurador que el abuelo había ofrecido al matrimonio de Mariona y Xavier el día de su boda. Esa casa forma parte del escenario de los protagonistas de *Luna Lunera* (1999).

⁴³ .- Es uno de los grandes actores de la escena de fines del XIX, junto a María Guerrero o Margarita Xirgu. Representa obras en catalán y en castellano. Nació en Badalona, en 1863 y murió en Barcelona en 1957. Formó parte de la compañía del Teatro Borrás para la cual escribía Xavier Regàs.

⁴⁴ .- «...podia afegir-hi greus disgustos de casa, del fill que havia volgut fer el servei militar com a voluntari d’un any i amb una inconsciència inexplicable estava a punt de veure’s embolicat en un consell de guerra. Un telegrama del general Martínez Anido va aturar allò que era imminent. Uns mesos de calabós varen pagar la carrera amb totes les assignatures del curs suspeses; era la mateixa del seu passejar per Madrid *per a no fer* el doctorat i, més tard, per París *per a no cursar* en el Carnegie» (Regàs i Ardèvol, 1960: 211).

horrorizaban porque él hubiera preferido que fuera joyero o algo así, más como él... (Regàs, 2014).

El hecho de dedicarse al periodismo provocó que el *Vell Regàs* todavía lo despreciara y criticara más ya que no entendía este tipo de profesiones liberales. Rosa Regàs dice que: «mientras estudiaba empezó a publicar artículos en los periódicos de la ciudad. Porque para el abuelo, el oficio de periodista no era un oficio demasiado decente, no como el de restaurador, joyero o fabricante de tejidos, y por esto, los dramas familiares fueron el pan de cada día» (Regàs, 2014: 79).

A Xavier, la afición por el teatro se le despierta en 1922, cuando estaba pasando unos días en Madrid con su familia. Acudió al teatro Eslava a la representación de *El pavo real* de Eduardo Marquina y se enamoró de ese mundo. Luego asistirá al teatro Romea, de Barcelona a ver a la actriz Esperanceta Ortiz. Esta será la actriz que le estrene por primera vez su obra *La Tieta*, el 13 de mayo de 1947, en el teatro Romea, de Barcelona (Cfr. Regàs Castells, 1973: 75).

Xavier fue uno de los estudiantes más avanzados de su promoción y uno de los abogados más jóvenes y brillantes de la Barcelona de los años 20 –se licenció a los 20 años y en 1925 se doctoró en Derecho–. Empezó a trabajar como pasante en un despacho de abogados de la ciudad y luego, cuando se casó, montó su propio bufete en su casa de la Ronda Sant Pere. Pese a su profesión, vivió siempre apasionado por el teatro, el periodismo, el fútbol⁴⁵ y por la política. Era uno de los fundadores de ERC y un ferviente defensor del catalanismo burgués aunque de izquierdas siempre, a quién le gustaba decir que: «Quien dice que no hay derechas ni izquierdas es de derechas, [...], porque evidentemente es lo que desea y lucha para que así ocurra» (Regàs, 2012a: 128), una sentencia que la autora ha introducido en *Luna lunera* (1999) y en *Música de cámara* (2013), para caracterizar la ideología de su personaje.

Xavier Regàs fue amigo de Rafael Trueta, Josep Trueta, el Doctor Barraquer, Antoni Caralps y el propio Sagarra. Xavier solía viajar y asistía a asambleas de la Sociedad de las Naciones, creada en 1919, «así empezó a alejarse del camino de la familia, decía el abuelo»

⁴⁵ .- Su pasión por el fútbol se descubre en artículos como «Ai, mare! Pep!» (Regàs Castells, 1973: 31) artículo en el que comenta, a modo de recuerdo elegíaco, anécdotas de la vida profesional del jugador blaugrana, Sami, del que era buen amigo.

(Regàs, 2014: 85). Tras doctorarse, en 1925, siguió los cursos de la *École des Hautes Études Internationales* en París. Desde los 18 años se dedicó a la escritura y al periodismo, actividad que interrumpe en 1936, por la guerra. Sin embargo, pese a ese abandono obligado, sentía la profesión del periodismo como si estuviera en activo:

En el largo tiempo en que las circunstancias mantuvieron en reposo su actividad periodística, todo parece indicar que en ningún momento dejó de sentir la profesión. Lo prueba el hecho de que al volver a ella –tras treinta y seis años en paro casi forzoso– sus cuartillas daban la impresión de que no había pasado nada. Porque el periodismo lo lleva dentro. Tanto como el teatro. Su pluma sigue ágil, agresiva y polémica, como en plena juventud (Regàs Castells, 1973: cuarta de portada).

Se ganó la vida escribiendo artículos periodísticos, teatro y redactando demandas y escritos de conclusiones del ámbito de la abogacía; de hecho, Carlos Sentís⁴⁶ trabajó de pasante en el bufete que abrió en Barcelona en su piso de recién casado, el de la Ronda Sant Pere, como refiere el propio Sentís:

Era yo, además de estudiante, pasante, a ratos, del inolvidable Xavier Regàs, asesor jurídico, a su vez, de la Asociación de Hoteleros dentro de la cual su padre, Miquel Regàs Ardèvol, era patricio principal (Sentís, 1985).

Como periodista, empezó sus primeros «balbuceos periodísticos» (Regàs Castells, 1973: 113) en el diario *La Publicitat*, donde conoció a otro colaborador, Carles Soldevila, que escribía también, como él, en el diario *La Ciutat*. Soldevila era, igual que Regàs Castells, dramaturgo y periodista, además de poeta y novelista catalán, cuyo ideal era educar en los valores novecentistas y catalanistas al público burgués de Barcelona.

Xavier fue corresponsal en París y en Madrid y escribió en diarios como *L'Opinió* (durante los años 30), *La Veü de Catalunya* o *L'Esport Català*. Fue corresponsal de *La Publicitat* en la capital francesa hasta que, en 1929, lo acreditaron para que ejerciera de periodista en la Sociedad de Naciones de Ginebra⁴⁷. Sus artículos tienen un matiz

⁴⁶ .- «Carlos siempre fue muy amigo de mis padres, aunque luego, al llegar la guerra, habría de tomar un camino bien distinto al de ellos, tan laicos y republicanos, y que con los años, cuando ya las potencias demócratas aliadas habían reconocido el régimen del dictador, se convertiría en el embajador de la España franquista en París» (Regàs, 2014: 14).

⁴⁷ .- Se trata de un organismo internacional creado el 28 de junio de 1919 por el Tratado de Versalles cuyo propósito era establecer las bases para la paz y la reorganización de las relaciones internacionales

costumbrista, describe y comenta acerca de la ciudad de Barcelona, su intrahistoria y sus intrigas; explica anécdotas del pasado de la metrópoli y de sus pobladores y, a la vez, va trenzando a ellas su propio pensamiento y sus anécdotas personales.

Uno de sus compañeros de prensa fue Josep Maria Massip, director de *La Humanitat* y fundador del ateneo *El Centauro* de Sitges, militante de Esquerra Republicana y autor del discurso que leyó Companys en 1934 en la proclamación del Estado Catalán. Xavier, enérgico defensor de la libertad de expresión, siguió en sus publicaciones y en su vida una misma línea de pensamiento basada en la defensa de la justicia; por eso dice:

...siento la justicia como la propia vida. ¡Con mis setenta años a la vuelta de la esquina! Y sigo –dale que dale– aferrado al axiomático principio: «*In dubita, reo*» ¡Dios quiera que para lo que me reste de vida! (Regàs Castells, 1973: 195).

En 1930, a los 25 años, se casa con Mariona Pagès sin importarle contrariar la opinión de ambas familias, y se instalaron ambos en un piso de la Gran Vía⁴⁸ de Barcelona, donde adecuaba una de sus dependencias para ejercer la abogacía.

Enseguida tienen a sus hijos Xavier, Georgina, Rosa y Oriol, que apenas se llevan un año y medio cada uno⁴⁹. Mariona los criará con la ayuda de amas como Adela, aya de los niños, que servía a los Regàs-Pagès.

La familia disfrutaba de las vacaciones estivales en el Ampurdán, en el pueblo de Port de la Selva. Para Xavier Regàs: «*L'Empordà* es un poco mi segunda patria chica» (Regàs Castells, 1973: 129) de ahí le viene a nuestra escritora su amor por la tierra ampurdanesa. Recuerda su padre que:

una vez finalizada la Primera Guerra mundial. Tras finalizar la II Guerra Mundial se disuelve y se sucede por la Organización de la Naciones Unidas (ONU).

⁴⁸ .- «En ella (en la Gran Vía) tuve mi primer piso propio, frente al jardín – hoy convertido en trastera– dedicado a Soler i Rovirosa. En él se constituyó una especie de peña infantil de tres a cuatro años como máximo, cuyos gerifaltes eran mi hijo Xavier, el piloto Álex Soler Roig y Oriol Pi, el hijo menor de Carles Pi i Sunyer» (Regàs Castells, 1973: 161, el paréntesis es mío).

⁴⁹ .- «El piso era muy grande porque mi padre tenía el despacho de abogado donde trabajaban dos pasantes, uno de ellos, un jovencísimo Carlos Sentís, a quien a menudo mi madre pedía que bajara a los jardincillos que había justo delante de la casa y entregara al ama Adela que allí tomaba el aire y el sol con los niños, un biberón o unos pañales de recambio que ella adjudicaba a la criatura que hiciera falta» (Regàs, 2014: 14).

...allí formábamos una colonia veraniega, como dijo alguien en la época, integrada por intelectuales. Mal que la palabrita me reviente. El caso es que no había nadie, o casi nadie, cuyo nombre no apareciera frecuentemente en los periódicos⁵⁰ (Regàs Castells, 1973: 130).

Conocía muy bien el Ampurdán, de hecho, en su etapa de periodista, cubría la «*Volta*» ciclista que lo cruzaba en etapas y solía frecuentar la ciudad de Figueres⁵¹ porque era un espacio que le agradaba y que recuerda con especial interés: «En ningún recoveco del país me encuentro tan a gusto» (Regàs Castells, 1973: 132).

En el año 1935 Xavier Regàs escribe y publica su primera obra de teatro, *Cèlia, la noia del carrer Aribau*, «bajo el patrocinio de una cabecera de excepción, Enric Borràs y Assumpció Casals» (Regàs Castells, 1973: cuarta de portada). Debido al éxito que obtuvo, se tomó en serio lo de dedicarse a escribir y a producir teatro, que era su pasión desde niño.

Al inicio de la guerra, Xavier empieza a trabajar como Jefe de Sección en la *Generalitat de Catalunya* trabajo que alterna con el teatro. Como da cuenta Rosa Regàs, pese a la contienda, al miedo y el desconcierto en que estaba sumida la ciudad, los teatros no dejaron de funcionar, sino que se convirtieron en una especie de terapia para paliar el sufrimiento de la guerra (Cfr. Regàs, 2014: 26). En julio de 1938 estrena otra obra en el teatro Poliorama, esta vez se trata de un sainete en tres actos titulado *La Patètica* (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 22).

Sus hijos habían abandonado un año antes, en 1937, la ciudad de Barcelona para refugiarse de la guerra en Holanda y Francia. Habían vivido apenas unos años con sus padres. De hecho, cuando se los llevan con la idea de salvaguardarlos de las bombas, Xavier tenía seis años, Georgina, cinco y medio; Rosa, tres y medio y Oriol uno y medio; corría el año 1937 y ese fue el último en que los hermanos convivieron con sus padres.

Su empleo en la *Generalitat* le sirvió para ayudar a muchas familias, sobre todo, familias de la burguesía barcelonesa, a salir del país. Es su padre, el abuelo Regàs, quien, en ocasiones, le propone nombres de amigos y familiares –entre los que destacan varios

⁵⁰ .- Nombres como: J.V Foix, Planella, Josep Maria Selva, Ventalló, Tomàs Garcés, Dalí, Segarra, Josep María Planas, Gifreda, Bosch Barret, Joan Mínguez, Xaudaró, Antoni Vilà o Carlos Sentís (Regàs Castells, 1973: 130).

⁵¹ .- «Sin olvidar – y lo digo con la serenidad obligada de mis sesenta y pico– que chicas sensacionales las ves en la Rambla de Figueres, más que repetidas. Tan figurines del «Vogue» como puedan serlo las que te hacen girar en redondo – ¡a mis alturas!– en el propio Tuset Street» (Regàs Castells, 1973: 133).

eclesiásticos— para que Xavier emitiera pasaportes falsos y estos pudieran exiliarse. Incluso les ayuda a escapar a ellos en su huida a Francia e Italia. Sin embargo, él permaneció en Barcelona como el resto del *Govern*, hasta el 25 de enero de 1939; porque Regàs, como recuerda Sagarra: «se fue un día antes de que entraran los nacionales en Barcelona, y no porque no hubiera podido irse, sino porque no quiso» (Sagarra, 1999); tenía 34 años.

El 27 y el 28 de enero del 39, se abrió la frontera francesa para que pasara el cerca de medio millón de refugiados por los pasos fronterizos de Portbou y La Junquera. El 5 de febrero se dejó entrar a parte de las tropas y al resto del gobierno republicano. En la zona del Pirineo francés se improvisaron campos de refugiados donde se hacinaban los fugitivos. Sobre las playas de Argelès-sur-Mer se levantó un campo de concentración en el cual las condiciones de vida superaron los límites infrahumanos. Allí permanecieron muchos exiliados hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Xavier estuvo cerca de ocho meses en Argelès, cuando salió de Barcelona hacia el exilio, aunque en el verano del 40 está en Biarritz junto a un grupo de exiliados formado por Pilar Bosh —fundadora del Hostal del Sol, en el Pueblo español—; Pierre Brasseur, actor; Fulgencio Díaz Pastor, y Eduardo Borrás. Según comenta, a Pío Baroja le debe «el señalado y económico favor de traspasarme varias señoras alemanas y austríacas que pretendían que les diera lecciones de español» (Regàs Castells, 1973: 200).

En 1941, está en París⁵² y allí convive con César González Ruano. Ambos suelen ir a almorzar o a cenar al restaurante vasco el *Zatoste*, situado en la *rue d'Argenteuil*. En ese local se encuentran con compañeros de exilio como Manolo Vago —ex director de la sucursal del Banco de España en París—, Paco Martínez Aldave o Elfidio Alonso y entablan tertulia, a la que Regàs era tan aficionado. Sin embargo, como recuerda, la vida en París era extremadamente cara para un refugiado como ellos, por eso, al *Zatote* «no podíamos ir más que una vez a la semana como mucho. Pese a que nos hacían un precio de amigo» (Regàs Castells, 1973: 217). A César González de Ruano no le guarda buen recuerdo, de hecho opina que «él tuvo la culpa de que Margarita Xirgu no pudiera venir a morir a su Badalona natal⁵³» por haberla injuriado inmerecidamente en uno de sus artículos.

⁵² .- «...en tenia alguna noticia, no pas massa satisfactòria, de la seva vida a París» (Regàs i Ardèvol, 1960: 350).

⁵³ .- «Lanzó un artículo furibundo, rabiosamente colérico, un verdadero panfleto en el que sostenía que esa señora no podía manchar con sus pisadas el suelo patrio. ¿Motivos de tal desahogo? Pues, simplemente, aquello de que las pequeñas causas, producen grandes efectos. A comienzos del treinta y

Cuando los alemanes invadieron París, Xavier Regàs se escondió en su piso francés. Alguna vez, durante ese nuevo encierro, se atreverá a salir para visitar uno de los tugurios parisinos, el *Bar Kent*, donde podía contactar con sus amistades y percatarse de las noticias más recientes y, sobre todo, mantener una buena tertulia; así lo recuerda en sus memorias:

...solía dejarme caer a menudo por allí (el *Bar Kent*), contando con la seguridad de la invitación que me permitía evadirme, por una noche, de la vida árida y angosta, en la que la invasión me había confinado (Regàs i Castells, 1973: 116, *el paréntesis es mío*).

Pero esa nueva situación lo desespera tanto que le escribe una carta a su padre en la que le explica su deseo de marcharse a América para huir del yugo y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial para los refugiados. Miquel Regàs, que había regresado del exilio en 1939 pasado a Franco⁵⁴, decide solicitar ayuda entre sus amistades para repatriar a su hijo sin que este sufriera represalias políticas:

...la meva obsessió per portar-lo pel meu camí va fer-me veure que Amèrica era massa lluny de casa, que calia que tornés a Barcelona, jugant fort amb el prestigi d'un nom i amb el meu comportament personal durant la guerra (Regàs i Ardèvol, 1960: 351).

En el año 1942, con 38 años, Xavier regresó a Barcelona desde París, totalmente derrotado por el dolor del exilio y por su fracaso matrimonial. Catalanista de izquierdas y militante en *Esquerra Republicana*, su regreso equivalía a entrar en prisión o ser ejecutado por el Régimen. Sin embargo, los contactos de su padre posibilitaron que la tutela le fuera otorgada al mismo *Vell Regàs*, que se comprometió a responsabilizarse civilmente de su hijo. Desde ese momento, Xavier se convirtió en el títere de su progenitor. Semanalmente, debía presentarse en la comisaría de policía, dependía económicamente del abuelo Regàs y había perdido la patria potestad sobre sus hijos. El menor de ellos, Oriol, describe el impacto que le

seis, sableó a Margarita, en cincuenta duros. Que no devolvió, por descontado. La inspiración del libelo debió ser, sin duda, el miedo a que nuestra primera trágica de todos los tiempos, le exigiera el pago, calculando su importe sobre la devaluación. La hubiera tenido que devolver muchos miles de pesetas» (Regàs Castells, 1973: 217).

⁵⁴.- Miquel Regàs i Ardèvol regresa del exilio francés el 26 de enero de 1939. Se ha reunido antes en Burgos con su hijo Miquel y se ha pasado al bando nacional. Cuando llega a Barcelona, en la casa se encuentra con su prima, María del Bon Consell, alias, la *Tieta*. Ella le pone al corriente de la huida a Francia de su hijo Xavier y le cuenta que los niños están repartidos entre Holanda y Niza.

produjo el primer día que lo vio tras su regreso del exilio francés. Por primera vez fue consciente de la proximidad de su padre al que no recordaba ya que Oriol apenas contaba un año y medio de vida cuando se separó de su familia:

No olvidaré el impacto del primer día de su retorno. No entendía que aquel señor alto, elegante y guapo, al que hasta ese momento había visto una sola vez, fuera mi padre (Regàs Pagès, 2010: 38).

Miquel Regàs nunca sintió especial afecto por él porque lo veía como el hijo descarriado que le había llevado a cargar con sus cuatro nietos, estigmas del pecado cometido por «el ángel de las tinieblas», Mariona Pagès. Xavier no solo había perdido con la guerra a su esposa y la tutela de sus hijos; la contienda le había arrebatado también su manera de vivir, su mundo, su espacio en la ciudad de Barcelona y los principios por los que había luchado toda su vida. Andando el tiempo, tuvo que aceptar que los ideales de la República, por los que tanto había batallado, no regresarían jamás. Entonces sintió una derrota tan grande que: «cuando volvió la democracia y vio que la República había quedado en vía muerta, en 1978, se calló, y ya no habló más, nunca más, hasta su muerte» (Moro, 2013). Rosa Regàs da cuenta de ese momento amargo:

Tuvo una gran decepción cuando acabó la guerra mundial y los americanos reconocieron el gobierno del dictador. Pensó que algún día moriría el dictador y todo se resolvería. Pero la transición vino de la ilegalidad, porque tenemos un rey que lo nombró Franco. Y la transición se hizo en la ilegalidad franquista y esto lo dejó decepcionado. Mi padre era mayor y dijo: «Bueno, basta» (García Trinidad, *Entrevista* 2014).

Desde que Xavier regresó de Francia, su vida en el piso de la calle Ferran estuvo condicionada por su padre, que no le dejaba ni siquiera opinar sobre sus hijos. Estaba confinado a la casa porque tenía prohibido salir durante el día ya el gobierno lo había imputado como miembro del antiguo gobierno de la *Generalitat* durante la República. Ni siquiera se atrevía a discrepar con sus hijos ni a amonestarlos, cuando hubiera sido su derecho hacerlo, porque su autoridad estaba mermada por el recuerdo del exilio y avasallada por la fuerte personalidad de su padre:

...mi padre que acababa de regresar del exilio era incapaz de reñirlo (a su hijo Xavier) como exigían de él Francisca, la cocinera, que había sido su propia niñera, o su padre, el autoritario y temible abuelo Regàs (Regàs, 2014: 16, *el paréntesis es mío*).

Se contentaba con escapar cada noche de la casa de la calle Ferran para acudir, a escondidas de las autoridades, a inmiscuirse en la vida de su tan amada Barcelona, porque Xavier solo podía salir por las noches para no ser descubierto y encarcelado:

...como no podía salir a la calle de día por temor a denuncias, tan provocadas y premiadas en aquellos primeros tiempos de posguerra, salía de la casa del abuelo bien entrada la noche y se iba al café La Luna en la esquina de la Rambla de Cataluña con la plaza de Cataluña donde se reunían la gente de teatro al acabar de trabajar, porque el local, al parecer, gozaba de un permiso especial que le permitía cerrar mucho más tarde (Regàs, 2014: 102).

No obstante, siempre conmemoró de alguna forma aquel lejano día de 1931 cuando se proclamó la República:

...en mi infancia, mi padre se limitaba a recordar la efeméride bajando la voz para que no lo oyera mi abuelo que como todos los de la Lliga se había pasado a los nacionales, y aprovechaba para contar alguna anécdota jocosa o emotiva, según fuera su estado de ánimo, sobre las idas y venidas de Macià que habían anticipado aquel día memorable, sobre las personalidades que formaban la candidatura de las elecciones, o sobre la forma en que lo cogió la noticia de que el rey se había ido, y de una manera especial sobre los fervores que se desataron el día 14 de abril en la plaza San Jaume (Regàs, *Coraje republicano*, 1998: 117).

El día del 40 aniversario de Xavier Regàs, cuando hacía poco de su regreso del exilio, su padre se burló de él al recordarle que él a esa edad disfrutaba de una familia pero, en su caso, él no tenía nada ni a nadie: ni esposa, porque esta lo había abandonado, ni madre porque se había suicidado. Esa humillación pública y la consiguiente indiferencia con que lo avergüenza es lo que perciben los nietos constantemente. Para ellos, el abuelo era:

...un hombre dominante, imbuido de un absoluto desprecio por nuestro padre, Xavier Regàs i Castells— que si algo tenía claro es que a esta vida se ha venido a

disfrutar— y con un odio feroz contra nuestra madre, a lo que se añadía un sentido religioso enfermizo y aniquilador (Regàs Pagès, 2010: 23).

Una de las enseñanzas que les dejó Xavier a sus hijos, tras ese encierro forzado que vivió en la calle Ferran, fue «que la libertad, en todas sus facetas, era lo único que daba sentido a la existencia» (Regàs Pagès, 2010: 52). Los pocos días que los niños pasaron con él les sirvieron para conocer el significado verdadero de la dictadura y del acoso al que eran sometidos los que le eran contrarios. Observaron cómo su padre debía amordazar sus pensamientos y sus ideales cuando el abuelo y sus amistades ensalzaban la política del franquismo y condenaban a los que fueron en su día partidarios de la República. A veces, Xavier no podía contener su coraje y se retiraba de los banquetes con los que el abuelo agasajaba a sus amistades, después haber defendido su postura sobre alguno de los temas que se debatían, como se relata en *El abuelo y la Regenta*. Normalmente, las creencias de Xavier se enfrentaban a la ideología ultra católica y fascista de Miquel Regàs. Los niños, espectadores de esos desencuentros, percibían el odio del abuelo hacia su padre y la desvalida derrota de este último.

Xavier vivió poco tiempo en la casa de su padre porque este lo echó y tuvo que sobrevivir como pudo en una Barcelona dominada por el fascismo, el odio y el recelo hacia los que lucharon por la República y vivían o malvivían en la ciudad disimulando su ideología, temerosos de ser denunciados a las autoridades. Pero,

...afortunadamente, hubo un grupo de gente de la burguesía catalana, a los que él había firmado el pasaporte para que pudieran marcharse cuando la guerra, que presentaron una carta que firmaron todos ellos para que le fueran retirados los cargos que había contra él y pudiera trabajar. Gracias a eso pudo empezar a trabajar, no de abogado, todavía, pero sí de autor teatral y tuvo mucho éxito. Esto le salvó un poco la vida (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

De esta forma, en el año 1946, con 41 años, Regàs Castells empezó a interesarse de nuevo por el mundo del teatro, a publicar y estrenar en todos los teatros de la ciudad, aunque las más veces, estrenó para el Romea hasta, aproximadamente, el año 1974. Trabajó con Adolfo Marsillach y con los actores más importantes del momento. Este resurgimiento coincidió con la época de las relaciones políticas entre el Régimen y los Estados Unidos que favorecieron a que se relajara la vigilancia y el temor que subyugaba al país. En el año 1946 la

ONU había condenado al Régimen franquista y este atenuó su imagen opresora de cara a las relaciones exteriores. El gobierno español pactó, en 1953, un convenio de colaboración con los Estados Unidos y, en 1956, España entró a formar parte de la ONU. Estos eventos propician que las obras de algunos de los dramaturgos de preguerra, que habían sido silenciadas por la represión, vuelvan a ser representadas previa censura. Se trata de obras de evasión, de humor, jocosas, que inducen al público a olvidar la crudeza de su entorno y de su vida cotidiana.

Xavier Regàs, se inicia en los años 50 como traductor de obras de bulevard. Su interés es el de difundir textos y autores extranjeros de este tipo de teatro que tiene bastante éxito en la Europa del momento. De hecho, en 1955, le llega el éxito con una de sus obras que adapta a partir de un cuento del escritor ruso Valentín P. Katàiev, *El Camarada Cupido* –una farsa en 3 actos, estrenada bajo la dirección de Joan Cumellas–; se representa en 300 ocasiones en el teatro Alexis, donde trabajaba como director artístico. La obra era una versión libre que él mismo había preparado porque estaba censurada ya que se consideró que tenía matices comunistas. Pero, como Xavier conocía las leyes a la perfección, supo ver por dónde podía saltarse la censura, por eso pudo estrenarla.

En el año 1959 escribe en *Destino* un artículo titulado «*El problema del teatro catalán*» y desde entonces es considerado el introductor en Cataluña del teatro de bulevard y una de las figuras más importantes del teatro de posguerra catalán. Sus obras gustaban a la clase conservadora pero no acabaron de conectar con la juventud de entonces, como recuerda su hijo Oriol:

Asistí a varios estrenos de las obras de mi padre. A veces, lo pasaba realmente mal. Era puro teatro de bulevard con el consiguiente vaivén de escenas que pretendían ser divertidas y no superaban el listón del anacronismo. Era un estilo en decadencia que tenía sus adeptos, pero que no lograba conectar con el público más joven (Regàs Pagès, 2010: 39).

Una de sus mejores facetas fue la de adaptador de libretos extranjeros de teatro de bulevard, del que fue introductor dentro de la escena catalana de posguerra⁵⁵. Se dedicó al

⁵⁵ .- «Xavier Regàs Castells, que nació en el entresuelo de Can Culleretes, no le dio por ese mundo del arte culinario. Fue un notable abogado (Carlos Sentís fue pasante en su despacho), un notorio articulista de los principales diarios y semanarios y, sobre todo, un excepcional comediógrafo, además del más importante promotor teatral. Es difícil entender la vida teatral barcelonesa de los años cuarenta

teatro como traductor, promotor, autor, empresario y productor. En sus artículos dejó muy clara su aversión hacia el tipo de teatro de Brecht, Grotowaky y Stanislavsky (Cfr. Regàs Castells, 1973: 41). Su legado se compone de unas dieciocho comedias y más de cuarenta adaptaciones teatrales algunas de las cuales están manuscritas y aun por identificar. Su hija, Rosa, donó todos sus legajos y documentos al Institut de Teatre de Barcelona, que los conserva en el *Fons Xavier Regàs*, del MAE [Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques]. Regàs Castells fue también el descubridor de la actriz Núria Espert, quien representó su obra *La Tietà* después que lo hiciera Esperanceta Ortiz. Jamás volvió a trabajar de abogado de manera pública, solo ejercía el Derecho como consejero de la Sociedad de Autores:

No trabajó más de abogado. Solo de consejero de la Sociedad de Autores. Hacía algún trabajo para algún amigo pero ya está; algún favor particular. Era abogado de la Sociedad de Autores. No tenía un despacho de abogado, nunca volvió a ejercer de manera pública (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Hacia los años 50, una de las veces que fue a hacerse la manicura a un centro de estética de Barcelona, conoció a Mercedes, una de las empleadas. Entabló con ella una relación sentimental y le dio trabajo en el teatro. Al tiempo, empezaron a convivir en el piso que tenía Xavier en la ciudad y a viajar por Europa para cumplir con los compromisos teatrales del comediógrafo. Sus hijos nunca estuvieron de acuerdo con esta relación porque creían que se dejaba «mangonear por Mercedes». Rosa cree que, como su padre había ganado algún dinero con el teatro, Mercedes pudo ver en él una oportunidad para medrar porque «Era una mujer que hacía la manicura. Para ella, aquello era subir de estatus» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Así que Mercedes no tuvo apenas contacto con Rosa y sus hermanos, por eso, cuando nuestra autora invitaba a su padre a su casa, este iba solo:

Me relacionaba con mi padre pero no con ella. Vivían juntos al final, pero no me relacioné con ella. A mi casa no venía, no. A Cadaqués fueron una vez los dos, me

y cincuenta sin la obra de Xavier Regàs: *Célia, la noia del carrer Aribau, El marit ve de visita, Un pobre diablo o Ha guanyat el Barça*, esta última en colaboración con el gran caricaturista humorístico Valentí Castany. Estos fueron algunos de sus grandes éxitos populares. Pero, además, como excelente traductor y adaptador estrenó en aquellas décadas grandes obras de autores extranjeros (como *Tobruk* estrenada, como muchas de ellas en el Romea) y sorteando en muchas ocasiones la censura gracias a su habilidad como promotor y sus conocimientos jurídicos. Y por si ello fuera poco, fue el gran introductor de las más importantes compañías teatrales españolas y extranjeras en Barcelona» (Valor, 2010).

parece. Eso sí. Pero a mi casa no venía, que yo recuerde. No porque estuviéramos enfadados, porque no (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Mercedes lo abandonó en el 78, dos años antes de que Xavier muriera y se quedó con el poco patrimonio que este había cosechado con sus éxitos teatrales:

Ella se lo quedó todo. Mi padre no tenía muchas cosas, pero se lo quedó todo: una casa que tenía en Sitges o Castelldefels y el piso de Barcelona. Ella se lo quedó todo y se separó de él dos años antes de morir mi padre. No sé si estaban casados, a lo mejor se casaron de escondidas (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Xavier regresa al mundo teatral y su padre acaba aceptando que: «En Xavier, amb dissort ben manifesta en el seu matrimoni, fa el camí –que no em plau pas del tot– que per a ell és l'èxit indiscutible, la seva popularitat barcelonina, ben estimada; pel seu bufet d'advocat ja hi passa algú, mes la vida del teatre és la seva il.lusió» (Regàs i Ardèvol, 1960: 353).

Su libro de artículos titulado *Aquel tiempo perdido* constituye una especie de esbozo de sus memorias, aunque no lo son. De hecho, tuvo una proposición para escribirlas e incluso le pagaron un adelanto por hacerlo, sin embargo, incumplió el contrato y no las escribió. *Aquel tiempo perdido* está prologado por Andreu Avel·li i Tomàs, alias Sempronio, que fue –además de periodista en la *Revista de Catalunya*, el *Mirador*, *L'Opinió*, el *Diario de Barcelona* o *El noticiero universal*– el primer director de *Tele/eXprés*, el diario de la *gauche divine*, en 1964 y uno de sus más íntimos amigos. En este libro, Xavier rescata personajes de la vida catalana de su época. La anécdota, a modo del artículo decimonónico, le sirve para reflexionar acerca del paso del tiempo y la mella que ha hecho este en la cultura de la ciudad. El tema de la patria, el catalanismo, el fútbol, el teatro, la gastronomía o el cambio de la burguesía –que abandona su catalanismo para asumir el franquismo más exaltado– son algunos de los temas heterogéneos que dan lugar a sus artículos en los que da cuenta de la intrahistoria de la ciudad.

El padre de la escritora se trasluce en sus textos como un hombre vital, alegre, con una motivación que le llevaba a disfrutar de todo. En palabras de su hijo Oriol Regàs, su padre: «fue un bon vivant. Le gustaba proclamar que había venido a este mundo a pasar el verano» (Regàs Pagès, 2010: 39).

Su mayor anhelo fue «ser un hombre esencialmente pacífico– sin gloriarme de ello, sino a título de simple explicación– al que las circunstancias de la vida le han obligado a presenciar tanta violencia auténtica, que siente un instinto de repulsa contra el menor arrebatado fogoso o iracundo» (Regàs Castells, 1973: 109).

Sempronio dice de él que fue un hombre de antaño, apegado al pasado, un «traperero de la historia», de la intrahistoria de la ciudad que lo vio pasar por la vida:

No conozco a otro hombre en cuyo espíritu permanezca más vivo el ceremonial de ayer, se mantenga con tanto vigor el recuerdo de la gente que, durante una época, dieron a este desconcertante país rango de capitalidad política, intelectual y artística (Regàs Castells, 1973: 7).

A partir del año 1958 pone en marcha, con ayuda del Ayuntamiento de Barcelona, el Ciclo de Teatro Latino⁵⁶. Este festival de teatro se organizaba en las fiestas de la Mercè de Barcelona, durante el mes de septiembre. Actuaron muchas compañías extranjeras y tuvo doce ediciones, la última en 1969.

Con el VII Ciclo de Teatro Latino hace debutar como autor a Josep María Benet i Jornet con una obra titulada *Una vella i coneguda olor*. El teatro catalán de la posguerra no se entiende sin la obra de Xavier Regàs porque sus representaciones fueron del gusto del público burgués del momento. Fue un excelente comediógrafo, traductor, adaptador y promotor teatral, quizá el más importante de la Barcelona de los cuarenta y cincuenta.

Sus conocimientos jurídicos le ayudaron a saltarse la censura en obras como *Tobruk*, estrenada en el Romea. También se le reconoce el mérito de ser el «introducido de las más importantes compañías teatrales españolas y extranjeras en Barcelona» (Valor, 2010). Durante su carrera teatral, traduce del francés al castellano y al catalán las obras que considera más revolucionarias para la escena barcelonesa y alterna su trabajo de periodista, autor teatral, productor y empresario teatral.

⁵⁶ .- En su I edición, la de 1958, se escenificó el *Tirant lo Blanc a Grècia*, de Joan Sales. En 1959, en la II Edición, Xavier Regàs traduce *Tres angelets a la cuina*, de Albert Husson, y la estrena con la colaboración de Joan Capri y de Mercè Bruquetas. En la edición de 1962, vuelve a escenificarse una versión que hace Xavier Regàs de la obra *El condenado de Piicwicktown*, de André Paul Antoine. En la última edición, la de 1969, se representa *Una Roma para un César*, de Jaume Vidal Alcover.

Como traductor⁵⁷ y adaptador utiliza algunas veces el seudónimo de *Jordi Ciurana*, sobre todo en traducciones como *Bon Nadal*, de 1963. Se dice de él que era «un home de teatre que va exercir també d'empresari a l'època dels teatres Romea i Windsor, amb Joan Capri, un intèrpret que en molts pocs anys va esdevenir un actor popular, àmpliament discutit i alhora considerat per escriptors com Josep M^a Sagarra, Josep Pla o Joan Oliver» (Gallén, 82). Junto a su amigo Joan Serrat ejerció de productor en el teatro Romea. Durante doce temporadas (1958-1970), coordinó el Ciclo de Teatro Latino en el que estrenaron compañías como *Le Grenier* de Toulouse, *Piccolo* de Milán, *Teatro Stabile* de Turín, la de *Serge Ligier* de París y la del *Théâtre de l'Atelier* de Ginebra y actores como Renzo Ricci, Louis Jovet, Vittorio Gassman o Laurent Terzieff representaron, gracias a él, en el Romea (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 40):

...mi padre ya había cogido el portante y se había ido de casa de su padre para no volver nunca más y seguir con su vida de autor teatral que le reportó amistades y éxitos, que tal vez compensaron la cadena de derrotas personales que se habían sucedido a partir de la derrota definitiva de la República, de la libertad y la democracia, aclaraba él, que en esos temas siempre tenía la última palabra (Regàs, 2014: 145).

Xavier presentaba cada año el Ciclo Latino de Teatro pero un día, el Ayuntamiento de Barcelona decide suprimirlo: «- aún no sé por qué - el Ayuntamiento decidió suspender el XII Ciclo de Teatro Latino, el de 1970, con el programa ya decidido y contratado» (Regàs Castells, 1973: 36).

Además de adorar el teatro y lo que tuviera que ver con la escena teatral, Xavier tenía mucha afición por el cine, gusto que comparte el resto de la familia, sobre todo, con los hijos de nuestra escritora.

⁵⁷ .- Xavier Regàs traduce y adapta diferentes obras entre las que destacamos: *Camarada Cupido*, estrenada en el Teatro Alexis bajo la dirección de Joan Cumellas; *El capità Mascarella* (1953); *Bolero*, obra original de Michel Durand, traducida en 1957; *Un pobre diable* (1959); *El elefante blanco* (1966); *Vuelve pequeña Sheba*, obra original de Willian Inge, traducida en castellano por Xavier Regàs (1957); *Idilio en «au petit bonheur»*, original de Marc-Gilbert Sauvajon (1957); *Pobre Gabriel* (1958) estrenada en el Teatro Guimerá de Barcelona; *La torre i el galliner* (1960), original de Vittorio Calvino, con traducción de Ramir Bascompte y Xavier Regàs y su última traducción, *La dida o qui mana a Can Ribot*, de Frederic Soler de la que hace una adaptación para ser representada en el Romea en 1974.

Xavier conocía a muchos de los personajes populares de Barcelona: era amigo de Mary Santpere e intenta promover la iniciativa de que en Barcelona se le dedique una calle a su padre, José Santpere Pey,⁵⁸ aunque su petición no obtuvo éxito.

En el restaurante Via Veneto⁵⁹ de su hijo Oriol, inicia un ciclo de tertulia llamado *La Taula*. La idea surge entre Xavier, Antonio Senillosa, Manuel del Arco, Alberto Puig i Palau y el mismo Oriol. En la *Taula* se sentará Guillermo Díaz Plaja, escritor español, ensayista y crítico. Se invitaba a un comensal como la Rodoreda o Pujol y los integrantes de *La Taula* conversaban acerca de los temas del momento, era pura tertulia, hablar por el placer de hacerlo. El proyecto duró seis años y se convocó en 23 ocasiones. Los asistentes más famosos fueron: Núria Espert, Pepa Flores, Cela, Buero Vallejo, Paco Noy, Josep Pla, Eduardo Chillida, Pere Pruna, Josep Lluís Sert, Joan Miró, Jordi Pujol, Tarradellas y Josep Trueta. En una ocasión, esa *Taula* se desplazó a S´Agaró (Girona), al Restaurante de La Gavina, donde su dueño, Josep Ensesa, ofreció una cena a la que asistió Josep Pla. Esa *Taula* tiene sentido si entendemos la importancia que Xavier le dio siempre a la conversación y a la comunicación; según él, sin ella: «el mundo se va a la mierda, porque se están perdiendo las dos cosas para mí esenciales, que son el comer, el beber y la conversación» (Regàs Castells, 1973: 227).

En los años setenta recibió un homenaje por parte de toda la intelectualidad catalana y del mundo de la farándula. Xavier vivió sus últimos años en un piso de la calle Balmes, 53, en el *Eixample* barcelonés. Murió en 1980. Tenía 75 años.

El Institut de Cultura de Barcelona organizó, años más tarde, una especie de homenaje bajo el nombre de *Memorial Xavier Regàs*. La programación *era digna* (Regàs Pagès, 2010: 40) hasta que, por falta de presupuesto, fue suspendida. Rosa Regàs tiene la teoría de que su cese fue decisión de Maria Aurèlia Campmany, regidora y responsable de las áreas de Cultura

⁵⁸ .- Josep Santpere i Pei (Barcelona, 1875-1939) actor y empresario teatral de opereta y vodevil y parodia.

⁵⁹ .- Via Veneto debe su nombre a José María Gotarda, que tenía apalabrado un comercio en la calle Ganduxer, 10, para instalar allí un restaurante italiano y pensaba darle ese nombre. Gotarda era un «magnífico barman y un eficaz relaciones públicas», pero no era demasiado buen empresario. Así que Oriol creó una sociedad mercantil junto a su cuñado, Eduardo Omedes, el marido de Rosa Regàs, y otros participantes, como José Manuel Casajús, uno de los socios de la discoteca *Maddox* de Platja d´Aro (Girona); Carlos Durán y parte de su familia. También colaboraron el padre de Oriol, Xavier Regàs, su hermano Xavier y su tía María Castells, pero no con Gotarda. El restaurante se abre en 1967 y Oriol se lo vende a su cocinero y director, José Monje, en 1981, para dedicarse al *Up&Down* (Regàs Pagès, 2010: 335-338).

y de Ediciones del Ayuntamiento de Barcelona durante las primeras legislaturas por el Partido Socialista Catalán:

Cuando murió, el Ayuntamiento de Barcelona montó el memorial Xavier Regàs. ¿Sabes por qué lo quitaron? Lo quitó Maria Aurèlia Campmany porque mi padre había hecho un chiste de ella como tratándola de señor, y eso le llegó a ella y, en cuanto pudo, sacó el memorial (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Actualmente, su figura teatral está siendo recuperada por el profesor Enric Gallen⁶⁰, que le ha dedicado varios artículos como pionero del teatro de posguerra en la escena catalana.

1.3.- Los Pagès Elias: la familia materna de la escritora.

Los Pagès Elias son la rama de la que desciende la madre de Rosa Regàs, Mariona Pagès i Elias. Se trata de una familia que destacaba por su vinculación al mundo de la cultura: «gente culta, artistas de una u otra disciplina con un acerado sentido crítico y con ideas de un talante progresista y republicano, lo que en Cataluña se llama gente tocada por la *rauxa* que yo he traducido por el desvarío. [...] Esta manera de ser y de pensar es lo que a muchos de ellos los obligó a exiliarse» (Regàs, *Mis dos familias, mis dos Españas*, 2014).

Mariona era la primogénita de Elvira Elias Bracóns⁶¹ y de Pere Pagès y Jurnet⁶², nació en Barcelona en 1909⁶³ y tenía un hermano siete años menor que ella llamado Pere, igual que su progenitor.

⁶⁰ .- Doctor en Literatura Catalana en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona ha publicado en 2012 el artículo *Xavier Regàs, traductor teatral. El cas de Camarada Cupido* (Gallen, 2012), un estudio que restaura para la literatura catalana la figura de Xavier Regàs como el introductor del teatro de bulevard.

⁶¹ .- «...pertenecía a una ilustre familia de artistas catalanes, una de esas familias que en Cataluña constituyen el *substratum* que permite que el país sobreviva frente a los interinos, sean estos monarcas, presidentes autonómicos o gerifaltes anarquistas» (Regàs, 2014).

⁶² .- Muere cuando Mariona tiene 7 años, según la propia información de la escritora Rosa Regàs: «Hay otra Elvira Elías que fue mi abuela, hermana del pintor, cuyo marido fue Pere Pagés Casablanca, mi abuelo, al que no conocí porque murió cuando su hija, mi madre, tenía 7 años» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Sin embargo, según las necrológicas aparecidas en el diario *La Vanguardia* con fecha de 31 de julio de 1916, el nombre del difunto abuelo de Rosa Regàs es Pere Pagès y Jurnet y no Pere Pagès Casablanca: «D. Pere Pagés y Jurnet, natural de Sabadell, Ha mort cristianament. Su viuda Elvira Elias, fills María y Pere, pares Fidel y Cándida, mare política María Bracóns, viuda de Jaume Elias...».

⁶³ .- Sobre la fecha de nacimiento de Mariona Pagès hay discrepancia; Rosa Regàs dice que no sabe si nació en 1907 o 1909. Solo hemos encontrado referencia al nacimiento del hermano, Pere Pagès, que sabemos que es 7 años menor que ella y que nació en 1916, por eso hemos establecido el año 1909 como el del nacimiento de la madre de Regàs.

Elvira Elias Bracóns, hija de Jaume Elias Domènec y de María Bracóns, y abuela de Rosa Regàs, fue la tercera mujer de una familia extensa formada por 8 vástagos: Arturo, Feliu, Paco, Jaume y Lluís, Rosa y Mercè que vivieron, durante su infancia, en la Ronda Sant Pere de Barcelona. Arturo, el primogénito, murió bastante joven y, como también había fallecido el padre, Jaume Elias Domènec, la familia tuvo que vender la fábrica textil de Sabadell y administrar el dinero que les daba «la botiga de sabates i la sastreria que tenien a Barcelona eren entrades monetàries que tenien per a portar una vida més o menys resolta» (Elias, 2012: 61).

Feliu Elias i Bracóns (Barcelona, 1878-Barcelona, 1948) era dibujante de humor, pintor, escritor y crítico de arte. Se había formado en el Círculo Artístico de San Lluç y en el Círculo Artístico de Barcelona. Se le conocía con el seudónimo de *Joan Sacs* en el mundo del arte, y con el de *Apa* –en honor al universo wagneriano–, en el ámbito de la prensa. Fue amigo de Eugèni d’Ors, y colaboró en diversas revistas como *El senyor canons*, *Mirador*, *Vell i nou*, *La campana de Gràcia*, *Pèl i Ploma*, *En Patufet*, *El Poble Català*, *D’Ací i d’Allà*, *L’esquella de la Torratxa*, *Cu-cut*, *La Piula*, *L’Estevet*, *Bella Terra*, *La Mainada*, *Iberia*, *Picanyol*, *El Gall* y en revistas francesas como *Paris Journal*, *L’Assiette au Beurre* o *Paris Midi*. Dibujó la viñeta diaria de *La Publicitat*, el periódico catalán de más difusión de los años veinte y treinta en el que colaboró Xavier Regàs. Fue el fundador de la revista semanal *Papitu* (1908) y de la *Revista Nova* (1914), ambas publicaciones novecentistas de humor y sátira social; en la primera participan Isidre Nonell, Ricard Canals, Xavier Nogués, Joan Colom y Juan Gris, entre otros. Publicó monografías de artistas diversos como la de Benet Mercadé (1921), Simó Gómez (1923), Xavier Nogués (1926), Enric Monserdà (1927) y Francesc Soler i Rovirosa (1931). Una guía sobre el arte de la ciudad: *Barcelona, guía práctica y artística de la ciudad* (1929), y diversos libros sobre el mundo del arte⁶⁴. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi desde 1932 y fundó la entidad de Amics de l’Art Vell, además de ser uno de los impulsores en la restauración de Poblet (1928). Como escritor literario, escribió *Vida y mort dels barcelonins* (1929) con prólogo de Pere Coromines. En su faceta de pintor⁶⁵, sus

⁶⁴.- *La catedral de Barcelona* (1926); *El moble de la Xina* (1927); *L’art de la caricatura* (1931); *De l’ensenyament de les belles arts* (1932); *La vida de Damià Campeny* (1938), entre otras.

⁶⁵.- Feliu Elias pintó un retrato de su sobrina, Mariona Pagès, la hija de su hermana Elvira Elias, al poco de fallecer su progenitor. En el cuadro, la niña, de apenas siete años, aparece con calcetines negros por el duelo. De ese cuadro le hablaba Mariona a su hija Rosa, a menudo. Una vez lo encontró en una exposición y logró cambiárselo al marchante por un bodegón de Feliu Elias que le había regalado su padre, Xavier.

creaciones estaban influidas por el estilo realista, de hecho empieza a pintar influido por Isidre Nonell y deriva hacia el hiperrealismo que evoluciona hacia: «un major realisme, minuciós i clar – natures mortes, interiors, retrats–, que juga amb el *trompe-l'oeil* i sembla preludiar Dalí i l'actual hiperrealisme» [enciclopèdia.cat]. La personalidad de Elias y su multitud de vocaciones propiciaron que Josep Pla lo retratara en sus *Homenots*, una obra donde solo figuran personajes que destacan por su vida poco convencional. Según Pla, «un homenot és un tipus singular, insòlit, una persona que s'ha significat, en una qualsevol activitat, d'una manera remarcable» (Pla, 1960: Prefacio), todo un elogio para Feliu Elias, un hombre que supo sobresalir por sus ideales y por la lealtad que les profesó siempre.

Se casó con Emilia Cornet i Palau y tuvo tres hijos: Jaume, Rosa y Elvira. Esta última recoge en un libro titulado *Una senyora de Barcelona* las memorias de su madre, Emilia Cornet, anécdotas de la vida en la Barcelona de los años veinte y treinta, como cuando se celebró en el Hotel Colón un banquete que reunió a los intelectuales de la cultura catalana y de la castellana, donde acudió Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna junto a Josep María de Sagarra y Santiago Rusiñol. Como recuerda Emilia: «Aquell professor de Salamanca presidia una de les taules; es feia escoltar i s'escoltava. El meu veí durant l'àpat va ser Ramón Gómez de la Serna, l'autor de les *Greguerías...*» (Elias, 2012: 82).

A Apa lo juzgaron en 1911 por publicar en el semanario *Papitu* unos dibujos de políticos un tanto perniciosos que ridiculizaban a la *Lliga Regionalista*. Para evitar la condena, él y su esposa huyeron a París, de donde regresaron en 1913, habiendo hecho allí amistad con el pintor August Renoir y el escultor Gaston Violet. Feliu fue profesor de historia del arte en la Escuela Superior de Bellos Oficios y en la Escuela Elemental del Trabajo entre 1920 y 1923. Luego trabajó como docente en la Escuela de Bibliotecarias y estuvo en Portugal y en Holanda organizando exposiciones de arte catalán. Entre el 36 y el 38 vuelve a estar refugiado en París, regresa a España para volver a huir en 1939, a causa de la guerra, y ya no volvió de su exilio hasta 1947. Murió en Barcelona, en 1948.

En 1919, Francia otorga a Feliu Elias i Bracóns la Cruz de la Legión de Honor por sus viñetas antigermanófilas, que criticaban el militarismo alemán en la Gran Guerra, y que fueron publicadas en la revista *Iberia* durante los años 1915-16, y recogidas más tarde en su

libro *Kamaradem*. Ese mismo país inviste en 2005 con la orden de Chevalier de la Legión de Honor a nuestra escritora por su labor literaria y su condición de amiga de Francia; como reconoce Rosa Regàs en su discurso de investidura: «...Francia y su cultura, y su forma de entender la vida, la sociedad y la historia, han jugado una parte esencial en mi modo de ser y de comportarme» (Regàs, 2005).

Otro de los hermanos Elias, Francesc Elias Bracóns (Sabadell, 1892- Reus, 1991), alias Paco, fue ceramista. Hacia 1904 viaja a Burjassot (Valencia) donde se forma con el hijo del dibujante Francesc Quer Vidal, Francesc Quer i Selves. Luego continúa su formación en otro taller de Francia y, hacia 1912, monta una sección de cerámica en el taller de Gustavo Violet, en Prada. Está trabajando en Hernani, Manises y Cerdanyola y en 1945 funda en Cornellá de Llobregat un taller de cerámica decorativa que trasladó, en 1960, a Sant Just Desvern. De hecho, en Sant Just compró la torre situada delante del ateneo que era propiedad de Àngel Bono i Cruixent (VVAA, 1987: 554). Francesc Elias se casó y tuvo tres hijas –Núria, Mercè y Montserrat– que se dedicaron, como él, a las artes plásticas. Su hija Núria Elias i Ubach se casó con el pintor Ignasi Mundó. Las tres hermanas realizaron diversas exposiciones colectivas en Barcelona, la primera de ellas en 1946 a cargo de Núria (Enciclopèdia.cat).

Su hermano Jaume (Barcelona, 1878- Barcelona, 1948) trabajó en la radio y en 1937 escribió un libro acerca de la comunicación audiovisual, *Crítica de la reraguarda. Xerrameques dominicals de l'Home Desconegut*, definido como un «aplec d'emissions radiofòniques fetes en la línia del costumbrisme i l'humor vuitcentista» (VVAA, 1988: 176).

Lluís Elias (Sabadell, 1896-Barcelona, 1953) fue autor dramático y amigo personal de Xavier Regàs, el padre de la escritora. Escribió bajo el seudónimo de *Anem* en revistas como *L'Esquella de la Torratxa* o *Papitu*. Vivió en París entre 1920 y 1931 –donde conoció a su esposa, una mujer apodada *La Turca*–, y luego residieron ambos en Barcelona. Se dedicó al teatro y escribió una treintena de obras en catalán entre las que destacan *Madame* (1932), *Lilí vol viure* (1935), *Baltasar* (1948), *Joc de dames* (1952) y *Comèdia de dones* (1953), la mayoría se estrenaron en los teatros de la ciudad y tuvieron bastante éxito. En la casa francesa de Lluís pasará una temporada la hija de Elvira, Mariona Pagès, mientras es adolescente.

Dos de las tres hermanas Elías, Rosa y Mercè, tuvieron entre ellas una relación más estrecha porque vivieron juntas cuando Rosa Elias se quedó viuda de su marido, el diplomático partidario de Franco, Luis Scatti, que fuera director del Hotel Majèstic de

Barcelona. Mercè (llamada en familia, Mercedes) era soltera y Rosa no había tenido descendencia aunque ella y su esposo fueron los padrinos del tercer vástago de Apa, una niña a quien llamaron Elvira Elias Cornet. Nuestra escritora alude a estas hermanas en *Sangre de mi sangre* (1998) cuando habla acerca de la libertad de ser madre soltera hoy en día y contrasta las opiniones actuales con las que se tenían en la época de la posguerra. Las describe como: «dos ancianas muy respetables, soltera una y viuda la otra, que vivían juntas «desde antes de la guerra», una expresión común entonces para dar a entender que hacía mucho tiempo»; unas retrógradas señoras, marcadas por la tradición y el qué dirán, que se sorprenden de que una de sus sobrinas, Rosa, la madre de Josep Elias, amigo íntimo de la escritora se haya decidido a ser madre sin estar casada (Cfr. Regàs, 2006b: 82).

Elvira Elias, la abuela de la escritora, fue la tercera de las mujeres. Se casó con el heredero de unas fábricas de Sabadell, Pere Pagès i Jurnet, hijo de Fidel Pagès y Cándida Jurnet, y se instalaron en la ciudad del marido, Sabadell, donde él estaba a cargo de las empresas familiares, las firmas Pagès y Casablanques, Sucesors de Fidel Pagès, Fidel Pagès i Cía de Sabadell y Francisco Soler Trías y Cía, de Barcelona y Francisco E. García y Cía, de Málaga.

En los apenas ocho años que duró el matrimonio, tuvieron dos hijos: María o Mariona, la madre de la escritora, y Pere. El día 30 de junio del año 1916, Pere Pagès, heredero de las fábricas de la familia, murió de tuberculosis, la misa por su alma se ofreció el 31 de julio en la iglesia parroquial de Jesús. Como era hijo único, fue su esposa, Elvira, quien se quedó con todo el patrimonio. En ese momento, como recuerda su cuñada Emilia Cornet, Mariona tenía siete años y Elvira estaba embarazada de su hijo Pere, que nacerá dos meses después de fallecer su esposo:

Per aquella época va morir de tuberculosi en Pere Pagès, el marit de l'Elvira, la germana de l'Apa. Una vegada més, en el concurregut enterrament celebrat a Sabadell, vaig tornar a veure l'Apa amb jaqué i barret de copa. La meva cunyada estava llavors en estat i dos mesos més tard portà al món un nen (Elias, 2012: 76).

Pere Pagès fue un hombre solidario y ligado a su familia, tanto a la consanguínea como a la familia política, a la que ayudó en todo momento sin que estos se percataran, como apunta el recuerdo que su cuñada Emilia tiene de él:

...ens vam adonar que a les parets de la casa hi penjaven alguns dels quadres que l'Àpa havia presentat a la Sala Parés, a la tornada de París. En Pere, amb la delicadesa i bonhomia que l'havien distinguit sempre, va voler ajudar el seu cunyat sense ferir-li l'amor propi (Elias, 2012: 77).

Pero una vez murió, su esposa Elvira, lejos de reconducir o reconstruir la familia e intentar aumentar o conservar el patrimonio que había heredado de su marido –tal como actuaría una perfecta mujer burguesa–, se vendió la herencia y envió a su hija a Frankfurt. La niña permaneció allí, al cuidado de una familia judía, desde los 7 hasta los 16 años, como refiere Rosa Regàs:

...el rabino, su mujer y sus hijos la aceptaron como a una más de los suyos. *Mamita*, llamaba ella a su segunda madre, el único miembro de la familia a quien conocí en los años sesenta, el único que sobrevivió a las deportaciones nazis (Regàs, 2014: 55).

Mariona se trasladó después a París, con su tío Lluís, el dramaturgo, y con él y su familia convivió un tiempo, antes de regresar a Barcelona cuando tenía ya cerca de 20 años.

Durante los años en que Mariona estuvo fuera de España, su madre, Elvira, se dedicó a vivir la vida, a negociar, a viajar por Europa y a entablar relaciones de todo tipo con quien creyó oportuno porque: «nunca se preocupó por ser discreta y, según contaban sus amigos, vivía al margen de las reacciones que provocaba con quién salía, a quién amaba, a quién irritaba y a quién comprometía» (Regàs, 2014: 54).

Cuando regresó de sus viajes, se instaló en Barcelona, en un ático con una gran terraza situado en la Plaza Cataluña y amenazó con publicar sus memorias. Una suma de dinero fue lo que salvó del escándalo a los caballeros que habían alternado con ella:

...un grupo de amigos de Sabadell y Barcelona, asustados por lo que podía contar, hicieron lo imposible por convencerla de que abandonase el proyecto [...]. Y al final, decían las malas lenguas, tuvieron que darle una buena cantidad de dinero para poder dormir tranquilos (Regàs, 2014: 55).

Fue una mujer extravagante que mantuvo con sus hijos, pese a haber estado lejos de ellos durante su infancia y adolescencia, una relación más o menos cordial. Mariona, desde

Madrid, compartía con ella una fluida correspondencia⁶⁶ en la que le daba cuenta de los diversos obstáculos que le interponía el abuelo para ver a sus hijos. Elvira, que era de armas tomar, se saltaba las restricciones del *Vell Regàs* y se hacía la encontradiza con sus nietos en cualquier calle de Barcelona o de Tiana. Estas situaciones provocaban en los niños –según Rosa Regàs– ansiedad y miedo porque el abuelo les tenía prohibido dirigirle la palabra. Sin embargo, aunque el *Vell Regàs* impidiera a la abuela materna el trato con sus nietos, eso no constituyó una traba para que Elvira Elias estuviera presente en sus vidas porque de tanto en tanto: «la oíamos gritar en la calle mientras subíamos corriendo las escaleras de la casa hasta llegar jadeando al piso del abuelo donde vivíamos cuando no estábamos en el colegio» (Regàs, 2014: 57).

Para Oriol, el hermano menor de nuestra escritora, la abuela Elvira se preocupó de los niños e incluso se citaba con él en una tienda cercana a la casa de la calle Ferran. Habían llegado a desayunar juntos, algún domingo, en su ático de la plaza Cataluña. La describe como «una mujer dominante y autoritaria, al igual que el abuelo Regàs, si bien quedaban sensiblemente diferenciados pues ella era descreída y atea, y hacia siempre gala de ello en su peculiar forma de expresarse» (Regàs Pagès, 2010: 47). Era una mujer acostumbrada a hacer lo que le convenía y no tuvo mucho roce con el resto de sus nietos.

Cuando su hija Mariona regresó de Europa, conoció a Xavier Regàs y se casó con él. Su hermano Pere Pagès tenía entonces entre catorce y quince años se acostumbró a almorzar con ellos todos los domingos, en su casa de la Gran Vía. Ambos cuñados se llevaban muy bien y conversaban sobre los temas que más interesaban a Pere que, pese a su origen burgués, entró a militar muy joven en el BOC –un movimiento obrero⁶⁷ denominado *Bloc Obrer i Camperol*– y a los 17 años trataba con los miembros de ERC entre los que destaca el padre de la escritora.

⁶⁶ .- «Xavier estaba castigado. Sus notas han sido pésimas y es el último de su clase. He tenido un disgusto enorme, con una desilusión desgarradora. Nadie sabe con qué ansia espero verlos ese sábado de cada mes. Además, Georgina llevaba un morado en el brazo de un golpe que le ha dado la tía. Los niños se quejan de que no comen suficiente y de que no están bien. ¿Qué puedo hacer? La situación es desesperante» (Regàs Pagès, 2010:28).

⁶⁷ .- «Als setze anys s'inicià en la militància en el Bloc Obrer i Camperol (BOC) i en el periodisme polític com a col.laborador d'Última Hora, diari de tarda d'Esquerra Republicana de Catalunya» (Viquipèdia, 2014).

Pere Pagès colaboró como redactor en el diario barcelonés *La Humanitat*⁶⁸ en cuyas páginas inicia su carrera como periodista político⁶⁹. Estudió Derecho en la Universidad de Barcelona y, durante la Guerra Civil, fue director del diario *La Batalla*, el órgano de expresión del POUM, del que formaba parte de su redacción, desde el año 1937, junto a los redactores José Escuder y Juan Andrade. Durante la contienda conoció a Eric Blair alias George Orwell, justo en el momento en que este llegó a España para enrolarse en las Brigadas Internacionales. Al finalizar la guerra, Pere cayó preso en Valencia. Estuvo seis años encarcelado, primero en Alicante y luego en la cárcel Modelo de Barcelona. Lo condenaron por «auxilio a la rebelión» (*La celda del traductor*, 2013) es decir, por mantenerse fiel a la República.

Josep Janés i Olivé, editor benemérito que aparece en *Música de cámara* (2013), le proporcionó trabajo como traductor para que entretuviera el tiempo en la prisión en la que estaba. De esta época datan las traducciones que hizo de Mark Twain. Mientras está encarcelado, escribe una novela protagonizada por un tal *Víctor Alba*, sobrenombre que resuelve adoptar por consideración a su hermana, para que no fuera relacionada con él y no padeciera represalias por sus opiniones políticas dado que Mariona, en esos momentos, ya estaba casada con Xavier, y la familia Regàs era muy célebre en Barcelona.

Durante la posguerra, cuatro editoriales catalanas – Maucci, Janés, Nausica y Aymà –, publicaron sus textos que fueron firmados bajo seudónimo porque eran las escrituras de un preso republicano. *Boyd*, *Del Haya* y *Pedro Elías* fueron tres de los apelativos que empleó en ese periodo de manera aleatoria, mientras estuvo prisionero en el Palacio de Misiones de Montjuïc y luego, en la cuarta galería de la cárcel Modelo.

Tradujo al castellano, al francés y al inglés diversas obras europeas. Su cuñado, Xavier Regàs, hizo lo mismo con sus obras teatrales que adaptó para la escena después de traducirlas del francés al castellano o al catalán. Esa afición a las lenguas la comparte también Rosa

⁶⁸ .- Diario de ámbito catalán, dirigido inicialmente por Lluís Companys. Apareció en Barcelona el 9 de noviembre de 1931 y se oponía al grupo del diario *L'Opinió*. A partir del 9 de julio de 1933 fue órgano oficial de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). Sustituido por el periódico *La Ciutat*, se reeditó en enero del 35 y continuó hasta el 24 de enero del 39. Debido a la guerra, se publicó en el exilio, en Montpellier, como semanario órgano de ERC de 1946 a 1947. Luego, en la transición política, entre 1979 y 1986 volvió a editarse.

⁶⁹ .- «Era muy joven pero ya hacía tiempo que había iniciado sus actividades periodísticas, siendo aún estudiante en la Universidad de Barcelona, primero en *El Día gráfico* y luego en *Última Hora*, para pasar luego a *La Batalla* cuando el órgano principal del POUM vio la luz como diario a finales de julio de 1936» (Iglesias, 2003).

Regàs quien trabajó como traductora para las Naciones Unidas, y que ha traducido también varias novelas.

El tío materno de la escritora destacó socialmente por su faceta de periodista de investigación; se dedicó a analizar los hechos políticos que había vivido, sobre los que estudió y trabajó hasta el final de sus días.

En el año 1944, a los 28 años, Pagès Elias consigue un permiso y sale de la cárcel para visitar a su madre, que estaba enferma. Entonces aprovecha para cruzar la frontera a pie y fugarse París, donde acaba colaborando con Albert Camus⁷⁰ en la revista *Combat* y donde traduce al francés el *Canto espiritual* de Joan Maragall. En París se casa con Loute y en el año 1947 se exilian ambos a México, donde reside una gran parte de los exiliados republicanos compañeros y amigos suyos. Allí tienen a Cristina, su única hija, e invitan a la abuela, Elvira Elias, a pasar una temporada con ellos. En México escribe en francés, catalán, inglés y español y colabora en la prensa catalana del país representada en publicaciones como *La nostra revista* y *Pont Blau*. Asimismo participa en la prensa mexicana, en los diarios *Excelsior* y *Panoramas*. Dirige el Centro de Estudios y Documentación Sociales de México y trabaja como traductor en la OMS, la Organización Mundial de la Salud. En 1957, se instala en los Estados Unidos, junto a su esposa y su hija, y allí colabora en el *New Leader* de Nueva York. Enseña en diversas universidades como la de Kent State University, donde ejerce de titular de Ciencias Políticas mientras que su esposa imparte Lengua y Literatura francesas. En 1970, regresa a España y fija su residencia en Sant Pere de Ribas y más tarde en Sitges. En estos años suele reunirse con sus amigos para conversar; algunos de ellos eran miembros, como Marsé, de la entonces popular *gauche divine*, de la que Rosa Regàs también formó parte. Esas reuniones se llevaban a cabo en un piso situado en la calle Valencia de la ciudad de Barcelona. Por estas fechas el PSUC lo acusa de ser agente de la CIA y ve peligrar sus publicaciones. Lejos de achantarse, Víctor Alba no tuvo miedo y siguió imprimiendo sus textos en las editoriales Pòrtic, Plaza&Janés, Nauta, Planeta, Destino y Laertes que siempre apostaron por él.

⁷⁰ .- «Havia estat amic personal d'Albert Camus, amb el qual havia traduït al francès el *Cant espiritual* de Joan Maragall i amb qui havia col·laborat a *Combat*. Amb Camus compartia un mateix esperit de revolta contra l'estalinisme, cosa que per a molts era en aquell temps una autèntica heretgia. Algú ha dit que sempre va caure del costat dels perdedors i és cert: va ser traïdor per als estalinistes i comunista per als franquistes. En realitat era un esperit llibertari, en el sentit genèric de la paraula, amb un compromís irreductible al servei de la llibertat i de la justícia, sempre contra les ortodòxies que, ahir com avui, tracten de fer-nos passar bou per bèstia grossa» (Maragall, 2003).

Fue autor de más de cien obras escritas en varios idiomas y de varios géneros, entre los que destacan los ensayos sobre las fuerzas políticas de la República y el movimiento obrero. A él se le debe el primer libro sobre la España franquista, titulado la *Insomnie espagnole*, que vio la luz en París, en 1946, y la primera historia de la República, *Histoire des Républiques Espagnoles*, que apareció en 1948 también en la capital francesa. En 1975, Pere Pagès fue finalista del premio Planeta con su novela *El pájaro Africano*. (Rosa Regàs participó en 2001 en este concurso y fue la ganadora de la 50ª edición del premio con su novela *La canción de Dorotea*).

Murió el 10 de marzo de 2003, en el Hospital Sant Camil de Sant Pere de Ribes, a los 87 años. Activista político, periodista, escritor y profesor universitario; un agitador de conciencias porque, como atestigua Juan Manuel Vera, «hay inconformistas que lo son toda la vida⁷¹» y por eso:

Víctor era un rebelde, un ateo y un gran observador de la realidad. Vivía pendiente de lo que pasaba en el mundo y nunca le importó ir contra la corriente. Hombre de izquierdas durante toda la vida, defendió sus ideas socialistas, libertarias y democráticas hasta el último aliento (Vera, 2003).

Tras la guerra civil, cuando su hermana Mariona se vio desposeída de sus hijos, Pere la orientó en sus gestiones para conseguir, al menos, una visita con ellos en el Tribunal de Menores, el tercer sábado de cada mes. Incluso la acompaña durante un encuentro con ellos en el restaurante *La Cala*⁷², de la plaza Cataluña, propiedad de su suegro, Miquel Regàs. Pere Pagès no tuvo relación con sus sobrinos durante la infancia de estos debido a la prohibición del abuelo y a su ajetreada vida política. Sin embargo, al cabo de los años, desde su exilio en México y en los EUA, retoma la relación con ellos⁷³, sobre todo con nuestra escritora que se

⁷¹ .- «Hay inconformistas que lo son durante unos años. Después, abandonan toda actividad social, «van a lo suyo» y recuerdan, a veces, las cosas de cuando eran jóvenes y radicales. Hay, en cambio, inconformistas que lo son toda la vida. El pasado 10 de marzo murió uno de ellos, el escritor y antiguo militante del POUM Pere Pagès, más conocido por el seudónimo de Víctor Alba, un destacado representante de una generación de luchadores antifascistas y anti estalinistas que, además de sufrir la persecución y el exilio, padecieron la calumnia y el olvido» (Vera, 2003).

⁷² .- «Otro fugaz encuentro tuvo lugar en el restaurante La Cala, de la plaza Catalunya, también propiedad del abuelo. Vino acompañada de su hermano Pere Pagès» (Regàs Pagès, 2010: 26).

⁷³ .- «No intimamos con él hasta cuando, tras dejar las Américas, ya jubilado, decidió instalarse en Sant Pere de Ribes y poco después, más cerca del mar, en Sitges [...]. Descubrimos en él a un personaje batallador, cabreado, carismático e insólito. Sorprendía por su espíritu de crítica y por una amena conversación» (Regàs Pagès, 2010: 48).

encontraba con él en «...la zona de Les Landes cada vez que pasaba la frontera para ver a Víctor Alba, mi trosquita tío que tenía prohibida la entrada en España» (Regàs, web Rosa Regàs, 2005).

De hecho él es quien la inicia, mediante su correspondencia epistolar, en la historia de la Guerra Civil Española de la que Rosa Regàs expone que, como la mayoría de los españoles, «sabíamos que la versión oficial era mentira, pero no sabíamos la verdad» (Obiols, 2003). Para ella, Pere Pagès fue un personaje mítico durante el franquismo, alguien a quien quería conocer porque le producía admiración y se sentía muy cerca de él ideológicamente.

A su muerte, la escritora lo definió como «una persona que estuvo viva hasta el último día de su vida, que fue capaz de seguir protestando y desarrollando su mala leche con ironía», fue en 2003, cuando el Colegio de Periodistas y el Club d'Opinió Arnau de Vilanova le rindió un homenaje a su memoria.

2.- La familia Regàs-Pagès.

2.1.- El matrimonio de Xavier y Mariona.

En abril de 1930, Xavier Regàs Castells y Mariona Pagès Elias se unen en matrimonio. Apadrinó su boda Nicolau d'Olwer⁷⁴, ministro de Economía de España durante la República. Su enlace fue criticado y detestado por ambas familias; el abuelo Regàs se refiere a esta boda como un capricho con mal fin:

El fill gran es va voler casar. A la meva mare li era plaent que el nét prengués estat. Jo pensava que el matrimoni seria un aquietament. A la Maria, i també a mi, ens feia rezel tot plegat. Hi varen intervenir uns caputxins de la vàlua del Pare Miquel d'Esplugues [...]. El casament es va fer i vàrem equivocar-nos tots: els caputxins, el canonge, els nuvis, els pares i l'àvia (Regàs i Ardèvol, 1960: 226).

Oriol Regàs, en *Los años divinos* (2010), comenta que las familias se negaron el saludo incluso en el día de la boda. Pese a todo, fue un matrimonio bien avenido, enamorado y feliz, que se quebró por la guerra, según concluye Rosa Regàs:

⁷⁴ .- «Un año antes había sido padrino de boda de mis padres, lo sé porque así figuraba en la participación de boda que encontré un día, muchos años después, en una carpeta llena de papeles y documentos» (Regàs, 2014: 21).

Así es como lo juzgaban sus amigos a los que yo se lo pregunté al cabo de los años y todos estuvieron de acuerdo en que, si les hubieran augurado que una de las parejas del grupo tendría que acabar en un matrimonio destrozado, el de nuestros padres habría sido el último. Y es que la guerra no se detiene ante nada ni ante nadie (Regàs, 2014: 28).

Mariona Pagès⁷⁵ era «una mujer bellísima que ya desde joven se adelantó a su época» (Regàs Pagès, 2010: 22). Se había formado en Europa, en Frankfurt; luego en París donde convive con su tío Luís Elias y, más tarde, en un colegio de Bruselas⁷⁶. Hablaba cinco idiomas, era culta y muy aficionada al teatro y al arte. Cuando llegó a Barcelona, su madre, Elvira Elias, le consigue un puesto de trabajo en la *Fundació Bernat Metge*⁷⁷ mediante la intercesión de su amigo Joan Estelrich –director de la Fundación desde 1923 a 1956–. Estelrich, traductor y humanista, perteneció a la *Lliga Regionalista*, fue secretario de Francesc Cambó y colaboró en el diario *La Veu de Catalunya*, periódico en el que también publicaba sus artículos Xavier Regàs. De hecho, él y Mariona se habían conocido a través de los amigos comunes que tenían ambos en esa fundación como el propio Estelrich:

...allí fue donde mamá conoció a mi padre, contertulio también de la Fundació y amigo de Estlrich con quien, aun siendo unos años mayor que él, coincidía en *La Veu de Catalunya*. O quizá los presentó Nicolau d'Olwer, gran conocedor de los clásicos latinos y asiduo colaborador de la Fundació (Regàs, 2014: 21).

La belleza de Mariona y su arrolladora personalidad despertaba la estima de sus amistades y suscitaba la admiración de muchos hombres. Así lo cuenta su hermano, Pere, cuando le explica la anécdota que le sucedió a su hermana con el señor Cabot, el periodista director del Mirador, a Joan de Sagarra. El señor Cabot tenía dos pasiones: Stendhal y

⁷⁵ .- Joan de Sagarra la define como «una de las mujeres más fascinantes de aquella Barcelona republicana» (Sagarra, 1999).

⁷⁶ .- «Mi mujer me rogó que hiciéramos una corta parada en Bruselas, con el objeto de saludar a una de sus antiguas profesoras, en un colegio de la capital belga, donde había estado interna. Había sido su alumna preferida y la pobre estaba muy enferma» (Regàs Castells, 1973: 115).

⁷⁷ .- Fundada en 1922 y patrocinada por la Editorial *Alpha* de Francesc Cambó. Su finalidad fue fomentar el estudio de los clásicos griegos y latinos en Cataluña y formar humanistas. En abril de 1923 se inicia la colección de clásicos europeos en catalán. Sus directores fueron Joan Estelrich y Carles Riba quien formó una escuela de traductores, Miquel Dolç, Josep Vergés i Fàbregas i Joan Baptista Solervicens.

Mariona Pagès. «La señora Mariona Pagès era una de las mujeres más guapas de Barcelona y el señor Cabot estaba loco por ella» (Sagarra, *Libros*: 2008); tanto fue así que cuando Xavier Regàs fue a pedirla en matrimonio, «el señor Cabot montó en cólera» y fue a ver a doña Elvira, la madre de Mariona, para hablarle mal del abogado Regàs. Otra de las anécdotas que la recuerdan por su belleza es la que protagonizó su hija Rosa, en la Universidad de Barcelona, cuando uno de los profesores recordaba, con cierta nostalgia, la hermosura de su madre a quien había conocido en la *Fundació Bernat Metge*:

...el profesor Joan Petit, que yo conocía sólo de vista, y me preguntó, con un aire un tanto intrigado, ¿cómo te llamas? Rosa Regàs, respondí azorada. ¡Ah, claro! Sí, tú eres hija de Mariona, hay algo de ella en ti. Se me quedó mirando como buscando en mi rostro los rasgos que le habían provocado ese relámpago de memoria y con una voz cargada de melancolía, dijo, ¡Ah, todos estábamos enamorados de Mariona! (Regàs, 2014: 22).

Recién casada, la pareja se instaló en un piso en la Ronda Sant Pere⁷⁸ de Barcelona. A Xavier siempre le gustó la Gran Vía, desde niño; de hecho, uno de los artículos de su libro *Aquel tiempo perdido* está dedicado a la intrahistoria de esa avenida. En el piso se adecuó una habitación como despacho para él, que era abogado, y contrató como pasante a Carlos Sentís con quien la familia mantendría la amistad hasta el tiempo de la guerra.

El matrimonio formaba parte de un grupo de amigos entre los que destacaban el primo de Mariona, Fidel Casablancas; su esposa, Adelina Muntañola; su hermana Montserrat; su marido, Carles Godó, y Félix Capella, entre otros (Cfr. Regàs, 2014: 18). Gente cosmopolita, amiga de las conversaciones en tertulia, de las novedades de la noche barcelonesa y de la actividad frenética del mundo de la farándula y de los intelectuales. Gente, desde luego, comprometida con su tiempo; burgueses, aunque no ricos. Solían reunirse una vez por semana para cenar y charlar de cultura y de teatro, la gran pasión de Xavier. Mariona estaba acostumbrada a ejercer de anfitriona, al lado de su esposo, un marido culto y dicharachero cuyas amistades pertenecían al mundo de la política, de la intelectualidad y de la farándula; de hecho, él era, además de letrado, periodista y autor teatral. En casa de los Regàs Castells estuvieron Errol Flynn y García Lorca como invitados. A este último lo agasajaron con una

⁷⁸ .- Años más tarde, Oriol Regàs montará un negocio en la Ronda Sant Pere, 67, junto a su amiga Mariona Sunyé; un restaurante al que llamará *Can Mariona*. En sus memorias comenta que quiso adquirirlo en ese lugar porque en aquella calle había estado su verdadero hogar antes de la guerra.

cena estupenda en el restaurante de La Estació de França que dirigía Miquel, el hermano de Xavier.

Al poco de regresar Lorca de Buenos Aires, visitó Barcelona. Parece ser que tuvo lugar en ese momento, el año 35, su encuentro con la familia Regàs. Además de cenar con ellos, el poeta dedicó un ejemplar de su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* a Mariona, y se fotografió con la pequeña Rosa, que contaba entonces poco más de un año.

En el piso de la Ronda Sant Pere, Mariona disponía de servicio que la ayudaba con los niños. Adela era el ama de los pequeños. Mariona, a pesar de haber padecido varios abortos consiguió traer al mundo a cuatro hijos: Xavier, que vino al mundo en febrero de 1931 y se dedicó a la decoración y al diseño de interiores; Georgina, nacida el 10 de agosto de 1932, que fue cocinera y escritora; Rosa, nacida el 11 de noviembre de 1933, nuestra escritora –la intelectual de la familia, según su padre– y Oriol⁷⁹, nacido el 11 de enero de 1936, promotor cultural, hostelero y fundador de varios negocios como la discoteca *Bocaccio* o el *Up&Down*, iconos aglutinadores de cultura y ocio de las noches barcelonesas desde los 60 a los 80.

La familia veraneaba, como muchos intelectuales del momento, en Port de la Selva. Normalmente, la burguesía lo hacía en el Maresme, en pueblos como Tiana –donde tenía una de sus casas, la estival, el abuelo Regàs–; en Sant Andreu de Llavaneres o en Premià de Dalt. Lugares adonde el mar se sitúa en la parte baja del pueblo y las residencias son palacetes al gusto burgués, con esculturas y plantas que tienen la finalidad de ostentar y mostrar el estatus de los habitantes. Los intelectuales, los artistas, los escritores y la gente de la farándula, sin embargo, deciden romper con esa burguesía de la que surgen ellos mismos pero contra la que se rebelan y veranean en pueblos marineros, sin turismo, sin tecnología como Port de la Selva, el escogido por Xavier y su familia para sus estíos:

Yo misma había ido con mis padres a pasar los dos primeros veranos de mi vida al Port de la Selva, un pueblo lleno de intelectuales y artistas, como todos los que en aquellos años se atrevían a pasar el verano más allá del Maresme, la mayoría de los cuales tuvo que exiliarse por la derrota de la República, y para morir mucho antes de

⁷⁹ .- El nombre de Oriol se lo ponen por una promesa que la madre le hace a Sant Josep Oriol «...un santo muy barcelonés que según decía mi padre, que nunca fue muy respetuoso con el santoral, hacía los milagros catalanes por excelencia: cortaba un fuet y las rodajas las convertía en duros» (Regàs: 2014: 19).

que les permetieran volver a su mar azul batido por la tramontana (Regàs, web de Rosa Regàs).

Durante los meses previos al alzamiento, en la ciudad de Barcelona, empezaron los disturbios, las denuncias, las desapariciones misteriosas, los arrestos y los asaltos a las casas y a los negocios de la gente pudiente. Miquel Regàs, el abuelo, fue víctima de un acoso y lo detuvieron ilegalmente. Solo la intervención de Xavier posibilitó su liberación. Entonces el *Vell Regàs*, temeroso de volver a su casa de la calle Ferran, decidió trasladarse al hogar de su hijo mayor durante un tiempo prudencial mientras preparaba su huida.

Miquel y María residen en la casa de la Ronda Sant Pere junto a sus nietos, su hijo y su nuera. Será un período en que el *Vell Regàs* desempeña un poco su rol de abuelo: se lleva a pasear a Xavier y Georgina y acompaña en el juego al pequeño Oriol y a «*la mimosa Rosa María*» (Cfr. Regàs i Ardèvol: 1960: 200).

Cuando caen las primeras bombas sobre la ciudad, Mariona y su esposo barajan distintas alternativas a fin de evitar a los hijos las consecuencias inmediatas de la guerra. Proyectan incluso mandarlos a Rusia. Pero como los abuelos están ya en el exilio, en Riba Trigoso, deciden enviar allí a los dos mayores, Xavier y Georgina. Sin embargo, la imposibilidad económica de mantenerlos conlleva el precipitado regreso de los niños a la Ciudad Condal:

El Xavier i la seva dona ens havien enviat els dos néts grans com si encara fóssim al Cafè de la Rambla i poguéssim disposar de cabals per a tot, quan ja no ens quedaven més recursos per fer lires que la venda del rellotge d'or i la cadena que, per cert, es varen salvar d'una manera impensada. Les últimes lires varen servir per a pagar el metge que va assistir el nét gran d'un començament de pulmonia. Aquelles criatures no podien tornar a Barcelona. Només de pensar en l'espectacle de la desmoralització de la ciutat ja ens desesperàvem. Vàrem arribar a Marsella i vaig deixar-los, junt amb la meva muller, al costat d'aquell excel·lent xicot del meu cosí Jaume. Havíem quedat que els portaria a la frontera on anirien a cercar-los per enviar-los a París. Vaig recomanar molt a la Maria que no permetés de cap manera la tornada d'aquells infants estimats a aquell infern [...]. A la frontera va comparèixer a fer-se'n càrrec un petit brètol. No va portar-los a París, els va tornat a Barcelona. La canalla allà devien ésser un destorb (Regàs i Ardèvol, 1960: 326).

Aconsejados por un amigo holandés, Xavier y Mariona se deciden a llevar a los dos mayores, una vez regresan de Riva Trigoso, a Holanda, donde quedan al cuidado de unos amigos diplomáticos. Rosa y Oriol, en cambio, son enviados primero a París y luego a Niza, donde vivirán en el colegio de *Célestin Freinet*, un internado muy peculiar debido a su moderna pedagogía. Este es el momento en que la familia se rompe para siempre porque todos los miembros se ven obligados a separarse: por un lado, los abuelos –Miquel y María– que se exilian a Marsella y luego al pueblecito italiano de Riba Trigoso. Hacia París huye Xavier un día antes de la caída de Barcelona; en París, Megève y más tarde en otra vez en la capital francesa, se refugia Mariona. Los niños se reparten entre Holanda y en Niza, y padecen no solo la separación de sus padres sino también la separación entre los hermanos. El tío Jaume combate en el ejército republicano, pero acabará prisionero en un campo de concentración maño. El tío Miquel muere luchando cerca del Ebro y, desde su exilio, el abuelo acude a enterrar el cuerpo de su hijo predilecto al cementerio de Batea, cerca de donde ha caído. Solo la *tieta* permanece al cuidado de la casa de la calle Fernando.

El matrimonio Regàs-Pagès se separó poco antes del exilio. Mariona se había marchado de la ciudad sin su esposo. Por lo visto, visitaron en el año 38 a los hijos menores, que estaban en Francia, y aquella fue la última vez que los niños vieron juntos a sus padres, en una especie de baile, como recuerda Rosa:

...a mis padres que bailan, la última imagen que guardo de ellos, abrazados, riendo y haciéndome señales para que me acerque, a mí, que desde un extremo de la pista los observo como si los acabara de descubrir. Tiene que ser el año 38, y ellos habrían ido a vernos desde Barcelona, tal vez, para organizar nuestra vida en aquel colegio (Regàs, 2014: 96).

Durante su exilio en París, Mariona tuvo varios amantes⁸⁰, entre los que destaca Eric Von Stroheim⁸¹, director y actor de cine, Henri Jeanson⁸², periodista y escritor francés y el

⁸⁰ .- «Mariona Pagès, una de las mujeres más fascinantes de aquella Barcelona republicana, la hermana mayor de mi tío [que me ha hecho el honor de adoptarme como sobrino] Víctor Alba, de la que mi madre me contaba sus conquistas [Eric von Stroheim, el marqués de Nájera, Henri Jeanson...] en París, durante su exilio de la guerra civil» (Sagarra, 1999).

⁸¹ .- Eric Von Stroheim (Viena, 22 de septiembre de 1885- Maurepas (Francia), Mayo de 1957). Hijo de una familia de comerciantes judíos bastante adinerada. Empezó la carrera militar pero en el año 1908 emigra a los Estados Unidos debido a unas deudas. A partir de 1914 empieza a trabajar en Hollywood como actor y luego como director de cine. En 1937 interviene en dieciséis filmes que se

marqués de Nájera. Estuvo alojada en la misma pensión donde se hospedaba Pío Baroja que la consolaba de sus congojas cuando ella echaba de menos a sus hijos (Cfr. Regàs, 2014).

En la ciudad del Sena trabajó de telefonista hasta que adolece de una enfermedad pulmonar, posiblemente la tisis, y sus amigos y compañeros recolectan dinero para enviarla a una clínica especializada en Megève, en los Alpes franceses. Durante el período que estuvo ingresada en el hospital, recibió la visita de una de las colaboradoras en la colecta. Se trataba de la condesa Matilde Locatelli. Ni la madre de la escritora ni la condesa se conocían de antes, pero se enamoraron y permanecieron juntas cerca de 50 años⁸³.

Confieso que, en un primer momento, el aspecto de Matilde me sorprendió. Con el pelo corto peinado hacia atrás, la cara sin maquillaje, vestida con falda pantalón, americana cruzada y corbata, zapato plano y medias tupidas, era el polo opuesto de mi madre, que se arreglaba de forma muy femenina (Regàs Pagès, 2010: 59).

Cuando Mariona se recuperó, se instalaron ambas en París, en un piso situado en la *Rue Copernic*, cerca de la *Avenida Kléber*. Sobre el año 42, al poco de terminar la guerra española, regresaron a Barcelona con la intención de recuperar el contacto con los hijos. Mariona se presentó en la casa de la calle Ferran, y el abuelo creyó que ella conocía sus derechos y que venía a llevarse a los niños. Xavier, estaba todavía en el exilio francés y era ella, únicamente, quien tenía la potestad sobre ellos:

Em creia que venia a cercar les criatures. Només el petit Oriol era a casa. Jo cap autoritat no tenia damunt d'ells. Calia només que demanés l'ajut d'un guardia urbà, de la més mínima quantitat d'autoritat, per a emportar-se'ls. El pare lluny, ella tenia tota la força (Regàs i Ardèvol, 1960: 351).

ruedan en Francia. Durante la II Guerra Mundial regresa a los EUA y, cuando acaba la guerra, vuelve a Francia, donde muere en 1957.

⁸² .- Henri Jeanson (París, 6 de marzo de 1900- Équemauville, 6 de noviembre de 1970), Periodista y escritor francés.

⁸³ .- «Amantes, digo yo, porque si no, no sé cómo pudieron estar juntas tanto tiempo. Y yo las amaba a las dos; había temporadas en que amaba más a Matilde y otras más a mi madre» (Moro, 2013).

Sin embargo, Mariona se aturde⁸⁴ ante la autoridad de las palabras del abuelo y, por temor, decide hacerle caso y establecer contacto con el abogado de la familia tal como le aconseja Miquel Regàs:

...vaig dir-li que procurés parlar amb l'advocat meu i conegut d'ella, l'amic don Albert Bernis. Va parlar-li, va veure els quatre fills i va marxar a les seves coses cap a Madrid (Regàs i Ardèvol: 1960: 351).

Rosa Regàs desmiente esta versión que da el abuelo en sus *Confessions*:

Eso no es verdad; es que no es verdad. Mi abuelo era un hijodeputa. Cuando nosotros volvimos de Francia, al día siguiente de volver de Francia, que era el año 39 todavía y mi madre no vino hasta el 41 o 42, mi abuelo nos llevó a un sitio donde pusimos el dedo para firmar conforme renunciábamos a ella. ¡Cómo va a ser verdad! Mi madre vino en el 41. Y eso ocurrió al día siguiente. ¡Al día siguiente! Ni siquiera habíamos ido al colegio todavía. Lo que dice en el libro es embuste. Tuvimos que firmar con el dedo porque no sabíamos. Lo que dice mi abuelo en su libro es mentira. Mi madre no pudo hacer nada porque él ya le había arrebatado la patria potestad para cuando ella vino de Francia (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

El abuelo, ayudándose de su influencia y amistad con el presidente del Tribunal de Menores, un tal Closas (Regàs Pagès, 2010: 26), que se encargó de agilizar los trámites a favor del *Vell Regàs*, le arrebató a sus hijos: «Jo ja tenia aleshores la patria potestat dels meus néts per auto judicial, refermat per acord unànime del Tribunal de Menors de Barcelona» (Regàs i Ardèvol, 1960: 352).

Durante doce años, los cuatro hermanos dejaron de mantener una relación estable y de contacto asiduo con su madre, a la que solo veían en una sala del Tribunal de Menores, durante una hora y media, el tercer sábado de cada mes. Ese encuentro era, además, supervisado por un guardia y por una funcionaria llamada Rosalía –la misma que aparece convertida en un personaje de ficción en *Luna lunera* (1999) –, que tomaba nota de toda la conversación maternofilial y se la revelaba al abuelo. No obstante, aunque Miquel Regàs era

⁸⁴ .- «...recuerdo una visita en la calle Ferran, a principios de los cuarenta, cuando yo tenía entre cuatro y cinco años. Ella, guapa, joven cariñosa y tan querida por nosotros cuatro, era la antítesis de nuestra vida cotidiana» (Regàs Pagès, 2010: 26).

el tutor legal de los niños y la madre poco podía hacer por recuperarlos, sentía una irritación exasperante ante esas visitas que vivía como un triunfo de Mariona:

Així varen passar dotze anys de grans penes, greus conflictes, moments impossibles d'aguantar i que sols indubtablement amb l'ajut de Déu es pogueren sostenir (Regàs i Ardèvol, 1960: 352).

Tanta era la animadversión que el abuelo profesaba a su nuera que siempre buscaba estrategias para que esta no pudiera disfrutar de sus hijos ni siquiera durante esa hora y media mensual que el Tribunal le había reconocido:

¡Si presentó en el Tribunal Tutelar de Menores un certificado falso de que mi madre estaba tuberculosa para que no nos pudiera besar! Por eso estábamos los cuatro aquí y ella allí. ¡Tremendo, tremendo, tremendo! (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Mariona y la condesa se instalaron en Madrid y, al cabo de los años, compraron un apartamento de veraneo en Calella de Palafrugell (*Baix Empordà*), en la calle Miramar, 5, frente a la playa del Port Bo; en esa casa veranea también su hijo Oriol y Georgina, hasta que Oriol acaba adquiriéndola. Actualmente, Rosa Regàs tiene casa en Llofriu –el *Mas Gavatx*– y Georgina vive muy cerca de ella, en el pueblo de Torrent (*Baix Empordà*).

El abuelo nunca perdonó a su nuera, a quién apodaba el «*Ángel de las Tinieblas*», el hecho de haber formado pareja conyugal con otra mujer. Tampoco aprobó jamás que hubiera internado a sus nietos en la escuela *Freinet* porque consideraba amoral el tipo de educación que allí se impartía, entre otras cosas, porque se practicaba el nudismo. Para el *Vell Regàs*, aquella institución era una: «escola sense Déu, sense patria, sense escrúpols» (Regàs i Ardèvol, 1960: 326). Entonces se autoconvenció de que la separación de su hijo Xavier, la huida de Mariona con la condesa y el abandono de los hijos era un castigo divino que solo él podía enmendar y soportar. Hizo de este suceso su razón de vivir y su prueba de fe y vivió esperando que su nuera regresara arrepentida tal como había visto hacer a su hijo Miquel:

...ha estat la gran pena que ha durat una vida. Uns néts són avui el motiu de voler viure encara, de creure que encara puc fer quelcom a la terra, tot esperant allò que començo a creure que no vindrà mai, allò que no vingut en tants anys: unes cartes que jo un dia pugui reproduir fins públicament, i no estar segur, com ho estic, d'aquell desconeixement del pecat ni que sigui el tan greu d'abandonar-ho tot, fills, pare,

germà, pensant que pot fer-se tot, que tot és natural en la vida (Regàs i Ardèvol, 1960: 226).

La guerra acabó con el matrimoni Regàs-Pagès y con la vida familiar entre los progenitores y sus hijos. Los hermanos fueron repatriados a Barcelona por el abuelo Regàs a principios de septiembre de 1939. Los cuatro empezaron a vivir en la casa de la calle Ferran, bajo la supervisión de la *tieta* y siguiendo las estrictas pautas educativas del *Vell Regàs*.

El tercer sábado de cada mes era siempre un día especial para los hermanos porque podían ver y conversar con su madre, una mujer que «era tan encantadora, tan cariñosa y tan preciosa, que sólo por estar con ella aquella hora y media, aunque fuera ante la vigilancia de un policía de los que un día llamaríamos *grises* y de la señorita Rosalía que escuchaba lo que decíamos y nos lo hacía repetir [...] nos daba fuerza y alegría y hacía que nos sintiéramos unos privilegiados» (Regàs, 2014: 159).

Mariona Pagès guardó⁸⁵ cada uno de los objetos que los hijos le entregaban a escondidas durante esos encuentros, además de las notificaciones del abogado Eusebi Isern Dalmau⁸⁶, que le llevaba el caso. Esos documentos sirvieron a los hermanos Regàs Pagès para reconstruir su historia una vez fueron adultos.

2.2.- Los hijos de Xavier y Mariona.

Xavier Regàs i Pagès, el primogénito nacido en 1931, fue el que más padeció la separación de sus padres y la alienación de su familia. Era el mayor, tenía seis años cuando lo enviaron a Holanda junto a Georgina, así que se dio perfecta cuenta de que los estaban arrancando del núcleo familiar y de su entorno. Ese sentimiento de desarraigo le provocó que nunca se sintiera a gusto en ningún sitio. Continuamente cambiaba de estilo de vida y se sentía incapaz de comprometerse sentimentalmente con nadie. Buscó, constantemente, un molde en el que encajar; un camino que tomar donde cesaran sus miedos y sus carencias afectivas y esa sensación constante de abandono y de desidia. No quería sufrir ni causar el

⁸⁵ .- «Mi madre guardó las cartas, los dibujos, los pañuelos bordados por mis hermanas, y las notas que le enviábamos por correo o le dábamos cuando nos visitaba. También recopilaba todos los telegramas que nos remitía al colegio, los documentos, las fotografías, los billetes de tren de Madrid a Barcelona y viceversa, las notificaciones oficiales que recibía de su abogado» (Regàs Pagès, 2010: 27).

⁸⁶ .- Escritor, político y abogado, nacido en 1896 en Barcelona. Amigo de Josep Pla, fundador de la Biblioteca Catalana de Autores Independientes, ayuda, durante la guerra, en la repatriación de muchos ciudadanos franceses que estaban en peligro y recibe la condecoración de la orden de Chevalier de la Legion d'Honneur.

sufrimiento de nadie. Durante su adolescencia, estuvo internado en el colegio Valldemia, de los Maristas de Mataró, de donde fue expulsado por su mala conducta. Entonces, el abuelo lo inscribió en los Jesuitas de Tudela pero también lo echaron. Harto de su comportamiento, y como represalia, Miquel Regàs lo entregó al Tribunal de Menores y decidió recluirlo en el asilo Toribio Durán⁸⁷ de Barcelona, un reformatorio abominable, ubicado en el Paseo de la Bonanova. Antes de eso le pegó una paliza y lo dejó casi inconsciente en el suelo; Rosa recuerda esa escena con resentimiento e impotencia:

Lo que le hizo a mi hermano Javier es que no tiene nombre. ¡Es que no tiene nombre! No es que le pegara...Lo encerró en un correccional, pero antes de encerrarlo en el correccional se hinchó a darle patadas y a tenerlo dos días castigado sin comer y todo lo que quieras... (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

De allí pasó al correccional de Carabachel, en Madrid. Su madre pudo interceder por él y se lo llevó a vivir con ella al ático de la calle Recoletos. Pero aquello tampoco funcionó porque Xavier no supo aceptar a Matilde, la pareja de Mariona. Cansado de todo, se alistó en la Marina como voluntario, aunque tampoco fue esa su vocación, y pronto cambió de propósito profesional. En el ámbito personal tuvo aún menos estabilidad; conoció muchas parejas y se casó en cuatro ocasiones. Fruto de su matrimonio con Claude Anteriorur nació su primogénito, Sergio, del que se desentendieron ambos progenitores. Más tarde, se casó con Makuki de la Cruz y tuvieron a Andrea. Este nacimiento le llevó a reflexionar y decidió reunir a su familia y recuperar a su hijo. Sin embargo, Sergio no se adaptó a ese nuevo entorno y regresó con su tía Georgina a la que consideraba su madre⁸⁸ (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 56).

Profesionalmente, Xavier se dedicó al interiorismo y, al igual que su tío materno Feliu Elias, fue un diestro dibujante y un buen pintor. Sin embargo, no se hizo popular por sus cuadros sino por el diseño interior de la discoteca barcelonesa frecuentada por la *gauche divine*, el *Bocaccio*, y por la decoración interiorista que realizó en el restaurante *Via Veneto*, entre otros trabajos.

⁸⁷ .- El Asilo Toribio Durán estaba en la calle Vilana, 12, de Sarrià (Barcelona). Hoy día corresponde a la ubicación de la Clínica Teknon. Michael del Castillo relata en su libro *Tanguy* su historia, como niño del asilo Durán. Se trataba de un correccional de menores donde se aplicaban castigos salvajes y abominables a los internos. Joan de Sagarra y Manuel Vázquez Montalbán comentan, en sus artículos aparecidos en el año 2000 con motivo de la publicación de *Tanguy*, que este libro describe de manera fiel y verídica la Barcelona de Postguerra, igual que ocurre en las novelas de Juan Marsé.

⁸⁸ .- «La madre desapareció al cabo de poco dejando al niño al cuidado de Xavier, quien se lo dejó a Georgina para un fin de semana y nunca más volvió a buscarlo» (Regàs Pagès, 2010: 56).

Perteneció a esa especie de «club» selecto, «movimiento», para el gusto de nuestra escritora, que fue la *gauche divine o la izquierda divina*, al igual que sus hermanos menores Oriol y Rosa. Pero las drogas alteraron su carácter y cayó en una depresión que marcó su carácter apático, taciturno y receloso. Sus hermanos lo ampararon económicamente sin que él se percatara, como refiere Oriol: «Al final, cuando ya estaba completamente solo, los hermanos adquiriríamos sus cuadros para ayudarle financieramente y motivarle a pintar» (Regàs Pagès, 2010: 58). Rosa dice que hay personas que no son capaces de superar su infancia y que eso es lo que le sucedió a su hermano Xavier:

Quiero decir que si hubiera tenido un padre y una madre y hubiera sido más feliz, a lo mejor me habría quedado ahí. O sea que nunca sabes por qué vienen las cosas. Una misma tragedia, por ejemplo, a mi hermano mayor le jodió la vida entera, pero a mí me ayudó a ver la facilidad a la trasgresión, que no sé si la hubiera podido ver en una familia compacta y tradicional. Y luego también aguantar lo que te venga (Ortiz Yagüe, 2008).

Xavier murió el 17 de agosto de 1999, tenía 68 años. Se despeñó de la ventana de su casa, un quinto piso situado en la calle Bruc de Barcelona; intentaba escalarla porque se había dejado dentro las llaves, aunque hay quien cree que pudo haberse suicidado. Su hermana Rosa se hallaba en Irak trabajando como traductora de las Naciones Unidas y allí supo la noticia. Lo incineraron en el tanatorio de Les Corts de su ciudad el día 18 de agosto. Andrea, su hija, fue la encargada de lanzar al mar las cenizas de su padre. Lo hizo desde la embarcación de Oriol, la *Virgo Potens*; en su despedida todo el clan Regàs iba a bordo.

Georgina, nacida en Barcelona, el 10 de agosto de 1932, es la confidente que asume el rol de consejera de la familia. A ella acuden todos a sincerarse en busca de consuelo y apoyo. Marcada también por la guerra, vivió el exilio en Holanda junto a Xavier. Como él aprendió a expresarse en holandés y olvidó su lengua materna. Cuando regresó a Barcelona, su vida se enraizó a la de Rosa de una manera muy profunda ya que ambas convivieron en las dominicas de Horta hasta finalizar el bachillerato.

Al concluir sus estudios, el doctor Trens –director y profesor del colegio– la recomendó para trabajar en el *Institut Amatllater d'Art Hispànic*. Cuando cumplió 21 años, se marchó a Oxford donde ocupó el puesto de secretaria del doctor Trueta, amigo de su padre. Se casó con Manuel Capdevila, en Salzburgo (Austria), y ambos volvieron a Barcelona en 1968. Entonces

pasó a formar parte de los negocios de su hermano Oriol y con él estuvo trabajando durante 18 años. Cuando Oriol se casó en 1963, ella fue la madrina de su boda puesto el abuelo había prohibido que la madre asistiera al enlace.

Al igual que sus hermanos, Georgina fue una apasionada del Ampurdán. Veraneó primero en Calella de Palafrugell, donde compartía una casa con Oriol, la casa que su madre había comprado junto con Matilde en el año 1958. Más tarde, se mudó a Torrent, en cuyo núcleo acabó residiendo e instalando su propio negocio de mermeladas. En el año 2004, abre un museo gastronómico único en Cataluña: el *Museo de la Confitura*. En él se elaboran mermeladas, confituras y jaleas de más de 140 sabores. Además ha escrito una veintena de libros relacionados con la gastronomía incluso Rosa Regàs le publicó uno de ellos, *La cuina de festa major* (1981), en La Gaya Ciencia. En los premios *Gourmand* se la distingue con una mención especial por su libro *70 confituras*, publicado en 2002.

Oriol es el menor de los hermanos. No conservó ningún recuerdo de la vida con sus padres en la casa de la Gran Vía porque tenía un año y medio de edad cuando se lo llevaron hacia el exilio. Al único familiar de esa temprana infancia al que es capaz de identificar es a nuestra escritora: «mantengo la nebulosa imagen de mi hermana Rosa, siempre junto a mí en aquellos años, lo que la convirtió en mi única referencia [...]. Ella fue mi punto de apoyo, mi referencia, y así siguió en el tiempo y en la distancia» (Regàs Pagès, 2010: 24).

Regresó a Barcelona cuando tenía tres años y medio y, como Rosa, se comunicaba en francés, así que no entendía la lengua catalana que se hablaba en su familia paterna. El abuelo Regàs decidió matricularlo de diurno en los jesuitas de la Calle Caspe y allí estudió hasta los doce años. A esa edad lo internó en los salesianos de Mataró donde va a permanecer hasta el año el 51, cuando logra convencer al abuelo para proseguir su educación en los salesianos de la Bonanova. En el trayecto que realizaba a diario, a bordo del tranvía número 22, para asistir a la escuela conoció a Xavier Miserach –el futuro fotógrafo de la *gauche divine* y amigo íntimo de Rosa Regàs, con quien tuvo una relación– que estudiaba en el Técnico Eulàlia.

Oriol seguirá los pasos de su abuelo y de su tío Miquel en la hostelería y, para formarse –y también para escapar del cerco del *Vell Regàs*–, se traslada a estudiar a Toulouse en l'*Ecole hoteliere des Pyrenees* cuando cumple los 18 años. A su regreso se emplea en el

restaurante familiar de la Estación de Francia; de ahí pasó a trabajar en el hotel Urbis y, más tarde, en el hotel España, de donde será gerente.

A partir de los dieciocho años consiguió saltarse la vigilancia del abuelo y ver a su madre a escondidas, con más asiduidad, fuera del Tribunal. Ella incluso va a despedirlo de incógnito cuando Oriol se marcha a estudiar Toulouse y él logra, más adelante, visitarla en su casa de Madrid y conocer a Matilde, su pareja, con la que entabló una relación amena y afectuosa.

Ha sido un hombre inquieto, curioso, luchador, de muchas vocaciones, como Rosa. Amigo de sus amigos, pionero de los años 70 con el *Bocaccio*, el centro neurálgico de la *gauche divine*, aquel grupo de burgueses de bohemia, la llamada *izquierda divina*. En los 80, volvió a sorprender a la sociedad barcelonesa con su nueva discoteca, el *Up&Down*, pensada, esta vez, para la burguesía de derechas, la llamada *gente guapa*. Fundador, junto a Mascarell, de la revista *L'Avenç* y licenciado en Geografía e Historia, una carrera que estudió bien entrado en la cuarentena. Aventurero temerario, en su juventud, surcó el mar desde China a Barcelona⁸⁹ a bordo de un junco, proeza que le valió que la Prensa comentara ese viaje y que Franco los recibiera, a él y a sus compañeros, a su llegada, en El Pardo. Fue un gran aficionado al mundo de la competición del motocross y, además, dio la vuelta a África en motocicleta; en ese entorno conoció a Ana Yglesias Giró, su primera esposa⁹⁰, con la que tuvo dos hijos. La pareja se divorció en 1982, cuando llevaban ya unos años cohabitando en la misma casa pero haciendo cada uno su vida por separado. El 26 de abril de 2003, Ana murió de cáncer en el Masnou. Oriol permaneció a su lado hasta el último instante. Volvió a casarse en segundas nupcias con la periodista Isabel de Villalonga, a quien conoció en *Begur* (*Baix*

⁸⁹ .- El grupo de la expedición a Hong Kong se conoció en el bar Windsor, en la Diagonal de Barcelona, en 1958. El marido de Ana María Matute, el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea, que residía en Vic, solía asistir a esas reuniones. El 2 de diciembre de 1958, Oriol parte de Barcelona hacia Hong Kong, en busca del junco con el que realizará la travesía hasta la Ciudad Condal. Durante su viaje está en comunicación constante con sus hermanas Rosa y Georgina, quienes le envían cartas, regalos y cintas de audio recomfortándolo en ese trayecto tan temerario.

⁹⁰ .- Ana pertenecía a una familia muy vinculada al mundo del motor. Su padre, José María Yglesias, era presidente del Real Moto Club de Cataluña; su hermano Luís era piloto de motos y sus primos, los Giró, eran corredores y propietarios de la marca Ossa. Ana había competido también en algún rally como el del Llobregat. Ana y Oriol se casan el 29 de octubre de 1963 en Sant Just i Pastor, en Barcelona, y se van a vivir a un ático situado en la calle Vergós de Sarriá. En 1966, tuvieron un accidente de tráfico cuando conducían hacia su residencia de Calella de Palafrugell y a Ana le tuvieron que amputar una pierna. El matrimonio disfrutó de su vida marital durante unos años hasta que se dieron cuenta de que estaban más unidos por el cariño y la amistad que por el enamoramiento.

Empordà), y con la que ha permanecido hasta su muerte acaecida en Barcelona, el 19 de marzo de 2011. Oriol Regàs tenía 75 años, la misma edad que tenía su padre cuando falleció.

Cada uno de los hermanos Regàs escogió el camino que más le apetecía vivir y se rodeó de las personas con quienes quería compartir sus ideales. El abuelo se dio por satisfecho de la educación que les había impuesto y del futuro que les había procurado a cada uno de ellos:

El gran ha passat per ciutat seguint camins torturats. Les noies, ben casades, amb bons marits; i l'Oriol, que cerca en aquests moments on posar el seu cap, per emprendre el camí de la vida (Regàs i Ardèvol, 1960: 353).

2.3.- Mariona, un mito para los hermanos Regàs.

Mariona Pagès siguió viviendo en Madrid, con Matilde, hasta el 1999, año en que fallece su pareja. Regresa entonces a Barcelona para estar al lado de sus hijos; tenía 92 años y guardaba la esperanza de revivir, de alguna forma, el entorno familiar que le fue arrebatado tras la guerra. Su estancia en la Ciudad Condal fue demasiado corta, como rememora Oriol:

...fueron cuatro meses intensos para toda la familia. Tener a mi madre tan cerca despertó recuerdos, intensificó el halo de misterio que siempre la había rodeado y avivó el mito (Regàs Pagès, 2010: 61).

Mariona se instaló en el hotel Llafranc (*Baix Empordà*) para disfrutar de la cercanía de sus hijos. Le gustaba recorrer el paseo marítimo y recibir en el hotel las visitas de su parentela. Incluso se vivirá un tiempo con Rosa en el *Mas Gavatx*. Pero la trágica muerte de su hijo Xavier la desgarró anímicamente y precipita su final. Mariona Pagès fallece ese mismo 1999 en Barcelona, rodeada de sus hijos. Hacía solo seis meses que Matilde, su pareja, había muerto.

Rosa no le reprocha la elección que hizo cuando se marchó a vivir a Madrid con la condesa, sin embargo cree haber estado persiguiendo un mito durante toda su vida. Ella, como sus hermanos, no habían convivido con su madre: «No la he echado de menos porque nunca he vivido con ella. Viví hasta los dos años y no me acuerdo». Alguna vez Regàs piensa que «Sí, ella podía haber hecho algo más. No irse con Matilde y someterse al abuelo. Nada más...Podía no haberse ido con Matilde y someterse al abuelo, pero nada más» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014), aunque luego reconoce que:

No me duele que no pudiera volver. ¡Qué querías que hiciera! Por lo menos se puso el mundo por montera, que de eso me siento muy orgullosa. Porque en los años 40 irse a vivir con una señora se necesitaba tenerlos bien puestos, ¿no? Pero es que además, aunque ella hubiera querido renunciar, no le hubiera servido de nada porque la patria potestad ya se la habían dado al abuelo. Pero es que además, mi madre era roja y separada. No tenía ninguna posibilidad en el año 40; ninguna (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Mariona no pudo establecer una relación de visitas continuadas y regulares con sus hijos hasta que estos no fueron mayores; aunque, aun entonces Rosa dice que se encontró con el rechazo de parte de su familia política ya que, cuando Rosa se casó, su madre no podía ir a su casa a visitarla porque la familia de su marido no veía con buenos ojos la relación sentimental que mantenía con Matilde:

Empecé a ver a mi madre un poco de escondidas pero tampoco, claro, porque mi madre vivía con una señora, por lo tanto, la familia de mi marido tampoco no lo aceptaba. Cuando mi madre venía quedábamos en un restaurante y allí íbamos mis hermanos y yo. Mi madre no iba a mi casa (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Es consciente de que Mariona Pagès no había tenido demasiadas alternativas: era separada, roja y tenía una relación con otra mujer, eso en una España franquista y retrógrada:

¿Qué iba a hacer? ¿Dejar a Matilde y someterse a la voluntad del abuelo? No. Mi madre era roja y separada y en España mandaba Franco. No tenía elección. Además, mi abuelo no la hubiera respetado nunca. Nos maltrataba a todos (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa nunca recuperó el tiempo perdido porque aquel era el tiempo de su infancia: «ahora es cuando más la echo de menos», dice, « ¿Qué íbamos a recuperar en seis meses? Murieron una tras otra» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Matilde murió el diez de mayo, mamá murió en diciembre. Estuvieron separadas 6 meses. Mi madre tenía 92 años, ¿qué quieres recuperar con 92 años? Pero la relación de un niño con su madre, de esto, ¿qué quieres recuperar? Nos queríamos mucho. Yo la llamaba todos los días pero había más voluntad de recuperar el cariño que el verdadero cariño. La voluntad de recuperarlo me movía. La echo de menos más ahora

que no está. Yo nunca había estado con mi madre, era una especie de mitificación. Las niñas del colegio tenían a la Virgen y yo tenía a mi madre (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Sin embargo, en su desconsuelo, Rosa está convencida de que les «hizo el mejor regalo que se puede hacer a los que se quiere cuando ya no nos queda nada por ofrecer, su muerte» (Regàs, 2014: 161).

Esta es la historia de la familia en la que se cría la escritora, la que influye en su pensamiento y en su trayectoria vital, la destinataria de sus escrituras y el *leitmotiv* de muchos de sus textos. Sus raíces, su clan: ella.

3.- Rosa, una niña pecosa y pelirroja.

3.1.- La primera infancia de Rosa.

Rosa Regàs nació el 11 de noviembre de 1933 en el seno de una familia republicana, catalanista, burguesa y culta, además de entusiasta de todo tipo de arte que se pusiera de moda en la ciudad. Sus padres acostumbraban a asistir a los estrenos teatrales, a las tertulias, a los ágapes con motivo de celebraciones culturales o por la pura pasión de conversar. Tanto el padre como la madre eran personas instruidas, filántropas, amantes del saber, del ocio, de la diversión y de la gente. En su casa se celebraban reuniones de amigos que, como ellos, estaban interesados en el devenir de la cultura y de la política de Barcelona. El matrimonio quiso formar una extensa familia de la que se sentía orgulloso aunque la guerra se encargó desgajarlo todo para siempre. Rosa fue el tercer retoño de los Regàs-Pagès y de su nacimiento le cuentan que:

Eran las tres menos cuarto de la madrugada cuando mi padre entró en casa. Venía de un *meeting* político en algún lugar cercano a Lleida y se encontró con que había nacido una niña, sonrosada y con una pelusilla rojiza que le pusieron en los brazos envuelta en mantas. [...]. Mi madre, cansada, dormía, y la comadrona le dio conversación a mi padre que, con la niña en brazos, la aceptó complacido porque era un noctámbulo empedernido (Regàs, *Mis dos familias, mis dos Españas*, 2014).

Hacía tres años que sus padres se habían casado y la familia vivía en un amplio piso de la Gran Vía de Barcelona. Su padre, abogado y periodista, era comediógrafo y escribía, adaptaba y producía teatro, de modo que el mundo del espectáculo estuvo presente en la primera infancia de la escritora porque esa era la afición que compartían sus progenitores.

Rosa fue una criatura traviesa, un poco tímida, algo descarada y muy cariñosa (Cfr. Regàs, 2010: 16). Estaba acostumbrada a relacionarse con la gente ya que en su casa se daban cita para la tertulia diversos personajes destacados de la cultura y la política de la ciudad de los años 30. Incluso García Lorca, en una visita a la familia, la tuvo en su regazo y se tomó una fotografía con ella.

Cuando Rosa tenía tres años estalló la guerra Civil y sus padres se vieron obligados a separar a los hermanos para salvarlos de la penuria. Rosa y Oriol salieron de Barcelona en

1937 y no regresarán hasta septiembre de 1939, cuando el abuelo dé con ellos y los retorne a la capital, arrancándolos de un exilio dorado.

La vida en familia había durado seis años, sin embargo, el recuerdo de sus progenitores será recurrente en la vida de todos los hermanos. Para nuestra escritora, esa separación supuso la pérdida del paraíso, de sus orígenes, de sus raíces, de su identidad; la aniquilación de su mundo y la mitificación de la madre ausente: «nosotros, sus hijos, fuimos testigos durante mucho tiempo aún de la estela de glamour que había dejado su desvanecimiento en lo que había quedado aquella ciudad que ella conoció, y en la que no volvería a vivir más que en el último año del siglo XX, cuatro meses antes de que se apagara su larga vida» (Regàs, *Mis dos familias, mis dos Españas*, 2014). Rosa y Oriol salieron en tren desde la Estación de Francia acompañados por su abuela materna, Elvira Elias. Los padres se quedaron en Barcelona aún un tiempo; de hecho, aunque Mariona se marchó antes, Xavier permaneció hasta la entrada del ejército de Franco. La estación ferroviaria fue el último lugar en el que los niños estarían con su madre sin supervisión. A partir del año 1942, Mariona aparecerá siempre en el mismo escenario gris: una sala del Tribunal Tutelar de Menores. Como niña de la guerra, Rosa conoció, junto a su hermano, la angustia y el dolor del exilio y, sobre todo, la desazón de vivir sin padres. Por eso, la imagen de su madre la ha acompañado siempre como una congojosa y obsesiva presencia enquistada en el engranaje de su vida. Nuestra escritora conserva un recuerdo especial del último día en que la vio, cuando ella y su hermano Oriol se alejaban en el tren desde la estación de Francia y Mariona Pagès los despedía desde el andén. Era el año 1937 y partían al exilio. Rosa reflexiona sobre ese momento y confiesa:

...sigo obsesionada por los ojos brillantes de aquella mujer cada vez más lejana vestida con un traje de chaqueta de cuadritos blancos y negros y cuello de terciopelo negro tan suave que aún lo siento en la mejilla, a la que no volveré a ver hasta que haya transcurrido un tiempo que todavía no sé medir (Regàs, *Mis dos familias, mis dos España*, 2014).

3.2.- El exilio.

El inicio de la guerra no solo significó para Regàs y sus hermanos el resquebrajamiento familiar sino que también supuso una ruptura que jamás volvería a recomponer la vida, puesto que nunca más verían juntos a sus padres. La contienda causó el distanciamiento de sus hermanos mayores y su ingreso forzado en un mundo totalmente distinto al que se habían criado. El exilio trastocó su *modus vivendi* e incluso suplieron su lengua materna; en el caso de Rosa, tuvo que aprender el francés para adaptarse a la nueva sociedad en la que vivirá cerca de tres años, por eso dice que «todavía no sabe cuál es su lengua materna» (Ávila López, 2007: 230). Al regresar a Barcelona otra vez se verá obligada a aprender otro idioma, esta vez el catalán, para comunicarse con su familia paterna con la que cohabitaría.

Oriol y Rosa, acompañados de Elvira Elias⁹¹, se instalaron en la capital francesa donde se matricularon en una escuela situada en Saint Prix, al norte de París. La abuela cuidó de los niños hasta que se sintió incapaz de seguir asumiendo esa responsabilidad. Entonces, lo comunicó a sus padres y estos resolvieron internarlos en la escuela pública de Saint Paul de Vence dirigida por el maestro Célestin Freinet⁹² y por su esposa Elisa. Se trataba de un colegio laico y progresista, que ponía en contacto a los alumnos con el medio. Era además nudista y defensor del pensamiento libre y de la creación artística, en todas sus facetas. Una escuela que le ofrece el patrón y el modelo de pensamiento para la ideología que se fragua, con el tiempo en nuestra escritora; incluso en su libro *Música de cámara* (2013), como un tributo a la memoria de su maestro francés, acuña una de las citas de Freinet que define su metodología: *Aider, aider au lieu de corriger et sanctionner*⁹³ (Regàs, 2013:63) y que recupera los recuerdos que conserva del colegio francés, de Célestin y de Elisa.

3.3.- La escuela de Cèlestine Freinet y el paraíso educativo.

Célestin⁹⁴ y su esposa Elisa⁹⁵ eran maestros franceses que decidieron innovar en la educación ya que estaban seguros de que la enseñanza tradicional no motivaba a los alumnos

⁹¹ .- «Barcelona había sido bombardeada por la aviación fascista italiana, y mi hermano Oriol y yo fuimos enviados a París con la abuela Elvira Elias, la madre de nuestra madre. Si yo tenía tres años, Oriol tenía uno, y mis otros hermanos, cuatro Georgina y cinco Xavier» (Regàs, 2014: 15).

⁹² .- Freinet, maestro en Saint Paul de Vence (1928-35), casado con Élise Lagier-Bruno. Como su esposa tenía la carrera de ilustradora, introdujo en la escuela las actividades de dibujo libre y de arte.

⁹³ .- «Ayudar en lugar de corregir y sancionar».

⁹⁴ .- [Gars, 15 de octubre de 1896 - Vence, 8 de octubre de 1966] Fue un pedagogo francés, creador de la técnicas que llevan su nombre, utilizadas en numerosos métodos de investigación pedagógica.

ni les permitía que desarrollasen todo su potencial intelectual y emocional. Célestin, nacido en el seno de una familia humilde, había trabajado un tiempo de pastor, antes de preparar sus exámenes para la docencia. Ese contacto con la naturaleza es el que determina la forma de programar e impartir sus clases, las llamadas clases paseo, en las cuales los alumnos aprenden ciencias e historia a partir de la observación de su entorno más inmediato. Elisa, además de maestra, era pintora, por eso la competencia artística también está contemplada en el currículum de la escuela que ambos fundan en Saint-Paul-de-Vence (Niza). El arte será una herramienta que el alumno utiliza para expresar sus cavilaciones, porque en ese colegio, lo que se intenta es que el niño sea capaz de explicar su mundo interior, sus ideas, sus emociones de cuantas formas le sea posible. Pero el método educativo de Célestin tropieza con una serie de inconvenientes y de contra opiniones incluso entre los habitantes del pueblo; la gente no está preparada para un sistema tan novedoso y tan divergente de la enseñanza tradicional. Convencido de la doctrina comunista, defiende la educación para el conjunto de la sociedad como un derecho de todos y no un privilegio de las minorías. Entre 1934 y 1935 construye, con el apoyo de los comunistas y de la prensa de izquierdas, un edificio que alberga esa escuela libre y experimental en la que cree y que fue, básicamente, pensada para alumnos sin recursos: «...Célestin y Elise Freinet, importantes innovadores de la educación del siglo XX que acogían a niños en situaciones difíciles, entre ellos los huidos de la guerra de España» (Regàs Pagès, 2015: 13).

El colegio se emplaza sobre una colina aislada y en contacto total con la naturaleza circundante. Son los mismos ciudadanos quienes le ayudan a construir los edificios que son sencillos aunque luminosos, con amplias aulas que dan a un paisaje lleno de árboles; un inmueble rodeado de espacios ajardinados, granja, huerto y una piscina para que el deporte constituya una parte fundamental en la rutina de los niños. La escuela Freinet es, principalmente, para internos, algunos de ellos niños procedentes de España que llegaron huyendo de los bombardeos de la guerra. Allí, los alumnos conviven con el matrimonio y adquieren los hábitos que estos practican como maestros y guías educativos. Regàs recuerda que la escuela

...era un pensionado laico; es más era nudista. Nos pasábamos la vida en pelotas, tanto alumnos como profesores. Lo regía un matrimonio de naturistas muy

⁹⁵ .- [1898-1983] Esposa de Célestin Freinet desde 1926, maestra y pintora, compañera y defensora de la ideología pedagógica del método Freinet. A la muerte de su marido, publicó su obra completa.

simpático que me enseñó a leer y a cultivar un pequeño huerto de la finca. Los castigos no eran físicos; no se reñía a nadie, sino que se te señalaba cabalmente tu error y ya está (Barba: 2009, 145).

Para los fundadores, es esencial aunar el juego y el trabajo y, siguiendo esa premisa, la decoración de la escuela la llevan a cabo los mismos internos, a base de dibujos que visten las paredes a modo de cuadros. En el huerto cultivan, junto a sus profesores, los alimentos que consumen a diario y, en la granja, crían animales domésticos de los que se valen para alimentarse. Se trata de una institución que considera imprescindible la formación moral y cívica de sus alumnos. Freinet se basa en tres principios para desarrollar su técnica educativa: la libertad de expresión, la vida en cooperación y la vida participativa⁹⁶. Se pretende que el estudiante sepa expresar lo que piensa; sea capaz de crear y de leer sus textos al resto del grupo y desarrolle con esto su atención y su criterio. Freinet les exige participación, respeto y tolerancia ante la diversidad de ideas, y los anima a aventurarse a conjeturar argumentos constructivos para opinar sobre los textos de los otros porque considera que esta es la forma de incentivar la opinión de cada uno y de llegar a tener buen juicio. Otra de las actividades que realizaban los estudiantes era la de imprimir sus escritos en una imprenta escolar y divulgarlos por el pueblo. De esta manera se percataban de que las opiniones influyen en la vida de los demás. A la vez, este método motiva al alumno a aplicar con corrección la gramática y la ortografía porque la finalidad de imprimir era difundir las ideas y para ello, el mensaje debía ser claro. Rosa recuerda las actividades del colegio y la charla que el matrimonio les daba sobre una guerra que estaba a punto de arrasarse en Europa, la II Guerra Mundial:

...recuerdo del colegio de Vence el jardincito, la imprenta, las cosas manuales, las conversaciones con el marido y la mujer debajo de los árboles donde nos hablaban de la guerra que venía, que era la mundial (Regàs, Entrevista de presentación: *Entre el sentido común y el desvarío*, 2014).

Todo cuanto Célestin enseña está relacionado con las rutinas cotidianas para que el alumnado se percate de la funcionalidad de las enseñanzas. Con ello se forma a un estudiante autónomo que percibe al maestro como un guía, un soporte para su aprendizaje. En Vence, los

⁹⁶ .- «...veo a Célestin y a Elisa que nos reúnen a la sombra de un árbol y nos cuentan historias de la vida de la gente, de las guerras, de la gran guerra que ya se acerca» (Regàs, 2014: 97).

alumnos planifican el curso colectivamente, se reparten el trabajo, usan una biblioteca común en la que cuidan y organizan ellos mismos el material y, cuando surgen problemas actitudinales, educativos o de convivencia, los debaten en una asamblea de clase en busca de medios para solventarlos. Suelen trabajar en grupo pero también de manera individual y ellos mismos son los encargados de evaluar su avance o su retroceso. Freinet cambia el concepto de educación y aprendizaje, enseña a partir de la motivación y elimina las distancias entre el maestro y el alumno.

En la escuela Freinet que basaba la educación, siempre laica, en teorías pedagógicas modernas donde lo prioritario era el contacto constante de los niños con la naturaleza, su colaboración en el trabajo escolar y la atención a lo manual, como la imprenta que manejábamos los propios alumnos tras haber redactado los textos, o el jardín que cultivábamos, o la búsqueda de objetos reales y cotidianos, ejemplos que nos acercaban a las teorías de la aritmética y la geometría (Regàs Pagès, 2015: 15).

La de Rosa y Oriol fue una escuela en la que aprendieron a ser libres, a respetar, a tolerar y a cooperar porque su maestro defendía la expresión, la comunicación, la libertad de la persona y la colaboración entre alumnos y profesores y no segregaba ni discriminaba por el género. Rosa Regàs está convencida de que allí «...probablemente aprendí a disfrutar del trabajo siempre que le encontrara un sentido y donde me introdujeron en el principio de la cooperación según el cual todo se hacía entre unos y otros, entre alumnos y profesores» (Regàs, 2014: 96).

Ella y Oriol permanecieron con los Freinet durante tres años. El deseo de mantener siempre la independencia de criterio, la libertad, de ser solidaria, pacifista y aficionada al nudismo se fragua en su persona en esa parte de su infancia y son características intrínsecas de su trayectoria vital y profesional, como declara en una entrevista:

No tengo pudor, ni físico ni emocional, supongo que porque fui educada en un colegio nudista desde los tres hasta los seis años, en el sur de Francia [...] y los nudistas somos pacifistas, por eso me irrita tanto lo de estas guerras. Yo me he puesto desnuda hasta cuando estaba gorda (Pita, 2001).

En la escuela Freinet recibieron la última visita de sus padres que se presentaron en el colegio en una ocasión, como refiere Oriol Regàs:

No guardo recuerdos de esa época a no ser una visita en coche de nuestros padres para vernos y mi esfuerzo por acarrear una piedra hasta la rueda delantera del vehículo como se hacía entonces para evitar un derrape (Regàs Pagès, 2010: 24).

Mariona y Xavier eran partidarios de ese tipo de enseñanza y por eso los internaron allí, además, ninguno de los dos podían pagar una escuela privada en ese momento y el colegio de Vence representaba una buena alternativa para su precaria economía. La filosofía educativa de la escuela se basa en la razón y el libre albedrío, y aparece esbozada en *Música de Cámara* (2013), donde el afrancesamiento de los padres de la protagonista consigue guiarla, desde el recuerdo y la memoria, en el lacerante mundo de la Barcelona de postguerra. Algo así le ocurre a Rosa al regresar a su ciudad natal después de vivir con los Freinet: se da de bruces con una realidad que se erige como un muro donde se estampan todos los principios que había interiorizado en el exilio francés. Aceptar la educación que el abuelo les impone significó para ella replantearse todo lo que había aprendido durante esos tres años y aparcarlo en un rincón de la memoria. Sin embargo, estas enseñanzas resurgirán cuando nuestra escritora retome su vida y decida vivirla de otra forma a la implantada por la tradición y la moral de la España franquista.

3.4.- El obligado regreso a Barcelona.

En el año 1939, el abuelo sabe de sus nietos por intercesión del señor Van Huys, de Holanda, quien le mostró unas cartas que daban cuenta del paradero de los dos mayores. Inmediatamente los trae de vuelta a Barcelona. Primero, un avión los lleva hasta París pero no consiguen aterrizar porque ha estallado la Segunda Guerra Mundial, así que, deben retroceder y embarcar en Holanda para navegar después hasta Vigo. A los dos nietos menores los localiza en Niza. El barón de Esponellà, Epifanio de Fortuny⁹⁷ –que actúa en representación de la Cruz Roja Internacional– es el encargado de retornarlos en furgoneta hasta Barcelona. Rosa conserva un recuerdo impreciso de ese viaje marcado por la nueva guerra que se desencadena en Europa:

...el ruido sobre los guijarros del jardín de una casa que soy incapaz de situar en la historia, desde donde oíamos las pisadas de bota de los soldados alemanes sobre la gravilla del jardín confundidas en el recuerdo, aunque forzosamente no en la realidad, con el balanceo estridente de las inmisericordes sirenas (Regàs, Rosa Regàs, 2005).

Fortuny se había puesto de acuerdo con un secretario del Consulado español en Niza, la esposa del cual había estado conviviendo con los abuelos durante su exilio, en Riva Trigoso (Italia), y tenían amistad; por eso se prestó a ayudarlo. Los niños llegan al Café de la Rambla donde los esperaban el abuelo y sus amigos. Sin embargo, el encuentro no tiene demasiado éxito porque los hermanos no guardaban recuerdo alguno de la figura de Miquel Regàs:

...después de horas de viaje, a ratos durmiendo o llorando de hambre, sed y agotamiento, el coche celular se detuvo y a Oriol y a mí nos hicieron bajar delante de un café donde nos esperaba otro señor, el abuelo Regàs, a quien no reconocimos (Regàs, 2014: 99).

Habían olvidado la lengua catalana y tampoco sabían cómo comunicarse entre los hermanos porque los dos mayores hablaban holandés y los dos menores, francés, además de la angustia del destierro, el fantasma de la guerra enfrentaba a Rosa a otra nueva realidad: recuperaba a sus hermanos pero no podía comunicarse con ellos. Corría el mes de septiembre de 1939,

⁹⁷ .- «El señor que nos acompañaba era el franquista catalán, como él mismo se hacía llamar, Epifanio de Fortuny, Barón de Esponellà, que en nombre de la Cruz Roja nos había ido a recibir, y la cinta que llevaba en el brazo era la bandera española» (Regàs, 2014: 98).

Sí que los conocíamos, y sí que queríamos hablar con ellos, pero no lo conseguimos por mucho que lo intentamos porque no entendíamos ni una palabra de lo que nos decían en holandés ni ellos ninguna de las que nosotros les decíamos en francés (Regàs, 2014: 111).

Los padres no están presentes en ese reencuentro porque, aunque separados, ninguno de los dos ha regresado aún de Francia y no regresarán hasta mediados de los cuarenta por su condición política. Los niños no se sienten acogidos, no reconocen ciudad, no comprenden la lengua que habla la gente que los rodea; nadie les ha dado información sobre dónde se encuentran ni el porqué de su regreso; les sucede igual que cuando salieron al destierro. Ni les explicaron las causas de su precipitada partida al extranjero ni les explican los motivos del regreso a la ciudad:

Mis padres eran republicanos, se fueron con la guerra, no pudieron volver. Se fueron de Barcelona en enero de 1939, y a nosotros ya nos habían mandado fuera, por los bombardeos. Yo estaba en un colegio fantástico en Francia y mis hermanos mayores estaban en Holanda, en casa de unos amigos de mis padres. Pudimos volver porque mi abuelo, como toda la burguesía catalana, se había pasado a Franco y consiguió que nos sacaran de allí antes de que estallara la segunda Guerra Mundial (Moro, 2013).

En el Café de la Rambla, propiedad del abuelo, Oriol, que tiene unos tres años, cansado del viaje y muy nervioso se deja llevar por su malestar y su enfado y tiene una «feroz pataleta» que le reporta «la primera bofetada del abuelo» (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 24). Por primera vez conocerán los hermanos los castigos físicos y las humillaciones psicológicas con que los aflige el *Vell Regàs*. Vivirán junto a él, su abuela enferma, su enajenado tío Jaume y la *tieta*, en la casa de la calle Fernando, un lugar: «demasiado grande, un lugar tenebroso, de largos pasillos, lleno de muebles severos, reliquias, cruces y santos» (Regàs Pagès, 2010: 49).

El abuelo les prohíbe el contacto con su abuela materna y con las hermanas de esta; de hecho, la abuela Elvira, les provoca cierto temor, como refiere Rosa Regàs: «Nos daba mucho miedo la abuela Elvira, y eso que sólo la veíamos cuando nos pillaba por la calle, lo que ocurría muy de vez en cuando» (Regàs, 2014: 56). Elvira Elias vive en la ciudad y alguna vez se encuentra de escondidas con sus nietos. Mariona, que tras el exilio se ha instalado en Madrid junto a Matilde, le escribe a menudo y le relata el sinfín de problemas que le ocasiona

el *Vell Regàs*. Su poder en la Barcelona de postguerra es demasiado significativo y a ella le resulta imposible recuperar a sus hijos. Su hermano, Pere Pagès, la acompaña en unas cuantas veces durante sus encuentros mensuales con los niños en el Tribunal Tutelar de Menores.

Nos decían que era por ser mujer separada, republicana y que había estado en el exilio. No podíamos tocarla, la veíamos en una sala custodiada por dos grises enormes, con unos siniestros abogados de por medio y una señorita llamada Rosalía (Manzanares, 2014).

La vida en la casa del abuelo es rutinaria: durante la semana, los hermanos no se ven porque cada cual está en su respectivo colegio incluso están internos el fin de semana; solo Oriol permanece en la casa porque es aún muy pequeño y está al cuidado de la *tieta*. En contadas ocasiones, algún fin de semana o por una u otra fiesta religiosa, los niños coincidían en la casa de la calle Fernando o en la de Tiana, si es que ninguno de ellos había cometido algún acto que el abuelo pudiera considerar pernicioso, porque entonces eran devueltos a sus internados o, simplemente, el chófer ya no iba a buscarlos.

No tuve vida de familia como todos los niños perdedores, los niños obreros, pobres, de oficios, burgueses, el perdedor tenía un estigma clavado que mis hijos ya no tuvieron. La vida en los cuarenta era muy dura, para los ganadores y los que se enriquecieron con el estraperlo y con favores, fue una dureza distinta. Traicionaron a sus propias ideas, su legalidad y a la república (Gil, 2004).

La familia Regàs disfrutaba de dos localidades en el Liceo, ubicadas en el tercer piso del auditorio. Acudían el tío Jaume –amante de la música y diestro en el piano– y el abuelo, que no se perdía las óperas de Wagner. Los niños alguna vez los habían acompañado. En la casa, la música es un elemento más de la vida cotidiana porque el tío Jaume solía tocar el piano a diario para aplacar sus nervios.

Nos quedaba tío Jaime, el artista de la familia como todo el mundo lo llamaba, que nos alegraba la vida con su música y las largas explicaciones que le gustaba darnos sobre la vida de compositores e intérpretes. [...] Además de la música, tío Jaime nos llevaba de vez en cuando al cine y al teatro, e imbuido por su capacidad pedagógica, nos hablaba de autores y actores que habían tenido una gran influencia no

sólo en el público sino igualmente en la crítica teatral y cinematográfica, la de la República...(Regàs, 2015: 47).

Para Rosa, la música forma parte de ella misma: «Aprendí muchas cosas de la música que me han servido para disfrutar de los recuerdos, es como si la música fuera un sentido más que yo tuviera» (*Periodista Digital*, 2014). El día 26 de diciembre, por San Esteban, la familia asistía al concierto anual del *Orfeó Català* que se celebraba en el Palau de la Música y que daba ocasión a la burguesía de hablar catalán en público. Influida por su tío, Rosa empezó en el internado sus estudios de solfeo y piano de los que se examinaba puntualmente en el conservatorio: «...las papeletas que certificaban que había pasado el examen de Estado y el quinto curso de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona» (Regàs, 2015: 15).

En el año 1942, se incorpora a la vida familiar una nueva figura, la de su padre, que regresa del exilio porque el abuelo acepta su tutela ante las autoridades franquistas:

...nuestro padre fue una pieza importante en la reconstrucción del pasado, aunque como no llegó hasta finales de los años cuarenta, le veíamos poco porque estábamos la mayor parte del tiempo en el internado, y él, que no tenía permiso de trabajo y vivía medio escondido hacía vida de noche para evitar denuncias (Regàs, 2014: 112).

Los hermanos, aunque vuelven a convivir durante un breve periodo de tiempo con su padre, el Xavier que vuelve del exilio sobre el 42 o 43 es un ser frustrado, amargado por la guerra, sin ninguna posibilidad de luchar por sus hijos, subyugado totalmente al abuelo, que es quien realmente decidía todo lo que sucedía en aquella casa. Miquel Regàs lo echa y Rosa y sus hermanos vuelven a perder el contacto con él. De hecho, pese a que Xavier permaneció viviendo en la ciudad, los niños solo lo veían de escondidas, cuando conseguían escaparse; además, tampoco entre los progenitores existía ningún tipo de contacto que diera oportunidad de ponerse de acuerdo y buscar una estrategia para recuperar a sus hijos:

No porque ¿para qué? No tenían ningún poder sobre nosotros. Mi madre nos veía en el tutelar de menores y mi padre cuando nos escapábamos y le íbamos a ver. Para qué iban a hablar de nosotros si no podían hacer nada. Habían perdido la patria potestad (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Años más tarde, cuando Xavier retome las riendas de su vida lejos de la casa del abuelo, volverá a escribir teatro, a frecuentar tertulias, a opinar sobre el devenir de la vida y a conocer más íntimamente a sus hijos con quienes mantendrá asiduo contacto hasta el día de su muerte; pero eso será a partir de los años 50.

3.5.- Vivir en un internado de la Barcelona franquista.

La Barcelona de la posguerra era la imagen de la miseria, la enfermedad, la indigencia y la picaresca. Los presos políticos se hacinaban en las cárceles a la espera de un destino funesto. La población convivía con el miedo y el silencio, y solo los adeptos al régimen gozaban de privilegios. Esther Tusquets da fe de esta descripción en su libro *Habíamos ganado la guerra* donde explica cómo se vivía en una sociedad dominada por el fascismo:

Vista desde mi perspectiva de hoy, la Barcelona de los años cuarenta era una ciudad más triste, gris y pobretona de lo que mi falta de experiencia me permitía apreciar entonces. Calles mal iluminadas y sin apenas coches, restricciones de luz, gran parte de la población pasando hambre –gran parte también de la población, aunque esto lo supe años más tarde, pasando miedo-, falta total de objetos importados, perros sin amo vagando por las calles... (Tusquets, 2007: 165).

La familia del abuelo Regàs pertenecía a la burguesía conservadora, tradicional, que había creado sus negocios antes de la guerra y que, con esta, los había perdido a manos de los anarquistas y republicanos. El abuelo había vuelto a la ciudad después de su exilio, pasado a Franco, y el régimen le amparaba y le devolvía sus propiedades. Miquel Regàs, fiel a la Dictadura, dirigía la vida de la familia inculcando los preceptos, las ideas y la manera de vivir que correspondía al tipo de familia simpatizante con el fascismo. La religión exacerbada, las creencias y la moral cristiana más mojigata regían la rutina del grupo familiar y nada era discutible porque todos tenían asignado un papel concreto en el devenir diario. Esa autoridad recuerda la escritora cuando evoca su infancia y le vienen a la mente las personas que formaron parte de ella en la casa de la calle Ferran, un lugar donde todo tenía un orden, un emplazamiento y donde solo había una voz, la del abuelo, un lugar desde donde había visto pasar filas de presos encadenados en dirección a Montjuic y donde había sentido a las cocineras de la casa hablar sobre sus inminentes fusilamientos, como recuerda en *Luna lunera* (1999). En casa de Miquel Regàs no se vivía tanto la lacería de la posguerra. Comían mejor que cualquier otra familia y una vez al mes un recadero les traía viandas, regalo de la familia de la abuela María que estaba dispersa por algunos pueblos de Lérida.

La llegada mensual por recadero de una copiosa cesta de comida llena de pollos, pan y harina, verduras, frutas, huevos, butifarras y otras viandas, enviadas por los parientes de la abuela María, de los pueblos leridanos de Cubells y Bellcaire, era

recibida con especial ansiedad y mitigaba el aburrimiento de las comidas y cenas, especialmente para nosotros, los pequeños, dado que los mayores almorzaban aparte, en el restaurante de la Estación de Francia, cuya concesión tenía el abuelo (Regàs Pagès, 2010: 25).

En cuanto a la educación, los hermanos están matriculados en diversos colegios. Al regresar del exilio, Georgina, Rosa y Oriol fueron inscritas en las monjas de la calle Avinyó donde empezaron a estudiar de diurno. Pero apenas un mes después de volver de Francia, en el año 40, aproximadamente, el abuelo decide internar a las niñas en las Dominicas de Horta:

...mi abuelo nos envió, a mi hermana Georgina, que volvía de Holanda con Xavier, y a mí, que volvía de Francia con Oriol, al colegio de las dominicas de Horta, en las afueras de Barcelona (Regàs, 2015: 13).

Xavier, el hermano mayor, fue matriculado en Mataró, en el Valldemia de los maristas, y Oriol, como era el menor, permaneció en la escuela del señor Piqué, situada en la calle Banys Nous, a donde lo acompañaba a diario la *tieta*. Cuando cumplió 9 años ingresó en los jesuitas de la calle Casp y luego, a los 12, en Mataró, junto a su hermano Xavier. Algunas veces había acudido a visitar a sus hermanas en el internado de Horta:

Rosa y Georgina estudiaron internas en las dominicas, y a mí me invadía la alegría cuando, acompañado del abuelo, cogía el tranvía que nos conducía a Horta, entonces una señorial zona de torres ubicada al norte de la ciudad, para ir a verlas. Al subir la calle Campoamor, no podía disimular la impaciencia hasta llegar corriendo, siempre el primero, a la puerta de la escuela donde me esperaban mis hermanas (Regàs Pagès, 2010: 53).

Desde los siete hasta los diecisiete años, Rosa vive, junto a Georgina, en el colegio de las Dominicas de la Anunciata, situado en la calle Campoamor, 49, en el barrio de Horta. Allí continuó educándose pero de una manera muy distinta a como lo había hecho en la escuela Freinet. En la biblioteca del convento se encerraba a leer a los autores rusos y franceses del siglo XIX, a los novelistas ingleses del siglo XVIII y XIX, y la literatura norteamericana, que conoce sobre todo, a partir de cuarto de Bachillerato por recomendación de algunas de las alumnas externas que le prestaban sus libros (Cfr. Regàs, 2014).

El colegio «era un gran edificio de ladrillo visto, rodeado de patios, jardines y bosques con luz por todas partes, que entraba en las aulas y en los dormitorios a través de los grandes patios interiores, llenos de plantas y árboles y surtidores» (Regàs, 2014: 106); no era la escuela francesa, pero en él se sentía cómoda y bien acogida porque no sentía el miedo que la dominaba en casa del abuelo. El internado era su consuelo, su hogar, y vivía feliz porque el tipo de educación no era rígida, como en el resto de escuelas de España. Estas monjas educaban en la espiritualidad, contagiadas por la filosofía del director espiritual del centro, el doctor Trens. No había miedos, ni pecados terribles y tampoco había castigos descomunales. El internado era un espacio donde Rosa se sentía acogida y feliz porque era lo más parecido a un hogar que había conocido, para ella era «mi lugar habitual rodeada de compañeras que eran para mí más que mi propia familia» (Regàs, 2015: 16).

Las alumnas de las Dominicicas cumplen con una rígida rutina que no parece disgustar a nuestra autora: se levantan a las siete, asisten a una misa dialogada en la que se participa con el celebrante; desayunan y toman sus clases hasta la hora del almuerzo. Luego disfrutan del recreo durante una hora y prosiguen las clases hasta las cinco de la tarde. Meriendan, rezan el rosario, realizan sus tareas escolares hasta las ocho de la tarde y cenan. De nuevo vuelven a rezar en la capilla y se van a dormir a las nueve. Las externas, en cambio, se marchan a sus domicilios a las siete de la tarde (Cfr. Regàs, 2014: 111).

En el centro, las niñas visten uniforme; uno para el verano y otro para el invierno. El de verano se compone de una falda con peto y blusa blanca, y el de invierno, de un vestido de una pieza de color azul. Para resguardarse del frío llevan un abrigo o una capa y se cubren la cabeza con una boina.

Las hermanas Regàs no se relacionan con demasiadas alumnas del internado. Muchas de aquellas niñas estaban advertidas por sus padres y no entablaban amistad con las hermanas por no desobedecerlos. Aunque Rosa y Georgina se sabían blanco de murmuraciones debido a su situación familiar y comprendían las reacciones de algunas de sus amigas, quienes, por miedo a las represalias de sus familiares, dejaban de hablarles sin previa explicación. No obstante, esta situación no preocupaba demasiado a Rosa, que, desde muy niña, se supo diferente porque se identificaba con causas que las demás ni siquiera se planteaban, como cuando se dio cuenta de que ella estaba, por su pensamiento, más cerca de los vencidos que de

los vencedores de la guerra, que iba en contra de Franco. O cuando se declaró anglófila frente a la germanofilia de sus amigas del colegio (Cfr. Regàs, 2014: 138).

Rosa y Georgina salían de la escuela en fechas señaladas, por eso el colegio se convirtió en lo más similar a un hogar. Junto a ellas, otras alumnas, Jovita, Juanita y Esperanza, compartían sus juegos; se trataba de niñas que, como las Regàs, padecían la indiferencia social de sus compañeras por ser hijas de matrimonios separados. En el internado,

...las monjas, durante las vacaciones, parecían de otro mundo, eran más alegres, les daban igual los horarios, nos dejaban rondar y pasear por el inmenso colegio y hacer lo que quisiéramos. Por Navidad y el día de Reyes íbamos a casa del abuelo Regàs (Regàs, 2014:138).

Para premiar a las niñas, las monjas organizaban alguna que otra excursión, como la que realizaron, con motivo de un final de un curso, a Santa Cristina de Aro (*Baix Empordà*). Rosa tenía 14 o 15 años y fue esa la primera vez que estuvo en la Costa Brava, una tierra a la que regresaría en numerosas ocasiones y sobre la que ha escrito tantas veces y que tan bien conoce.

La primera vez que oí el nombre de Costa Brava fue en el colegio donde yo estaba interna con motivo de una excursión de final de curso. Así fue cómo en un caluroso día del mes de junio un autocar nos llevó a una gran masía en Santa Cristina de Aro que nunca más he podido volver a encontrar. Durante casi una semana un pequeño grupo de alumnas de 14 o 15 años bajábamos a la playa montadas en un carro de los que todavía eran habituales en aquella zona eminentemente agrícola (Regàs, *La Costa Brava, una mirada personal*, 2003/03/15).

Los domingos eran los días en que se permitían las visitas familiares en el internado. A veces, las hermanas recibían las del pequeño Oriol que aparecía acompañado del abuelo o del tío Jaume. La madre nunca consiguió un permiso para visitarlas. Durante esos encuentros, el abuelo las reprendía, las sermoneaba y les reprochaba las presuntas faltas de su madre ⁹⁸ con el fin de humillarlas y hacerlas sentir culpables y en deuda con él por haberlas recogido. Pero,

⁹⁸ .- «Pero el abuelo, que había agachado la cabeza y cerrado los ojos como si no pudiese soportar el peso de la culpa, no la suya, por Dios, sino la de su hijo y aquella mujer que había elegido en contra de su voluntad, no parecía tener ninguna prisa porque, cuando se recuperaba, salía con otro pecado tan incomprensible como el del distrito quinto» (Regàs, 2014: 140).

pese a estos desafortunados encuentros, las hermanas vivían felices en las Dominicas. Allí la educación que se profesaba era un tanto especial: tradicional y a la francesa, porque las monjas mostraban modernidad en su manera de orientar el destino de las niñas a la hora de animarlas a estudiar para alcanzar en un futuro un estilo de vida propio e independiente donde cada una pudiera ser capaz de mantenerse.

En la escuela se impartía Comercio y Bachillerato y las alumnas de una y otra enseñanza competían entre sí académicamente. Rosa escogió cursar el Bachillerato. Tenía muchas asignaturas⁹⁹ pero no recuerda haber vivido esos años con nerviosismo, antes cree que se distribuían bien el tiempo y disfrutaban mucho de la vida en el internado. Una de las pensionadas, coetánea de las hermanas Regàs, Rosa Albalate, recuerda que la profesora de Lengua castellana, una monja llamada madre Montserrat, solía llevar el *Quijote* debajo del brazo y castigaba a las niñas con frecuencia. Otra de las hermanas, la madre Miralpeix, causaba cierto revuelo entre las alumnas porque poseía una reliquia poco común: el dedo incorrupto de un santo. Rosa Albalate recuerda que una vez las hermanas Regàs, que solían llevar el cabello recogido en trenzas, tal como se estilaba entonces, llegaron al colegio con el cabello muy corto, casi cortado a tijeretazos y mostraban mucho pudor en dar explicaciones al respecto. Según su criterio, las Regàs eran niñas que se relacionaban poco con las demás. Sólo se las veía hablar más a menudo con las internas que tenían, como ellas, algo que la sociedad no aceptaba (García Trinidad, *Entrevista a Rosa Albalate*, 2010).

En las Dominicas de Horta Rosa aprenderá el valor de la independencia económica para poder conquistar la libertad individual:

...las monjas se las arreglaron para enseñarnos lo que necesitaríamos sino queríamos caer en la esclavitud de un matrimonio por interés o hasta por amor tal como se entendía en aquellos tiempos. Y nos repetían «no hay libertad sin libertad económica» dándonos a entender el valor de la libertad de un lado y como nos sería de difícil conquistarla sin ganarnos la vida, como difícil sería ganarnos la vida si no

⁹⁹ .- «En Bachillerato teníamos latín, literatura, matemáticas y ciencias naturales durante los siete cursos; geografía española e historia de España, tres cursos; geografía universal e historia universal, tres cursos; historia del imperio español, un curso; física y química, inglés o alemán, cuatro cursos; francés, cinco cursos; griego, los tres últimos cursos; historia sagrada, cuatro cursos. Eso sí, labor cada día una hora, como música y gimnasia, y dos o tres veces por semana, trabajos manuales, dibujo artístico y dibujo lineal» (Regàs, 2014: 112).

éramos capaces de estudiar y trabajar. Sí, eran monjas poco comunes en aquellos y en estos tiempos también (Regàs, 2014: 49).

Una de las actividades del internado consistía en acudir a la Fundación Albà, que recogía a los enfermos desahuciados por la medicina, o al Cottolengo de la zona del Carmelo, donde las niñas interactuaban con los pobres y con los enfermos a fin de cumplir con la caridad que las monjas predicaban y procuraban inculcarles.

En el internado, por cumplir con la obra de misericordia que exigía visitar a los enfermos y presos, íbamos todos los domingos a la Fundación Albà o al Cottolengo o al manicomio de San Andrés o incluso a la leprosería en las afueras de Horta (Regàs, 2010: 40).

Durante los primeros años del matrimonio de Rosa, una de las tareas sociales que sus amigas practican –y que se puso de moda entre las burguesas como alternativa para entretener el ocio–, era la de asistir a los desamparados del Cottolengo del Padre Alegre. Rosa se abstendrá de estos cometidos, que considera hipócritas. Sin embargo, no perderá ocasión de colaborar, en la medida que pueda, con la institución porque, dado que una de sus cuñadas, la religiosa María del Carmen Omedes, trabaja en ella, conoce sus necesidades.

El director religioso del colegio de Horta era el doctor Manuel Trens, al que Rosa y Georgina tenían mucho aprecio y que aparecerá como personaje en *Pelo panocha* y en *Luna lunera*, como ocurre con la figura del abuelo. Además, será este sacerdote quien recomiende a Georgina Regàs para su primer trabajo.

Cuando yo era pequeña, estudiaba en un internado de monjas muy simpáticas cuyo director era un sacerdote que había dirigido el seminario de Barcelona durante la República y que, por tanto, había sido relegado a este convento por las autoridades religiosas, que, como sabrán, estaban en el bando franquista. Gracias a ello, tuve la oportunidad de disfrutar de sus múltiples enseñanzas; entre ellas, la que refleja esta sentencia tan bonita que dice que *si buscas una mano que te ayude, la encontrarás al final de tu brazo*. [...]. Pues bien, este sacerdote, que era un encanto de persona y que yo recuerdo constantemente porque me ha formado desde el punto de vista moral y estético, y desde luego me ayudó a prepararme para la vida, era el que siempre nos

decía que no hay libertad si no hay precisamente libertad económica. (Regàs, Aula de Cultura Virtual, 2002).

Bajo su dirección Rosa y Georgina aprenden teatro, historia de las religiones y el sentido del Evangelio. «El doctor Trens nos hizo vivir la religión con sus mitos y sus ritos, pero no con sus prohibiciones. Él fue durante mucho tiempo nuestro enlace entre la vida mítica y la real» (Manzanares, 2014).

Trens las anima a aprender música y sobre todo, les habla de «defender el derecho de la gente a una vida digna [...] la caridad, nos decía, es una acción individual y voluntaria, no obligatoria y que de ninguna manera puede sustituir a la justicia que tenemos que aprender a reclamar y a exigir, y a luchar para que exista» (Regàs, 2014: 107). El doctor Trens les explicará la importancia de que cada persona venga al mundo a cantar su propia canción. La escritora acuñará más tarde esa idea para el título de su novela *La canción de Dorotea* (Premio Planeta, 2001), donde el argumento se asienta en la premisa de Trens.

Yo fui a una escuela distinta, a un colegio de monjas dirigido por un sacerdote extraordinario, que había sido el director de los seminarios en la época de la República en Barcelona y lo relegaron a este colegio. Era una maravilla y me ha enseñado muchísimas cosas, como una frase que repito mucho cuando doy conferencias dirigidas a las mujeres: «Si buscas una mano que te ayude, la encontrarás al final de tu brazo». Si tú no te ayudas, la ayuda que recibas de los demás no hará efecto (Regàs, Revista Fusión, 2004).

Con la escuela mantiene siempre una relación de amor y de odio¹⁰⁰ aunque se siente amparada en ella: «Nos enseñaron toda la liturgia y toda la estética de la religión. El colegio era un refugio, allí la moral no contaba, contaba la estética» (Regàs, 2014: 110). Sin embargo, algunos de los profesores consideraban que la inocencia no se había de salvaguardar en la niñez y la empujaban sin miramientos a la realidad de los adultos, como cuando uno de los curas docentes¹⁰¹ la enfrenta a idea del tiempo que no se puede retener y avanza hacia lo que

¹⁰⁰ .- «Si la miro con los ojos de hoy, la vida en el internado era dura, pero nunca me lo pareció» (Regàs, 2014: 110).

¹⁰¹ .- «Recuerdo el día que cumplí once años. Entré en la clase donde ya nos esperaba el profesor de latín, un sacerdote alto, enjuto y triste, que apenas levantaba los ojos cuando nos conminaba a tener una actitud modesta: «modestia, modestia, modestia»; repetía sin cesar, en las clases igual que en la capilla, «modestia». Entré feliz porque era mi cumpleaños y me sentía realmente importante. «Padre,

más adelante concebirá como la muerte. Esa filosofía de la caducidad de la vida la sorprende y la marca hasta el punto de permanecer en su memoria la idea del paso del tiempo como el justificante del por qué se debe vivir todo y deprisa, sin demorar la ocasión; el paso del tiempo va a ser uno de los temas reiterados en su escritura:

Fue aquel día cuando tomé conciencia por primera vez de que el tiempo pasaba y además yo, sin ni siquiera darme cuenta, ya había gastado once años de los que se me habían concedido al nacer (Regàs, 2014: 114).

Los exámenes del Bachillerato se pasaban en el instituto Verdaguer y el examen de Estado, una vez finalizado el Bachillerato, se realizaba en la Universidad de Barcelona; la autora recuerda haberse examinado en «...el Patio de Letras [...] Aula 23, de hecho lo único que había conocido cuando allí nos convocaron para el examen de Estado» (Regàs, 2015: 17).

Rosa, además del Bachillerato, estudió solfeo y piano con la hermana Berta, y pasaba sus exámenes directamente en el Conservatorio del Liceo, de este modo, una vez al mes iba a tomar lección allí y se examinaba de cada curso una vez al año:

(La hermana Berta) era muy estricta y siempre decía que en primer curso había que estudiar una hora, en segundo dos, en tercero tres, y así sucesivamente (Regàs, 2014: 117, *el paréntesis es mío*).

Incluso, cuando salió del colegio, a los 17 años, el abuelo dispuso que siguiera estudiando piano con «...la señorita Marta, una viejecita amiga de tía María» y en la casa de la calle Fernando recibía sus clases «Todos los días de siete a nueve de la noche» (Regàs, 2015: 33).

Desde 1943, el tercer sábado de cada mes, los hermanos saldrán de sus respectivos internados para almorzar juntos en casa del abuelo y acudir luego a la visita concertada con su madre en el Tribunal de Menores que estaba situado en el Paseo de Gracia, donde hoy día está el hotel Condes de Barcelona.

padre», proclamé dejando los libros y las libretas sobre el pupitre. «Ya tengo once años». No levantó la vista ni para recriminarme lo erróneo de mi alegría y se limitó a musitar con voz más ronca que de costumbre: «Regàs, ya NO tiene once años». Mi sobresalto no vino porque viera que en horizonte se cernía la vejez, sino porque comprendí que el paso de los años no aumentaba la fortuna de vivir sino que por el contrario se cobraba los años vividos descontándolos del total» (Regàs, 2010: 17).

El abuelo acompañaba siempre a los nietos y aguardaba en una sala contigua para ser informado, una vez se acababa el encuentro. Los hermanos Regàs Pagès salían del tribunal y ni siquiera intercambiaban palabra. Bajaban por el Paseo de Gracia, la Ramblas hasta llegar a la calle Ferran. En el piso tenían que enseñar a Miquel Regàs los regalos que la madre les había hecho y este se los requisaba. Durante doce años, Rosa tiene prohibido mantener contacto con Mariona Pagès, sólo puede disfrutar del tiempo estipulado por el Tribunal de Menores:

...con la excusa de que mis padres eran rojos y además estaban separados, y cuando volvieron ya no les dejaron vernos. Mi padre vivía en casa de mi abuelo, en temporadas, pero mi madre no podía vernos más que una hora al mes en el Tribunal Tutelar de Menores. Allí íbamos los sábados de cuatro a cinco y media y la veíamos con un gris delante. ¡Mi primer contacto con los grises! Y había una señorita, Rosalía, que escribía a máquina todo lo que decíamos. Y así hasta que me casé (Moro, 2013).

3.6.- Tiana.

Tiana representaba la posibilidad de salir del internado, reunirse con el resto de sus hermanos y disfrutar de la playa de Montgat, o de los baños de Mar del Plata, cerca de Badalona. Hasta allí se desplazaban en tranvía y la familia alquilaba una caseta. Tiana era el espacio destinado a las vacaciones del verano aunque, como recuerda la escritora:

...íbamos a la casa de Tiana pero a los pocos días hacíamos cualquier travesura y nos devolvían al colegio donde pasábamos el resto del verano (Regàs, 2014: 151).

En la casa del Maresme recibían clases de solfeo por las tardes, de la mano de Montse, la de can Nolis, y Oriol se incorpora también a ellas. La vida en Tiana viene marcada por las actividades que les impone el abuelo. Cada tarde tienen unas horas destinadas a la lectura y a hacer los deberes y, luego, cuando el abuelo acaba la partida de ajedrez con el convidado de turno, el jardín queda libre y pueden salir a jugar en él.

Los hermanos hacen amigos en ese pueblo, sin embargo, el abuelo no les permite relacionarse con ellos, sobre todo durante los años 40, porque los culpa de la separación de los padres, que él vive como un escándalo; además, está convencido de que la gente no los aceptará. Les hace creer que son una deshonra para la familia y por eso nadie dejaría a sus hijos tratarse con ellos (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 34). Pero lo cierto es que sí tuvieron amigos allí, sobre todo, los chicos. A principios de los 50, durante las tardes de verano, Georgina, Rosa, Oriol y Emilio de los Ríos y Juan de Bassegoda, sus amigos, escuchaban a Beethoven en una especie de sesión musical.

...fuimos a Tiana y nos hicimos amigas de dos chicos un poco mayores que nosotras, muy aficionados a la música. Eran Juan Bassegoda, [...], y su amigo Benito Oliver, que comenzaron a venir a la casa del abuelo (Regàs, 2015: 89).

Los hermanos de Rosa realizaban excursiones a la cartuja de Montealegre y jugaban en el campo de la Catequística. Algunos jueves asistían al cine y al viejo Casino a escuchar a Roberto Inglez, Franky Lane, Yves Montland o a jugar al bridge (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 84). Las hermanas, no obstante, pocas veces podían salir de la casa: «...a mi hermana Georgina y a mí nunca nos habían dejado salir solas ni asistir a las fiestas del Casino del pueblo, mientras que los dos hermanos podían salir y entrar» (Regàs, 2015: 89). Rosa reconoce que fue única la vez que pudo disfrutar de una salida nocturna al Casino junto a sus

amigos Planas y Benito: «...uno de los últimos días de agosto que nos había dado permiso (el abuelo) para ir por la noche al Casino del pueblo, con la condición de que volviéramos a las once de la noche» (Regàs, 2015: 91).

Es en la biblioteca de la casa de Tiana, donde encuentra Rosa, cuando tiene unos 12 años, unas cajas repletas de fotografías y libros que pertenecieron al piso de sus padres, el de la Ronda Sant Pere, y que el abuelo había recuperado cuando se exiliaron. En esas fotografías descubrirá el tipo de vida que llevó su familia durante los 6 años que estuvieron todos juntos. Asimismo, en esas imágenes se contemplará en el regazo de García Lorca, y verá fotografiadas diversas veladas con personajes famosos como Errol Flynn, que dan testimonio de la vida social que llevaban sus padres y de la cantidad de amistades que concurrían en su casa.

En Tiana estaba siempre presente, al igual que en la casa de Barcelona, la *tieta*, que ejercía con los niños su autoridad y que desempeñaba el rol de vigilante atemorizador que el abuelo le había asignado. Esa familia, la de Miquel Regàs, era la antítesis de lo que Rosa deseaba para su futuro. Las relaciones familiares la llevaron a reflexionar y a imaginarse a sí misma en otro tipo de familia que, con el paso del tiempo, iba a conseguir:

Sé que cuando era pequeña, lo que quería era tener una familia mía, no aquella especie de caricatura de familia que era mi abuelo con su prima, más vieja que él, siempre de mal humor (Moro, 2013).

Es en Tiana donde, en una ocasión, Mariona se cita en secreto con sus hijos. Rosa debía de tener 7 u 8 años, y quedan con su madre en un camino, a las afueras del pueblo. El abuelo lo descubre y se enfurece. Indignado, se lleva a los nietos a merendar a una chocolatería de Mataró y allí le explica al pequeño Oriol el supuesto pecado que, según él, había cometido su madre, a quien denigra porque ni siquiera: «ningún animal de la creación, incluso las serpientes [...], sería capaz de hacer lo que ella» (Regàs Pagès, 2010: 32).

Los hermanos Regàs han estado siempre unidos por los lazos de la infancia, Oriol decía que «por encima de las dificultades y carencias, estaba nuestra incondicional unión, un espíritu de clan que hemos mantenido» (Regàs Pagès, 2010: 53). De hecho, Rosa les dedica su novela *Luna lunera* (1999) porque concibe a sus hermanos como su única patria. Cuando cada uno ha formado su propia familia, a veces ha surgido algún sentimiento de competencia

entre los hijos de uno u otro; Oriol dice que se han superado las controversias familiares porque «hay sentimientos que están enraizados de forma tan profunda que van más allá de toda sospecha» (2010: 54). Lo mismo opina nuestra autora acerca del amor fraternal del clan Regàs:

Éramos como una piña, los cuatro; nos dimos todo el cariño que no recibimos: aprendimos que el amor era complicidad, defensa y refugio, y supongo que es lo mismo que hemos transmitido a los hijos. No tener modelo también nos ha ido bien, hay más posibilidades de hacerlo a tu gusto (Mujer, 2012).

Ni Rosa ni sus hermanos supieron nunca lo que era vivir en familia y crecieron mitificando a su madre ausente, soportando la distancia de su padre, subyugado al abuelo, y aguantando el desprecio del *Vell Regàs* y sus humillaciones. Estos desgarros calaron en la manera de confrontar la vida, pensamiento y acciones porque todos se sintieron huérfanos siempre.

El hecho de haber vivido una infancia despiadada bajo el dictado del Tribunal Tutelar de Menores, interna en colegios y orfanatos sin ver a mis padres y bajo la estricta vigilancia de un abuelo rodeado de curas rijosos que sólo ambicionaban el dinero, me ha dado un equilibrio distinto. Me permitió formar una piña indisoluble con mis hermanos, ver la sinrazón de la iglesia a edad temprana y formar a los dieciocho años una familia poco convencional (Ribas, 2010).

Para Rosa, la infancia es la etapa que te persigue si en ella no has logrado resolver tus problemas y estar en paz contigo misma: «...las carencias de la infancia te imposibilitan el resto de tu vida, la persona que no ha sido querida de niña nunca encontrará suficiente amor, porque la carencia la tiene tan metida que siempre le parecerá poco, siempre tendrá alguna dificultad para aceptar el amor que le den» (Mujer, 2012). Por eso está convencida de que lo que determina el futuro del niño no es la familia en la que nace, ni la madre que le toca sino «la intransigencia con que a veces lo trata la sociedad precisamente porque no pertenece a una familia convencional» (Regàs, 2006: 77). Eso es lo que le sucedió a ella.

Sabedora de haber pertenecido a una familia burguesa, entiende la manera de proceder de sus ascendientes, arraigados a las costumbres tradicionales: «Era una familia burguesa que, como consecuencia de los horrores de la Guerra Civil, se tuvo que separar y, por tanto, quedó

mucho más machacada. Es lo que tienen estas familias tradicionales, católicas y burguesas, que en cuanto falla algo se desmoronan. En mi familia se vino abajo todo, pero todo; no se salvó nadie» (Mujer, 2012).

Optimista, luchadora y siempre transgresora, acuña para sí misma una descripción que utilizó Hemingway para Bryce, uno de sus personajes, y que ella cree que la define completamente: «conoció la angustia y el dolor, pero nunca estuvo triste una mañana».

4.- Rosa, esposa y madre.

4.1.- Eduard Omedes y la maternidad.

Rosa conoció a su marido, Eduard Omedes, en el Vaticano, el 1 de octubre del año 1950¹⁰², cuando se celebraba la proclamación del dogma de la Asunción de la Virgen en el Año Santo. Regàs tenía 16 años y Eduardo, 25:

Conozco a mi marido en Roma. En el Año Santo, que fue el año 50, el año de la proclamación del dogma de la Asunción de la Virgen. Fueron cientos de miles de personas a Roma. Yo fui con una cosa que organizaba, no me acuerdo quién. Mi abuelo nos invitó a mí y a mi hermano Oriol. Cuando estábamos en el Vaticano esperando que apareciera Pío XII pues unos chicos que estaban detrás de mí estaban hablando: «que si es noruega, que si es sueca...» Y yo me volví y dije: «No, no. Soy catalana». Eran Juan Martí Mercadal, Jordi Pujol y Eduard Omedes, mi marido (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Se trató de una celebración muy importante para el catolicismo que aglutinó a una gran multitud procedente de todo el mundo y a la que asistieron bastantes jóvenes de la burguesía barcelonesa, como Esther Tusquets, editora y escritora, miembro de la *gauche divine*, como Regàs, que había acudido acompañada de Juan, su tío, quien se encargó de organizar uno de los autobuses de feligreses que salieron de la Ciudad Condal con destino a la audiencia que ofrecía su Santidad Pío XII (Tusquets, 2007:167).

Nuestra escritora acudió acompañada de su hermano Oriol y de su abuelo que habían ido en una peregrinación organizada por los benedictinos de Monserrat, donde el abuelo Regàs había sido ordenado benedictino seglar: «...nosotros, como la burguesía pia de Barcelona, íbamos en la (cofradía) del Monasterio de Montserrat» (Regàs, 2015: 57).

En el Vaticano Eduard y Rosa se vieron por primera vez. Nuestra autora todavía iba al colegio y apenas tenía amistades fuera del ámbito escolar. En 1951, al poco de terminar su Bachillerato, se encontró casualmente en la calle con Omedes y este la invitó a merendar. Iniciaron así un noviazgo que duró cerca de un año.

¹⁰² .- «En este viaje, Rosa conoció a Eduard Omedes e inició una relación sentimental que, pocos años después, les llevó al matrimonio» (Regàs Pagès, 2010: 94).

Un día, Eduard la llevó al café Cosp, que estaba situado en las galerías que van de la Gran Vía al Paseo de Gracia [entre Rambla de Cataluña y Paseo de Gracia], y le pidió que se casara con él. Era su primer novio y estaba enamorada, además sabía que la forma de huir de la vida impuesta por el abuelo solo podía ser esa.

Regresé de Roma y volví al colegio y un día, cuando ya había salido del colegio hacía meses, iba por la calle y me lo encontré. Entonces me invitó a merendar. Estuvimos un año de novios. Un día en el café Cosp me preguntó si me quería casar con él y nos casamos (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Eduard había nacido en Barcelona, en 1925, y era el único varón de los cuatro hijos del matrimonio formado por Eduardo Omedes y Carmen Roges, una mujer que «...había sido la mano derecha del padre Guim, cuando este refundó el Cottolengo del padre Alegre en Barcelona en 1942, y había trabajado en él con eficacia y pasión durante muchos años» (Regàs, 2015: 71).

Había estudiado en los jesuitas de la calle Caspe de Barcelona y fue un chico protegido, cuidado y mimado por las mujeres de la familia. No colaboraba en las tareas de la casa ni se preocupaba demasiado por ellas porque sus tres hermanas y su madre cubrían sus necesidades en ese aspecto. Eduard fue educado para ser un respetable padre de familia, como se hacía con los varones en la burguesía conservadora, tradicionalista y católica de Barcelona, y se preparó para encontrar un buen empleo que le ayudara a sostener desahogadamente la economía de su futura familia.

Dos de sus hermanas, Rosa María y Montserrat, eran socias, propietarias y docentes de la escuela Betania fundada en 1941, en Barcelona, en la calle Descartes, 4. Rosa María era su directora.

Las otras dos hermanas de Eduard, que habían fundado la Escuela Betania y la dirigían desde hacía diez años, me llevaron un día a visitar la Escuela [...]. Mis futuras cuñadas, también solteras, se le parecían en la independencia económica pero eran discretas, poco habladoras y nada aficionadas a ironías y bromas. [...]. Ellas, además de las exigencias religiosas, aceptaban con fervor las normas de la vida de familia con sus infinitas limitaciones incluso para ellas, mujeres con criterio y libertad económica» (Regàs, 2015: 84).

A Betania asistirán la primera esposa de Oriol Regàs, Anna Yglesias, y los hijos de la autora. Se trataba de una escuela no estatal de educación primaria. Rosa María Omedes fue también asesora y fundadora de la escuela Betania de Sabadell, hoy en día Escola Sant Nicolau, un colegio que nace de las inquietudes y gestiones que llevan a cabo 16 familias para crear un parvulario que respondiera a las necesidades educativas que requerían sus hijos. La tercera hermana de Eduardo, María del Carmen, era monja en el Cottolengo del padre Alegre: «...cuando yo la conocí ya era superiora de las religiosas de la Congregación de Servidoras de Jesús que regentaba el Cottolengo del padre Alegre de Barcelona» (Regàs, 2015: 72).

El marido de Rosa se había criado en un ambiente cerrado y nacionalista: «era un mundo, llamémosle, religioso nacionalista», en el que se adentra nuestra escritora, tras su boda, y al que intenta adaptarse, asumiendo sus costumbres. Eduard se había educado con los jesuitas y apenas sabía cómo tratar a una mujer en materia de sexo «era un ignorante como yo en materia de sexo. Padecía de una represión sexual brutal». De hecho, Regàs es consciente de la decisión tan repentina de casarse en apenas un año de noviazgo. Ella acababa de salir de un colegio donde «vivíamos internas, no íbamos al cine, no teníamos amigos; por tanto, cuando salí de allí, con diecisiete años, me lié con el primero que me dijo que quería casarse conmigo» (Barba, 2009: 146).

Durante su noviazgo apenas experimentan en materia sexual «cuando nos dábamos el lote, sentíamos una sensación de culpa tremenda. La calentura nos llevaba a continuar, pero no acabábamos de disfrutar» (Barba, 2009: 146). La educación represiva hacía que se sintieran arrepentidos de sus escarceos amorosos y sintieran la necesidad de confesarse: «Inmediatamente después, nos metíamos en el confesionario a purgar nuestro pecado. Era una verdadera tortura, un horror cotidiano. Tan lejos llegaba la obsesión, que me conocía todas las iglesias del barrio: el Pino, Belén, el Carmen, Santa María del Mar...Nunca repetía un confesionario porque me daba vergüenza que le cura me reconociera» (Barba, 2009:146), una vivencia que traspasa a los personajes de Arcadia y de Javier, protagonistas de *Música de Cámara* (2013). Sin embargo, desencantada llega a afirmar que «en mi noche de bodas, después de tanta calentura pospuesta, me quedé perpleja: no me enteré de nada. No pude disfrutarlo» (Barba, 2009:146). La autora reconoce que «La educación sexual que las chicas recibíamos en aquellos años de dictadura religiosa era inexistente y nuestro contacto con los chicos que pudieran suplir tal ignorancia, escasa y torpe» (Regàs, 2015: 113), aunque en *Una larga adolescencia* recuerda que la noche de bodas fue «una noche larga y espaciosa en la que

desterramos la ignorancia y nos abrimos a la imaginación y a las revelaciones de nuestra sensualidad recién descubierta» (Regàs, 2015: 115).

Eduard se ganaba la vida como empresario y se dedicaba a la fabricación de productos textiles relacionados con el mundo de la decoración:

 Mi marido no trabajó para nadie. Tenía una oficina que se dedicaba a la compra de tejidos, luego los fabricó y finalmente se especializó en tejidos para decoración (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

La petición de mano, a la antigua usanza, tuvo lugar en la casa de Tiana cuando «...mis suegros fueron invitados por el abuelo a un almuerzo que había preparado para conmemorar con todo el boato posible la ceremonia de mi petición de mano» (Regàs, 2015: 93). Eduard le entregó «...una sortija con un gran brillante porque así lo mandaba la tradición en los festejos previos a la boda según los usos de la burguesía» (Regàs, 2015: 98); ese es el anillo que aparece recordado en la trama de *La canción de Dorotea*, cuando Adelita se lo roba a su propietaria, la señora Aurelia Fontana, la dueña de la casa donde trabaja como asistente.

Rosa y Eduard se casaron en Barcelona, en la Iglesia de Sant Just i Pastor el día 21 de abril de 1953, cuando se cantara, extraída del Salmo 43, una de sus jaculatorias preferidas que dará nombre a uno de sus relatos: *Introibo ad altare dei* (Cfr. Regàs, 2015: 105). Su banquete de boda estaba previsto celebrarlo en la casa de Tiana, sin embargo, debido al mal tiempo, se trasladó al Casino del pueblo. Como matrimonio, vivirían en un piso situado en cerca de la Plaza Cardona, en la calle Laforja, 56, de Barcelona, Rosa apenas tenía 20 años y Eduard, 28. Sobre su noviazgo y su convivencia la autora cree que:

 Nos elegimos los dos pero yo tenía 17 años, y claro...No me arrepiento de eso, ni de casi nada de lo que he hecho [...]. Vivir conmigo ha tenido que ser muy difícil y en aquel momento... (Mujer, 2012).

A su boda, al igual que a la de su hermano Oriol, no pudieron asistir ni su madre ni su padre por prohibición del abuelo: «No hacía falta que mi abuelo dijera nada. Se sobreentendía que no irían. Yo entré en la iglesia del brazo de mi abuelo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). A sus padres los vio en el fotógrafo, habían llegado juntos para verla vestida de novia: «No fueron a mi boda, ni mi padre ni mi madre. Los vi en el fotógrafo a los dos. Nos fuimos a hacer la fotografía y estaban los dos en el fotógrafo» (García Trinidad,

Correspondencia, 2014). Unos días antes, como recuerda en *Entre el sentido común y el desvarío*, se había citado con su madre de escondidas del abuelo, porque ella la quiso llevar a comprarse los zapatos para su enlace a la zapatería Torrents, donde había estado situada la vivienda de sus padres, Mariona y Xavier, la casa en la que nació Rosa:

...en el piso al que mis padres fueron a vivir cuando se casaron, en la Gran Vía de Barcelona, entre el paseo de Gracia y la Rambla de Catalunya, en el mismo lugar donde años después estuvo ubicado el primer piso de la zapatería Torrents, adonde me llevó mi madre pocos días antes de mi boda para comprarme unos zapatos y de paso mostrarme el lugar exacto donde yo había nacido (Regàs, 2014: 14).

Durante la ceremonia, el párroco leyó la *Epístola de San Pablo a los Efesios* cuyo contenido –que aconseja la obediencia y la sumisión de la mujer al marido– suscitó de repente, en nuestra autora, cierto recelo hacia la vida marital que estaba a punto de iniciar: «Miedo al encierro, a la falta de libertad, al estancamiento de nuestro ser [...]. Así era yo [...] la sumisión total como fuente de felicidad» (Regàs, 2006: 45), referencia que encontramos también en *Música de cámara* (2013) y que la manifiesta su protagonista, Arcadia.

Su padrino de boda, aunque en la distancia por motivos políticos, fue Josep Tarradellas, con quién se reúne en París: «...una noche nos invitaron a cenar Josep Tarradellas y Antonia, su mujer, una cita que nos había preparado mi padre amigo y colega suyo en la Generalitat de los años de la República, y después nos llevaron al espectáculo que tenía gran éxito en París por aquellos días, un recital de Edith Piaf» (Regàs, 2015: 134). La capital francesa fue la última ciudad que visitaron Rosa y Eduardo, durante el transcurso del viaje de novios, el espacio que la había acogido de niña, durante su exilio:

Cuando me casé redescubrí París que permanecía como una sombra en mi memoria, y fue allí, en compañía del ilustre exiliado Josep Tarradellas que, aunque en ausencia, había sido mi padrino de boda, donde vi por primera vez a Edith Piaf, la gran pasión que compartían mis padres junto con *En busca del tiempo perdido* de Proust y las novelas de Simeón (Regàs, web Rosa Regàs, 2005).

Cuando regresó de ese viaje rompió para siempre la relación con su abuelo porque

...cuando volvimos del viaje de novios mi marido y yo, mi abuelo nos echó tranquilamente a la calle. Nos echó porque él había escuchado al cura decir durante la

ceremonia, en el momento de casarnos: «Estamos aquí reunidos, Eduard Omedes Roges, hijo de Eduard y de Carmen y Rosa Regàs Pagès, hija de Xavier Regàs y de María Pagès, los cuales están aquí presentes...». Pero en «los cuales están aquí presentes», se refería el cura a Eduardo y a mí, pero mi abuelo entendió que los que estaban allí presentes eran mis padres y por eso nos echó de su casa. Es más, el día que yo me había puesto de largo me había regalado una joya muy bonita de los años 30 que era de mi abuela, y se presentó en mi casa y me pidió la joya. No lo vi más hasta que mis hijos mayores tenían dos o tres años, fuimos a comer juntos por compromiso, porque uno de mis tíos me lo pidió, pero nada más (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La escritora había defendido desde su infancia la idea de construir una familia extensa¹⁰³ y de tener a sus hijos muy joven¹⁰⁴, así que enseguida se queda embarazada de Eduard, su primogénito, mientras se ve inmersa en una rutina familiar que le parece extraña y contra la que, con el tiempo, se rebelará. Ni su familia ni las monjas del colegio le informaron nunca acerca de la sexualidad ni del proceso del embarazo o del parto. En España, la educación estaba controlada por la iglesia y esta relegaba a la mujer a la pasividad y a la sombra. Apenas se sabía algo sobre la sexualidad, solo mitos y leyendas. La mujer se había convertido en un vehículo reproductor cuya función consistía en enriquecer la saga genealógica del marido. El cuerpo era un concepto pecaminoso, tabú y represivo y las mujeres no tenían derecho a gozarlo, porque eso significaba transgredir las normas de la moral cristiana que se había inventado la Iglesia. Los hombres, no obstante, tenían justificada la promiscuidad que se aconsejaba incluso como un estímulo para sobrellevar el matrimonio, porque el machismo siempre estuvo en la sociedad y después de la guerra, con más fuerza se cebó con la mujer que se quedó en la nada. Con ese desconocimiento y la inexperiencia de la edad: «Inicié mi vida de familia y comencé a vivir la maternidad en el ambiente de la burguesía media de mi ciudad, en unos tiempos muy distintos a los de hoy» (Regàs, 2006b: 32), en una ciudad que todavía guardaba el recuerdo de las injusticias de la guerra y donde la gente había aprendido a esconder sus pensamientos tras unos hábitos rutinarios mojigatos que

¹⁰³ .- «...nunca hice partícipe a nadie de lo que deseaba, pero todos mis movimientos, todos mis actos y mis pensamientos estaban dedicados a prepararme para lo que yo, en mi inocencia y mi capacidad de exageración, creía que correspondía al concepto de familia perfecta. No contaba con nada más que con mi propia voluntad» (Regàs, 2006b: 60).

practicaban, a veces con un fervor exagerado e hipócrita, siempre procurando hacer ostentación del recato y de la moral cristiana como muestra de adherencia al Régimen:

Barcelona era aún una ciudad empobrecida y desvencijada, y si bien las restricciones habían menguado, a ciertas horas el ascensor no funcionaba y las criadas, que cobraban un sueldo irrisorio por permanecer en la casa día y noche, calentaban las planchas en la cocina de carbón. Las luces de la ciudad daban apenas el resplandor de una vela y los tranvías llevaban chicos arracimados en los estribos. Había pocos coches y los domingos por la mañana la ciudad entera se lanzaba a la calle con sus mejores galas para caminar arriba y abajo de la calle mayor de su barrio, se comía después con la familia (Regàs, 2006b: 33).

Cuando Rosa se queda embarazada, es una chica joven, inocente, tímida y crédula: «Era mi primer embarazo. Mi extremada juventud me impedía saber qué era exactamente lo que le ocurriría a mi cuerpo. Los médicos [...] apenas nos contaban en qué consistía un fenómeno que a nosotras nos parecía tan inusual» (Regàs, 2006b: 48). De modo que, ante la ignorancia, se dejaba asesorar por la comadrona o por alguna amiga y observaba cómo crecía la vida en su vientre sin preguntarse sobre los cambios de su cuerpo. Le habían aconsejado que, para conocer con más precisión los movimientos del feto, se colocara sobre el vientre «un objeto que nos transmitiera con mayor fidelidad el movimiento que se producía en su interior», así que ella escogió para la ocasión «una foca negra de unos diez centímetros de largo, con el cuerpo forrado de piel negra y el alma de plomo que me duró todos los embarazos» (Regàs, 2006b: 49). De esta manera se entretenía mientras la gestación iba avanzando y en su ingenuidad confiesa que «me parecía imposible que en unos meses hubiera en la casa otro ser, que en ese momento ni siquiera podía imaginar». Como da cuenta en *Sangre de mi sangre* (1998), aquella foca que imitaba el movimiento que hacía cada uno de sus hijos mientras flotaban en el líquido amniótico fue destrozada por su perro Tristán una tarde que se apropió de él; solo quedó el plomo que el juguete contenía en su interior, que nuestra autora guarda celosamente, todavía hoy. Rosa vivió cada embarazo «como un proyecto que va cristalizando y que nunca acababa de perder su profunda emoción» (Regàs, 2006b: 49).

¹⁰⁴ .- «...yo defendí durante muchos años que había que tenerlos muy pronto y así disponer de tiempo para uno mismo cuando crecieran y se fueran a vivir por su cuenta. Lo defendía porque era lo que yo había hecho» (Regàs, 2006b: 65).

Comenta que, pese a haber tenido cinco hijos, nunca ha sentido el denominado «instinto maternal»: «yo viví mi primer embarazo con la fantasía de que el día que viera a mi hijo emergería desde el fondo de mi ser el instinto maternal del que tanto me habían hablado» (Regàs, 2006b:18). Eduard, su primogénito, nació en la clínica Moderna en la calle Alfonso XII, tras veinte horas de trabajo de parto. Confiesa que: «en absoluto lo reconocí: no se correspondía con el hijo que había deseado, con aquel con quien a ciegas había convivido, con el que en momentos de ensoñación había imaginado», así que, «el instinto maternal tal como me lo habían descrito, [...], no compadeció ni entonces ni más tarde». Regàs reflexiona sobre el cansancio que le supuso ese primer parto y se da cuenta de que la sociedad de su tiempo mitificaba la maternidad y que nadie la había avisado de la cantidad de dolor que conlleva parir. De esta manera, haciendo alusión al famoso instinto maternal que no llega a sentir, derrotada como estaba por la fatiga y la memoria del sufrimiento físico, nos revela que, después del parto, «me habría considerado una madre desnaturalizada y perversa, porque lo que de verdad sentía era un deseo irrefrenable de cerrar los ojos, de olvidarme de los dolores que todavía parecían vibrar en mi vientre». Sin embargo, como era muy joven, «me importaba la opinión que de mí pudieran hacerse el médico, la comadrona, las enfermeras y la familia entera que había venido a ser testigo del nacimiento» (Regàs, 2006b:19) y optó por esforzarse en disimular su fatiga para contentar a todos.

A los cuarenta días de haber dado a luz al primero de sus hijos, como era tradición en las parteras de su época, tuvo que «ir a la iglesia a purificarme con la comadrona y el recién nacido, la mantilla puesta y una inmensa vela encendida en la mano, lo que me ocasionó uno de los bochornos más terribles de mi vida» (Regàs, 2006b: 36). Es la primera vez que las normas provocan en ella el pudor y la humillación hacia su propia persona; no acepta esas reglas absurdas que asumen con resignación las mujeres y empieza a rebelarse en su contra¹⁰⁵ porque le ocasionan ansiedad y angustia. Por eso se cuestiona el motivo de cada uno de los preceptos a los que estaba sometido el género femenino y se da percata de que no los soporta porque para ella son costumbres inútiles y absurdas sin ningún fundamento:

...había que comprar la Santa Bula en la parroquia para que nos dispensara de ciertos días de ayuno y abstinencia; había que ir a la oficina del obispado a pedir

¹⁰⁵ .- «...eran tantas las presiones sociales que recibíamos, tantas las reglas que nos decían cómo teníamos que vivir, comportarnos, vestir y aceptar sin protestar la vida entera, que los primeros años se reproducen en mi memoria como un letargo, una profunda inmovilidad» (Regàs, 2006b: 33).

permiso para leer los libros que figuraban en el índice que no estaba permitido que una casada de la burguesía estudiara, trabajara, hiciera deporte sin su marido o fuera sola al cine y al teatro y, como en casa el trabajo estaba a cargo del servicio, no había nada que hacer (Regàs, 2006b: 34).

En el segundo año de su matrimonio, harta de cumplir con las tradiciones que ni entiende ni comparte, se niega a pedir permiso al Obispado para leer el último libro de Simone de Beauvoir: «decreté que en mi casa se habían acabado los ayunos y me puse zapatos planos como Audrey Hepbrun [...], para mí este 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» (Regàs, 2006b: 36). Fue el principio de su rebeldía contra la sociedad¹⁰⁶, de su crítica en busca de un sentido coherente. Esa obstinación persistió y cuando nació su primogénita, en su segundo embarazo, decidió que le administraran analgésicos para atenuar el dolor del parto pese a que su familia no entendiera el hecho de que los hijos se pudieran parir sin el dolor que se predica, a modo de castigo eterno, en las Sagradas Escrituras; Regàs defiende que, para estos casos «el dolor debería estar prohibido». Su cambio de pensamiento se había iniciado al mismo tiempo que, sin darse apenas cuenta, llegaba el aburrimiento¹⁰⁷ que se presentó, sigilosamente, durante su primer embarazo¹⁰⁸ y permaneció en su vida hasta que nació su segundo hijo. Un hastío que la lleva a sumergirse en un continuo desánimo, que la adentra en un sinfín de «tormentosos malhumores» (Regàs, 2006b: 67), porque es aún muy joven para la responsabilidad que asume: tiene 21 años y dos hijos, Eduard y Anna. Rosa, que había soñado siempre con tener una familia numerosa porque creía que «cuanto más numerosas más familia» (Regàs, 2006b: 57) se era, comenzó a sentirse triste cuando observaba a sus amigas solteras divertirse y se veía a sí misma, en contrapartida, al cuidado de sus hijos, encerrada en casa y demasiado sola, como nunca había imaginado que sería un matrimonio:

¹⁰⁶ .- «...una victoria contra mí misma y contra esa aceptación tácita de modos y costumbres que hacemos nuestros sin entender su utilidad, sin que nos gusten, solo porque así se hace en la sociedad donde hemos nacido» (Regàs, 2006b: 72).

¹⁰⁷ .-«el aburrimiento que se iba convirtiendo en melancolía y en nostalgia de todo lo que no había vivido y nunca viviría ya», (Regàs, 2006b: 69).

¹⁰⁸ .- «...me aburría tanto que de no haber sido por los constantes mareos del primer embarazo que distraían mi inteligencia habría llorado del aburrimiento» (Regàs, 2006b: 33).

...recuerdo la tristeza que me producía saber lo que hacían mis amigas incluso en aquellos tiempos tan recatados, fiestas, amoríos, deportes, viajes, todo lo que me contaban que hacían mientras yo me dedicaba a cuidar de los dos hijos pequeños que tenía entonces (Regàs, 2006b: 67).

Tenía servicio que, por un sueldo mínimo¹⁰⁹, se ocupaba de los niños y de las tareas del hogar e incluso, cuando llegaron los últimos hijos, los gemelos, pudo disfrutar de la ayuda de las órdenes religiosas que iban de casa en casa ofreciendo su colaboración a bajo precio: «Nosotros tuvimos una de esas monjas que fue a casa durante los tres primeros meses de vida de los gemelos que habían nacido un año después del tercer hijo. Era una delicia, llegaba a las seis de la tarde y se iba a las seis de la mañana» (Regàs, 2006b: 59).

Cumplía con una vida de mujer casada de la media burguesía y solían reunirse, ella y su marido, con cuatro matrimonios más, los sábados por la noche, para charlar en tertulia, las mujeres de «embarazos, de criadas, de trapos» (Regàs, 2006b: 35), y los hombres para jugar al póker en el salón. Allí se comentaban algunos artículos de la revista *Destino*, que salía los viernes y que tenía cierta popularidad entre la burguesía aunque no estaba bien aceptada por el tipo de contenido que se trataba en sus páginas, o los de la *Codorniz*. Se hablaba también de las obras que se representaban en el Liceo, las del Palau de la Música o acerca de la asistencia de algunas burguesas famosas a los Premios Nadal, porque aquella era una burguesía a la que le gustaba mirar y ser mirada. Algunas de sus amistades solían hacer caridad en el Cottolengo del padre Alegre –que es también el lugar al que recurre, para trabajar de voluntaria y olvidar sus males de amor, la editora y escritora Esther Tusquets. La madre superiora, Rosa María Omedes, le contará a Tusquets varias anécdotas acerca de su cuñada, Rosa Regàs–:

Yo había oído hablar de Rosa por primera vez en el Cottolengo, porque la superiora, una Omedes, era hermana de su marido. Me contó que, poco después de la boda, pasaron por su casa a pedir limosna y, como no tenía dinero en aquel momento y supongo que también como afirmación de principios, les dio la cubertería de plata. No sé qué opinaría el marido, pero a la superiora le pareció de perlas, y a mí también (Tusquets, 2009: 236).

¹⁰⁹ .- «...las criadas cobraban un sueldo irrisorio por permanecer en la casa día y noche, calentaban las planchas en la cocina de carbón» (Regàs, 2006b: 33).

Regàs se queja de la poca informació acerca de la sexualidad y el concepto de que todo, absolutamente, era pecado. Se da cuenta de la sumisión total a la que se sometía la mujer en su época y la ignorancia que la envolvía como un signo más de su recato hermoso y llamativo para el hombre de entonces: «Cuando cumplí veinte ya tenía dos criaturas y no había opción a utilizar ningún método anticonceptivo; ni siquiera nos atrevíamos con el método Ogino, que tantos hijos no deseados ha traído al mundo. Supongo que en ese momento me vi como una coneja, pariendo sin cesar durante toda mi vida, y me pareció excesivo» (Barba, 2009: 147). Y es cuando empieza a darse cuenta de que ella no es, en modo alguno sumisa, trabajadora, obediente y servil con el marido, «El pobre se llevó una buena sorpresa cuando comprendió que su mujercita no tenía ninguna intención de someterse a sus caprichos. Pero me aburría tanto que comencé un imparable proceso de transformación interna» (Barba, 2009: 147).

Las burguesas como Rosa acostumbraban a tomar el té e ir al parque a pasear a los hijos mientras los maridos iban a ver fútbol al campo del Barça. Se puso también de moda, al poco de casarse Regàs, la asistencia a los llamados equipos de matrimonio; ella y Eduard forman parte del equipo de *La Mare de Déu de Monserrat* que se reunían en la Escuela Virtèlia. Esther Tusquets coincide con ella en uno de esos cursos religiosos, los que se daban en la escuela Betania:

Después coincidimos en un cursillo religioso –yo acababa de reconvertirme a un cristianismo de izquierdas– que daba un curita en las Escuelas Betania, también propiedad, creo, de la familia Omedes. Rosa tenía un aspecto deportivo y juvenil, muy vital, muy simpático, muy atractivo, ligeramente desafiante y provocador. Se pasaba las sesiones metiendo el dedo en el ojo del pobre cura, que se defendía como podía. Lo que más soliviantaba a Rosa era que, según la Iglesia, los paganos que se precipitaban bajo las carrozas de sus dioses, seguros de alcanzar así su paraíso, quedaran excluido de él por no haber sido bautizados (Tusquets, 2009: 236).

Jordi Pujol, amigo íntimo de Eduard Omedes desde la época del colegio, organizó una serie de reuniones con ocho matrimonios, los llamados equipos de matrimonios, a los que Rosa y su esposo asistieron más por amistad que por convicción:

...una cosa que dirigía Jordi Pujol basándose en el modelo de un sacerdote belga que escribió un libro titulado *El matrimonio cristiano*, que consistía en ocho

matrimonios que se encontraban una vez al mes para hacer examen de conciencia en voz alta. Era algo durísimo, sé de qué hablo porque yo duré dos años en uno de esos equipos; mi marido era amigo de Pujol y nos hicimos de esto cuando yo tenía veinte años. Al final me fui, en contra de la opinión de mi esposo (Ayén, 2014: 265).

Esta agria experiencia la refleja la escritora en su novela *Música de cámara* (2013). De hecho, en *Sangre de mi sangre* (1998), también recuerda aquellos años en los que se vio obligada a participar en esos «equipos religiosos» para dar el gusto a su marido; como refiere:

Estuve dos años relacionándome con Jordi Pujol. De repente me marché. Mi marido me decía: – ¿Por qué tenemos que marcharnos?–. Yo le dije que no podía aguantar más eso. ¡No lo aguantaba! Aquello era muy pesado: teníamos que hacer examen de conciencia. Entonces yo le decía: –Yo no le aguanto–. Y él me decía: – ¡Qué más te da! Vamos allí. Es una hora y media y son amigos: se pasa–. Mi marido era muy así, muy buena persona (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Incluso en *Una larga adolescencia* (2015) reflexiona acerca de estas actividades «...era una práctica ya común que se explicaba en un libro, *El matrimonio cristiano*, de Jacques Leclercq, un sacerdote belga creo que era, que pretendía ayudar a los matrimonios a llevar una vida más cristiana. Se reunían una vez al mes unos ocho matrimonios, primero iban a la capilla y rezaban uno a uno en voz alta, y luego se reunían en una sala de la escuela [...] y debatían sobre algún aspecto del Evangelio» (Regàs, 2015: 193).

Rosa deja atrás las reuniones religiosas vinculadas al Opus Dei donde se les prohibía a las mujeres «ir a las playas públicas y usar vestidos sin mangas o trajes de baño sin faldas, y del bikini que se había inventado por esa época a raíz de las pruebas nucleares en las islas Bikini, no podíamos ni hablar» (Regàs, 2006b: 35). Para la escritora «Todo me parecía aquí y ahora sin demasiado sentido, [...], no pude hacer otra cosa que rebelarme contra lo que me parecía una imposición» (Regàs, 2015: 197). Incluso rompe con la iglesia «Un día le anuncié a mi marido que no iría a confesarme nunca más. Se quedó de piedra, se enfadó muchísimo, pero terminó aceptándolo. La última vez que me confesé fue con un cura sordo como una tapia. Aproveché para inventarme todos los pecados que se me ocurrieron y me lo pasé muy bien. Si la religión era un gran carnaval, lo mejor era divertirse» (Barba, 2009: 147).

Ese tipo de vida se le fue antojando cada vez más hueco porque no surgía: «una sola conversación en la que se debatieran ideas. Vivíamos de las creencias impuestas» (Regàs, 2006b: 39) y el malestar se iba apoderando de ella. Hubo una época en la cual se dedicó a la gimnasia; dejaba a sus hijos al cuidado de sus asistentas, Lastenia, unas veces, y la Sra. María, otras, y acudía al gimnasio del profesor Armando Blume, situado en la calle Padua: «Salía de casa y dejaba a los niños con Lastenia y cuando volvía, mi marido todavía no había llegado a comer o a cenar [...] Mi vida en ese año, con entrenos de hasta cinco y seis horas diarias, con una afición por lo que hacía que aumentaba al mismo ritmo que la satisfacción de ver cómo mi cuerpo, cada vez más obediente, respondía a lo que yo le ordenaba» (Regàs, 2015: 202). Hasta que quedó clasificada en un campeonato de Cataluña, en el Price de Barcelona, y su marido se enteró de todo y ella tuvo que dejar sus entrenos. Esta es otra de las anécdotas que traspasa a su personaje protagonista en *Música de Cámara* (2013).

La vida rutinaria la agobiaba y solo cuando llegaba la época estival se sentía con mejor ánimo. Por eso, durante los primeros dos años de su matrimonio, después de celebrar la verbena de San Juan en el Club de Polo o en Tenis de la Salud, según se decidiera, la familia se marchaba a veranear a Blanes¹¹⁰. Esas vacaciones en la playa tan ansiadas por la burguesía, a Rosa le servían para tomar contacto con el paisaje del mar y de sus gentes –el tema del mar será un recurrente espacio de liberación para los personajes de sus novelas–, además de para librarse de la vida rutinaria de mujer casada, con la que no lograba identificarse ni a la que se iba a habituar.

Aparentemente aquello era lo normal en el devenir de un matrimonio convencional y burgués. Nuestra escritora se había casado joven, tal como era su deseo, había tenido dos hijos en poco tiempo y era ama de una casa con servicio. No obstante, esa aparente normalidad del fluir de la vida, la enfrentó a lo peor que podía imaginarse en aquel momento: la desidia. Rosa se dio cuenta de que odiaba las normas impuestas para la vida de la mujer casada y burguesa; ese constante no hacer nada, ser solo el ángel del hogar. Ver pasar el tiempo, sentirse una espectadora del transcurso de los días, que para ella se resumían en perder los minutos en el parque al que llevaba –por copiar la vida de las otras casadas– a sus hijos, contemplando

¹¹⁰ .- Blanes donde yo fui a veranear los dos primeros años de mi vida de recién casada ya con un par de niños. Blanes, esa ciudad formada en arco sobre el mar, tenía un sabor muy particular y la casa que alquilamos aún sin las comodidades que hoy exigiríamos, gozaba de un inmenso balcón sobre el mar que nos hacía dormir con el rumor de las olas y nos despertada el motor de las grandes barcas que llegaban del mar cargadas de pescado que se depositaba en la Lonja.

acabarse un día sobre otro. Llegó a aborrecer aquel parque en el que se sentaba a diario para que sus hijos se entretuvieran mientras a ella se le moría el presente, inútilmente: «Lo peor era cuando no pasaba nada [...] veía pasar el tiempo y me preguntaba si toda mi existencia tendría para siempre ese tono sosegado e inamovible, esa falta de aliciente» (Regàs, 2006b: 68). Intentaba buscar actividades que alejaran esos pensamientos tan constantes en su mente, sin embargo «me daba yo misma tanta pena, que a veces sentía en los ojos el comienzo de unas lágrimas y en el alma una poderosa premonición según la cual ya nunca iba a ocurrir nada» (Regàs, 2006b: 70). Lucha contra sí misma e intenta aceptar las costumbres y las tradiciones, como la de llevar al parque a los niños «como una obligación incuestionable», incluso cuando recuerda la época de esa apatía se sorprende: «me parece milagroso que haya sido capaz de salir de aquel hoyo de aburrimiento y desesperanza» (Regàs, 2006b: 71). De repente, se da cuenta de que nada tiene sentido, de que siempre va a suceder lo mismo porque eso es el único comportamiento aprobado para la mujer de su clase social: «Yo lo entendía, entendía el panorama desolador que se cernía a mi vista, el panorama de no tener otra cosa que hacer que cumplir un papel, una obligación, sin echarle a la vida, a esa misma vida si se quiere, un poco de fantasía y humor y, por tanto, cuanto menos conciencia se tuviera del paso del tiempo, tanto mejor. Y entendí que eso era lo más parecido a desperdiciar la vida, esto era al fin de cuentas el verdadero aburrimiento» (Regàs, 2006b: 154).

Por eso decidió empezar a estudiar, para sentirse viva otra vez: «lo que tenía ganas era de desarrollar los ímpetus y las ganas de vivir que las paredes de mi propia casa, con ser las que yo quería, y la vida que llevaba, con ser también la que yo había escogido, se erigían como barreras infranqueables para esconderme mundos desconocidos y para convertir el mío en un lugar estático, inamovible, inmutable [...] me di cuenta de que había algo en la condición que se exigía de las madres de familia que yo nunca podría aceptar» (Regàs, 2006b: 68). Su marido se da cuenta de este cambio y cuando lo discuten le dice siempre «la que ha cambiado eres tú y no yo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014), afirmación que Rosa, ahora, acepta y comprende, aunque está orgullosa de haber tomado la decisión correcta para ella misma porque:

De repente, el hecho de tomar esta decisión de ir a la universidad contra todas las costumbres, las tradiciones, los equipos de matrimonio, mi familia política, todo...me dio ánimos y empecé a tomar decisiones y a hacer lo que a mí me dio la gana (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

De hecho, esta fue la transgresión más importante de las que había iniciado tiempo atrás «comencé mis pequeñas transgresiones una mañana de domingo en que le dije a mi marido que iba a ir a misa. En vez de entrar en la iglesia, decidí sentarme en un bar» (Barba, 2009:147). Poco a poco, Regàs va entrando en su propia convicción de que debe cambiar su manera de vivir: «primero fue una copa, apuntarme a un gimnasio, salir con las amigas...Como todo estaba prohibido, me pasaba el día mintiendo. Le encontré el gusto a hacerlo. ¡No sé cómo pude fingir tanto!» (Barba, 2009: 147).

Pero ese cambio en su personalidad no la privó de dar a luz a más hijos; pronto llegó el tercero, David, al que siguieron los gemelos, Loris y Mariona. Recuerda que el día que nacieron los gemelos: «Yo tenía que ir a la universidad, estaba entonces estudiando el quinto curso de Filosofía y ese día precisamente el profesor Álvarez Bolado, que nos daba clase de Teoría del Conocimiento, había decidido que sería yo la que expondría el tema. Por supuesto no recuerdo cuál. Lo que sí sé es que no fui porque me puse de parto. Era mi cuarto hijo así que apenas había ido al médico en todo el embarazo» (Regàs, 2006b: 171). Por eso desconocía que llevaba un embarazo gemelar y recuerda, con mucho cariño, la sorpresa que se llevó cuando el doctor le dijo que eran dos las criaturas que había parido: «¿He tenido un niño o una niña? [...] –Un niño y una niña –contestó alguien» (Regàs, 2006b: 173). Para Rosa es muy importante haber sido madre cuando era aún muy joven porque «A los cuarenta años los hijos tienen veinte y se es libre, como si se volviera a la primera juventud; libre para emprender una nueva vida, para hacer todo lo que el tiempo que hemos dedicado a los hijos nos ha impedido hacer» (Regàs, 2006b: 65). Entonces, la familia se convirtió en familia numerosa y se mudó a un piso más amplio situado en la Plaza Adriano, en la misma Barcelona. Se trataba de una vivienda que constaba de una biblioteca, una sala para el piano, un gran comedor ocupado por un enorme sofá naranja, un cuarto para planchar o coser y las habitaciones de los niños. Allí acude la señora María¹¹¹, la asistenta que la ayuda con los niños. Se incorporan al grupo familiar Tristán, el perro, y Franky, el gato, porque en el clan Regàs los animales siempre han tenido su lugar asignado dentro de la familia, de hecho en la novela *Memoria de Almotor* (1991), los perros aparecen con mucha frecuencia, como observaba el escritor y gran amigo de Rosa, Manuel Vázquez Montalbán, que decía que se trataba de una narración en la que los perros tienen mucho protagonismo, como lo tienen en la

¹¹¹ .- «...venía tres veces en semana a remendar, hacer delantales y bolsas para el colegio, pijamas de verano y lo que hiciera falta» (Regàs, 2006b: 57).

vida real de la escritora quien, hoy día, comparte el espacio de su masía *Mas Gavatx* (Llofriu) con ocho caninos.

Mi primera novela, *Memoria de Almotor* es, sobre todo, una novela de perros como dijo Manolo Vázquez Montalbán cuando la presentó, o mejor, es una novela en la que los perros son los protagonistas (Regàs, 2004:75).

Rosa, como cualquier madre, seguía la evolución escolar de sus hijos y acudía a las reuniones del colegio hasta que comprendió que la escuela, lejos de hacer valer su filosofía e impartir la educación según su criterio, se dejaba influir por las ideas de los padres, algo que ella, simplemente, no soportaba; entonces cambió de actitud: «no iba casi nunca a las reuniones de padres, y las pocas veces que fui lo hice más para que los directores no me juzgaran una madre desinteresada por lo que hacían sus hijos que por interés en lo que allí se discutía» (Regàs, 2006b: 104). Muchas veces comparaba la enseñanza que recibían sus hijos con la que ella se encontró en la escuela de Freinet:

Nunca se ha llegado a abolir los libros de texto ni los horarios, que sería lo adecuado, ni se ha conseguido que sean la palabra y el genio de los profesores lo que realmente eduque»; está convencida de que, en un futuro, la educación estará basada en «el interés, en la investigación, en el placer de la lectura y la reflexión y en el movimiento de la mente» y se volverá a dar a los alumnos «una verdadera educación cívica (Regàs, 2006b: 106).

Nuestra autora cree que tendemos a dar a nuestros hijos lo mismo que nosotros mismos hemos recibido a lo largo de nuestra infancia, por eso, «les hacemos seguir el modelo con que fuimos educados». Está orgullosa de haber aplicado en la crianza de sus hijos el sentido común, el cariño, un poco de ironía y otro poco de humor. Vivaracha, fuerte, segura de sí misma, era la encargada de llevar a los niños de campamento durante los veranos. Conducía su propio coche en el que «llevaba a seis niños, entre ocho y diez años, a un campamento de verano en los Alpes» (Regàs, 2006b: 159). Aficionada a los picnics y a bañarse en los ríos, infunde con ahínco esa costumbre en los hijos, a los que adora y a los que recuerda en su primera infancia con mucha melancolía en *Sangre de mi sangre* (1998), esos hijos que «llevábamos en brazos, aquel peso que se amoldaba a la forma de nuestro cuerpo, aquel aroma de bebé, aquella ternura al arrimar y encajar su cabeza en nuestro hombro, aquel contacto tibio» (Regàs, 2006b: 175).

Rosa Regàs reconoce que podía haber disfrutado más de su juventud en vez de casarse tan joven y ser madre a tan temprana edad: «En mi impaciencia por tener mi propia familia, tal vez me precipité en tener los hijos que deseaba» (Regàs, 2006b: 66), sin embargo, sabe que siguió el camino rutinario que marcaba la sociedad y la costumbre de entonces, además ella tenía que escapar del dominio del abuelo y solo podía hacerlo mediante el matrimonio del que, entonces, la maternidad formaba parte indisoluble aunque fuera lo que ella más ansiaba desde su infancia: «no fue solamente una elección, sino que las circunstancias decidieron por mí porque, aun queriéndolo, no habría sabido en aquel momento cómo luchar contra ellas e imponer mi voluntad» (Regàs, 2006b: 66). Rosa está convencida de que la maternidad en la juventud hace que se desarrolle más la complicidad entre padres e hijos. De hecho, cuando sus dos hijas son mayores, las tres comparten una anécdota un tanto lujuriosa porque, como recuerda, «descubrimos que las tres habíamos salido con el mismo chico, cuya edad estaba entre ellas y yo». En ese momento, más que hijas, son amigas porque la reacción que tuvieron al enterarse «fue la expresión de la más absoluta normalidad en nuestra amistad y en nuestra relación» (Regàs, 2006b: 76).

Su amor por los hijos la lleva a reflexionar sobre su recuerdo y su memoria, una vez estos han crecido y se han convertido en adultos, en «niños muertos» porque «nada podrá consolar una cadencia tan lacerante» ni la idea de «imaginar la casa vacía» porque el tiempo que viven los hijos dependientes de los padres «apenas tiene una duración de una década» (Regàs, 2006: 165). Regàs sufre resignadamente las rabietas de sus hijos durante su adolescencia y lamenta algunas de sus acciones: «los años en que los hijos buscan su lugar en el mundo», «los tiempos de enfrentamientos, de la divergencia de criterios». Está convencida de que «haber tenido hijos es un hecho que, [...], imprime carácter» (Regàs, 2006b: 181), y se enorgullece de haber sabido mantener en su familia los lazos de complicidad y amor: «al pensar en los míos y en mi vida con ellos, antes cuando eran niños, ahora que son adultos, siento un infinito agradecimiento, difuso y reconfortante» (Regàs, 2006b: 182), porque para ella, sus hijos son «los beneficiarios de mi agradecimiento y a quién tengo que atribuir la magia de aquel extraño fenómeno que hizo posible la culminación de mi sueño» (Regàs, 2006b: 183).

A principios de los 60, la familia Omedes-Regàs empezó a cambiar sus directrices al tiempo que «los aires de libertad sexual que nos llegaban del movimiento que invadía el mundo en los años sesenta, debió encontrar en las ciudades con puerto de mar más facilidades

para llevarla a la práctica» (Regàs, 2006b: 63) y Rosa Regàs descubre, casi a la vez, la universidad, el pueblo de Cadaqués y la gente de la *gauche divine*.

4.2.- Cadaqués, el pueblo blanco.

La familia Omedes-Regàs visita el pueblo de Cadaqués por vez primera en estos años 60 y Rosa se enamora de él¹¹² de tal forma que la familia veraneará allí durante veinte años. Ese es el espacio que aparece a retazos en su novela *Azul*, Premio Nadal 1994, y en *Música de cámara* (2013), y que recuerda la escritora en muchos de sus artículos y ensayos y también en su relato *La nevada*. Asimismo, Rosa va a ser galardonada en 1998 con el premio de periodismo Cadaqués Víctor Rahola.

Nuestra autora apareció en el pueblo del Alto Ampurdán en el 58, porque José María Tey de Salvador, alias, *Josechu*, amigo de Oriol Regàs y capitán del Junco Rubia –le habían puesto el apodo con que Josechu llamaba a su novia–, y sponsor principal de la travesía, le pidió que fuera a buscar allí a Luis Romero «un conocido escritor amigo suyo, que vivía todo el año en Cadaqués» (Regàs, 2015: 209), a fin de que este escribiera un artículo sobre el viaje que se había iniciado un año antes.

Fue el verano de 1960. Un año antes, mi hermano Oriol se había embarcado con unos amigos en Hong-Kong, en el Junco Rubia que se proponía hacer en nueve meses la travesía hasta Barcelona. El capitán, Josechu Tey, me había encargado que me pusiera en contacto con el escritor Luis Romero que había de escribir unos artículos en la prensa. Y Luis Romero vivía en Cadaqués, un pueblo que yo sólo conocía por las referencias de Dalí, Josep Pla, Xènius y algún otro escritor o cineasta (Regàs, *El paisaje de mi vida*, 1998: 59).

¹¹² .-«Hay quien dice que Cadaqués es el pueblo más bello del mundo. Así me lo pareció a mí aquella primavera de 1960 al descender por la carretera una vez coronado el Paní, el altísimo monte que como un vigía se cierne sobre el golfo de Rosas por una parte y por otra vislumbra la insondable belleza de la cadena montañosa que acaba en Cadaqués o en el Port de la Selva. Me detuve en una de las infinitas curvas de esta carretera y contemplé por primera vez el pueblecito a mis pies como un nido blanco recogido entre altísimos montes de un gris tempestuoso. Soplaban una tramontana feroz, el pueblo parecía barrido y desierto pero era tan grande su belleza que ya no me atrevía a moverme temerosa de que aquella fantasmagórica aparición fuera a disolverse y convertirse en polvo como el que el viento levantaba con violencia. «De aquí no me moveré», dije, y en cierta manera de allí no me moví porque aquel mismo día alquilé una casita deteriorada en cuya planta baja vivían las telefonistas que nos daban la comunicación con el exterior con unos aparatos más que elementales y en Cadaqués pasé con mis hijos los veinte años siguientes, los veinte veranos más deliciosos de toda mi vida.» (Regàs, *La costa brava, una mirada personal*, 2003).

Rosa convenció a su marido y, como no tenían otro vehículo, se fueron en su Vespa hasta aquel pueblecito del Alto Ampurdán, al que tardaron más de seis horas en llegar:

Fuimos en el 58 mi marido y yo, en Vespa, porque no teníamos coche. Y cuando bajé, ya se veía a lo lejos y era tan espectacularmente bonito que dije: –De aquí no me muevo–. Entonces mi marido se puso de muy mal humor. No le gustaba nada y tenía mucho frío. Yo me fui a buscar a Luis Romero y mi marido se quedó en la pensión, leyendo. Luego yo me fui a buscar una casa y la alquilé. De Barcelona a Cadaqués estuvimos unas 6 horas en Vespa, seguro (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En su artículo, *El paisaje de mi vida*, describe ese preciso instante en que llegaron «a la hora más incierta: las ocho de la noche, entre dos luces y barrido el pueblo por una tramontana feroz. Me sobrecogió la espectacular y violenta belleza del pueblo blanco en aquel atardecer de primavera y me dije: de aquí no me moveré» (Regàs, *El paisaje de mi vida*, 1998). La familia alquiló una casa¹¹³ muy sencilla que daba al mar y en ella se instalaron dispuestos a pasar su primer verano: «Alquilé la casa de la telefónica y allí era donde conocí a más gente porque venían a llamar por teléfono y la gente subía al piso de encima que estaba yo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). En *El paisaje de mi vida* cuenta que aquella vivienda tenía tres pisos, «el comedor y la cocina estaban en el primero, dos habitaciones en el segundo y otra en el tercero. Un cuarto de baño elemental se había adecentado en el sobrado desde donde por la noche yo aprendía a reconocer las barcas por la forma de navegar y a encontrar el ritmo de las intermitencias del faro de Cabo de Creus que nos llegaban sobre los promontorios y cruzaban como un relámpago la bahía». Una casa con instalaciones precarias donde «el agua que salía del grifo era salada y había que ir a la fuente donde las mujeres llenaban los «dolls» de cerámica vidriada del país y se los ponían luego en la cabeza» (Regàs, *El paisaje de mi vida*, 1998: 60). La carencia de agua dulce obligó al alcalde a ordenar que un barco trajera diariamente agua potable desde San Pere Pescador para abastecer al pueblo:

Recuerdo por ejemplo la falta de agua que obligaba a las gentes a ir a la fuente, salada pero no tanto como la del agua que llegaba en las casas, y que para solucionar

¹¹³ .- «Era una casa vieja más que antigua, de techos altos y puertas pintadas de azul celeste, y en el suelo baldosas tan gastadas que habían perdido el esmalte hacía años y había queregar todos los días para aplacar el polvillo rojo que levantaba la escoba. Era una casa de dos pisos. Al de arriba, donde en verano vivía Marcel Duchamp, se subía por una escalera exterior. El nuestro tenía la entrada al nivel de la calle, por detrás de un largo balcón daba sobre el mar y debajo había una cava cuyo portalón se abría sobre las rocas y una playa diminuta de cantos rodados» (Regàs, 2006b: 176).

el problema, al Alcalde se le ocurrió hacer venir todos los días un barco de San Pere Pescador cargado de agua que [...] al parecer tenía por objeto entregar muchos metros de tubo hasta la costa para que el agua fuera a parar a las cisternas y depósitos que habrían de suministrarla al pueblo (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*).

Ese primer verano que pasó en el pueblo lo recuerda especialmente porque «...tenía entonces veintitrés años, dos niños rubios, un marido cariñoso y divertido y un bote de remos con el que pescaba al volantín los serranos de la cena» (Regàs, *El paisaje de mi vida*, 1998: 60). Por la noche, la poca potencia de las bombillas sumía al pueblo en una atmósfera de hechizo y fantasía que se describe en el relato *La nevada*.

Los Omedes-Regàs tenían por vecinos al pintor Marcel Duchamp –con quien Rosa mantendrá una relación sentimental–, y a su mujer, Tiny. «En Cadaqués había además una estela de pintores que se había instalado allí desde los primeros años de aquel siglo, cuando la pintura buscaba la luz de los horizontes y de los vientos para plasmarse en los lienzos» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Los Duchamp presentarán a Max Ernst a la escritora:

En Cadaqués fue, como si fuera lo más natural, donde casi todos los días tomaba café o un vaso de vino con mi vecino, Marcel Duchamp, su mujer Tiny, y un día incluso con su invitado Max Ernst (VVAA, 2000:17).

Allí empiezan a veranear algunos de los miembros que formarán parte de la *gauche*, y que estrechan su amistad con Rosa: Alfonso Milà, Carmen Balcells, Oriol Bohigas, Caralt, Giménes Frontín, Luis Romero, Henry Francois Rey, Roser Amador, Ricardo Bofill, Federico Montagud, Lluís Clotet, Salvador Pániker, Antonio y Tita Senillosa «y toda una serie de personajes que vivían en aquel reducto un verano de despreocupación moral y convencional, dedicados a navegar en sus barquitas de madera y hacer picnics» (VVAA, 2000: 18), y que trajeron además a «sus mujeres, y sus maridos, y una serie de colegas nacionales y extranjeros, como Peter Hadnen, o Franco Bombelli, diseñadores como Enric Satué o Toni Miserachs, editores como Beatriz de Moura, o el francés Fasquelle, escritores como Goytisolo y mucha otra gente a su alrededor» (Regàs, Rosa, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Para ella,

Cadaqués, no sabría decir por qué, me abrió a una sensibilidad distinta, aprendí a navegar, a bucear, a pescar, conocí gentes del mundo entero que, como yo, buscaron en ese pueblo privilegiado un lugar para deshacerse de convenciones y preceptos y entrar en el camino hacia la libertad (Regàs, 2015: 210).

Según cuenta en *El paisaje de mi vida*, Rosa conoció «aquel verano, artistas, locos amantes de la música, genios de la pesca y buen comer y personajes que dejaban a la entrada de Cadaqués la fama que habían conquistado en el mundo entero» (Regàs. *El paisaje de mi vida*, 1998: 60). Salvador Pániker retrata el ambiente del pueblo en su *Segunda memoria*: «Cadaqués. La hospitalidad de los Villavechia. Las parties en casa de Federico Correa. Xavier Miserachs nos immortaliza para Costa Brava Show. Oriol Bohigas tiene cara de máscara de teatro griego, mirada muy viva, aire napolitano. En algún rincón, posando, Rosa Regàs. En algún otro rincón, ya en la penumbra, Nuria Serrahima...» (Pániker, *Segunda memoria*, 2000: 151). Entre otras actividades, Rosa se dedicaba a oír música «de Brassens y Brel, y leía religiosamente literatura francesa» porque aquel pueblo significó para ella «un ámbito de inquietud sensorial, artística y ética que no he abandonado jamás» (Pániker, 2000: 60), en el que el afán de conversar lo dominaba todo «el entusiasmo en los continuos debates, el ansia inagotable de hacer y de conocer, la capacidad de convocatoria y la persistencia en la conversación sobre arte y arquitectura, lo mismo en la playa con el agua a la cintura que en las discotecas con la música atronando el cerebro, dieron a ese amplio y abigarrado grupo de gente en Cadaqués una cohesión que habrían de continuar en Barcelona hasta bien entrada la década de los setenta» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Pero también Cadaqués padece la invasión del turismo y el paisaje se llena de contrastes porque mientras,

...las mujeres seguían lavando la ropa sobre las losas [...] a unos cientos de metros más allá las poderosas nórdicas mostraban a los nativos sus cuerpos largos como cipreses. La iglesia defendía en vano su territorio amenazando por el pecado con la muerte del alma a las muchachas que, ajenas a los sermones y a la vida eterna, querían comprobar si también ellas podían ser como las suecas [...]. Junto a ellas la benemérita con su tricornio de charol y arrastrando su leyenda, ofrecía una vigilancia sobre todo de la moral y multaban si se terciaba a quien llevara un traje de baño que a sus ojos o a los de los que les habían dado las normas, no les parecía decente. Mosén Ceferino, el ínclito párroco de Cadaqués, resistía los embates eróticos de las turistas y luchaba con ellas lanzándoles botellas vacías desde la terraza de su casa, sobre la playa

y el mar, para escándalo de las extranjeras que no podían comprender a qué clase de amenaza habían de responder. Y con las nativas que los domingos todavía asistían a la misa de diez o de doce era de una exigencia insólita, porque en el quicio de la puerta de la iglesia se agachaba y les tocaba las piernas una a una para convencerse de que por transparentes que fueran llevaban medias y no entraban con las piernas desnudas en la casa del Señor (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*).

En ese pueblo conoce a Alfonso Carlos Comín y de él aprende lo que es el compromiso social; [años después, en 1977, cuando Rosa tenga su editorial La Gaya Ciencia y saque a la luz la colección Biblioteca de Divulgación Política, le publicará, dentro de esa colección, su libro titulado *Qué es el sindicalismo*].

Allí estaba Alfonso Carlos Comín, y allí me enteré de lo que era el compromiso social, el compromiso con la gente que sufre, con los que tienen hambre, con los trabajadores que no tienen trabajo... Es decir todo lo que se trata del bienestar de la gente. Alfonso Carlos Comín era el hombre más comprometido socialmente que has conocido en tu vida. ¡Guapo...! Yo le decía, pero ¡cómo eres tan guapo, y además, católico y comunista! Como José María Valverde... (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Antonio y Tita Senillosa ocupaban la casa que había junto a la iglesia –una vivienda unifamiliar de cuatro pisos–, y Rosa desayunaba con ellos después de la misa que oficiaba el cura del pueblo, don Ceferino. También Gabriel García Márquez estuvo allí pero no le gustó cómo se llenaba de visitantes la zona, durante el verano, porque decía que se «convertía en una Babel infernal, con turistas de toda Europa que durante tres meses les disputaban su paraíso a los nativos y a los forasteros que habían tenido la suerte de comprar una casa a buen precio cuando todavía era posible» (Ayén, 2014: 227). Algo así sucedió con la familia Donoso, que acaba instalándose en Teruel, en Calaceite, el «Cadaqués de secano», para huir de tanto alboroto. Federico Correa –el arquitecto de la *gauche divine*, maestro de arquitectos singulares como Óscar Tusquets– es otro de los que se instala en el pueblo blanco, en una casa que restaura en el Port Dugué, delante del mar. Es Correa quien le descubre a otra escritora y editora relacionada con Regàs, Esther Tusquets, el pueblo de Cadaqués y esta acaba comprando allí una casa de cuya restauración se encargará el mismo Correa. En la vivienda de Tusquets pasarán un tiempo Terenci Moix, que acude al pueblo para inspirarse y

escribir; Ana María Moix y Carmen Martín Gaité, que se refugia en la casa Tusquets tras ser abandonada por Rafael Sánchez Ferlosio, su esposo¹¹⁴.

Para Rosa Regàs, el descubrimiento del pueblo supone un cambio en sus costumbres y una esperanza de renovación de su vida rutinaria y gris:

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 un 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 (VVAA, 2000: 18).

Para nuestra escritora «Cadaqués fue para mí una sorprendente puerta abierta a la vida, una forma de entenderla y disfrutarla que he procurado transmitir a mis hijos y mantener abierta hasta la vejez aunque ya no me haga falta estar allí para sentirme cerca de su mar y de sus vientos» (Regàs, 2015: 211).

Los hijos de Rosa deambulan a sus anchas por el pueblo en total libertad, los adultos se reúnen para desayunar en su casa, donde les esperan «en un comedor interior, grandes pilas de pan con tomate, tortillas croquetas y fuet, y pan de coca recién sacado del horno, y leche que los mayores iban a buscar a la lechería del pueblo y muchos cafés para nosotros. Amigos suyos y nuestros que se sumaban al desayuno [...] (Regàs, 2006b: 176) porque después de desayunar «con las cestas de la comida y las garrafas de vino, íbamos a buscar la barca y salíamos al mar» (Regàs, 2006b:176).

Por la noche, en el pueblo, los dos locales de moda que había entonces fueron decorados por Pierre Lotier y Muntanyola y eran *El Hostal* –donde se tocaba música en vivo–, y *La frontera*. A la terraza del *Hostal* acudía algunas veces Dalí a tomar una copa y allí coincidía con el pintor Rafa Durán, Federico Montagud, el pediatra Claret, Man Ray, Max Ernst o Mary Callary y parecía «de lo más natural que Dalí estuviera allí, sentado a la mesa contigua, siempre junto a su secretario que una vez llevaba pistola en el tobillo y otras un leopardo en

¹¹⁴ .- «...invité a Carmiña a pasar unos días conmigo y con Ana Moix en la casa que tenía mi padre en Cadaqués [...]. Terenci estuvo más de un mes, solo, trabajando, y mi padre pagó atónito pero sin rechistar la factura de teléfono» (Tusquets, 2012: 204).

los brazos» (Regàs. *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Se abrieron otros locales: Les Arrels, el Porrón, los Naufragés y el Bistrot y muchos restaurantes «la Galiota, el Baluart o el chiringuito de Pío de la plaza, que hicieron competencia a la Fonda Bahí, Ubaldo o Casa Aniceto» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Los veranos en Cadaqués representaban la ilusión por los picnics, por el mar, porque todos disponían de embarcaciones propias o eran invitados por amigos a navegar en sus barcas. Por allí pasaron escritores como Henry Francois Rey y Luis Romero. En *El Portalet* tenía casa un conocido galerista de Nueva York, Georges Stempfli. También la tenían Mary Callery y Franco Bombelli. En *Sa Arenella* vivía Jeep Baladía, que en su excentricismo enviaba un mensajero a las cuatro de la mañana para invitar a sus amistades, entre las que se encontraba Rosa, a desayunar en su finca.

Cadaqués se llenó de la gente que luego será asidua al *Bocaccio*, la discoteca de moda de Oriol Regàs y de artistas bohemios que acudían a los veranos del pueblo para sumergirse en la libertad que no ofrecía el resto del país (Cfr. VVAA, 2000: 17). También eran famosas las fiestas que ofrecía Federico Correa en su casa de verano: «La casa de Federico Correa en Cadaqués fue de vital importancia, al menos para el grupo de los arquitectos. Las fiestas de Federico en aquella casa fueron célebres» (VVAA, 2000: 35). Porque, como refiere Regàs en *Memorias de la Costa Brava*: «...ya en plenos sesenta llegaron más arquitectos unos invitados a la fiesta anual que Federico Correa daba en su Casa de Port Dugué, la más original, divertida y concurrida de las innumerables fiestas y copas de aquellos infatigables veranos» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). La gente se mezclaba y se relacionaban unos con otros sin importar demasiado el estamento de cada cual, «Hasta entonces, si mal no recuerdo, y creo que no recuerdo mal, cada franja de la sociedad tenía sus puntos de encuentro, los burgueses en los casinos, la clase media en los bares de playa...» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*), pero todo eso cambia en los sesenta. El grupo con el que alternaba Rosa durante las noches de verano estaba formado por gente de diferentes sectores profesionales: empresarios, pintores, escritores, arquitectos y diseñadores que se encontraban en las casas de unos y de otros para cenar o almorzar:

...recuerdo las fiestas en casa de Pepe Tono Rumeu, en Cadaqués, repletas de banqueros y de sus hermosas mujeres con trajes que nosotros sólo veíamos en Montse Riba, Romy, Teresa Gimpera, Eve o Susan, las modelos, pero no recuerdo que nadie tuviera frente a ellos la sensación, aunque así fuera, de que pertenecíamos a una clase inferior (VVAA, 2000: 21).

Pepe Tono Rumeu de Delás – sobrino de Darius Rumeu Freixa, barón de Viver y alcalde de Barcelona entre 1924 y 1930– tenía una preciosa casa en el pueblo, era muy amigo de todos los de la *gauche*, además de Rosa y de su familia; de hecho, una de sus hijas, Helena Rumeu es íntima amiga de Anna, la hija de Regàs, y se casó con Pablo Pániker, el hijo de Núria Pompeia y de Salvador Pániker, ahijado de la suegra de nuestra autora. Pepe Tono era el accionista mayoritario de los cementos UNILAND, empresa familiar que se inició en el Penedès, y solía poner anuncios en la revista *Arquitectura Bis*, de la Gaya Ciencia, la editorial de Rosa Regàs. La autora asegura de él que «siempre ayudaba en los asuntos culturales. En Barcelona lo veíamos poco, alguna vez debió estar en Bocaccio, por supuesto, pero no lo recuerdo allí, sí y mucho en Cadaqués» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

Rosa era dueña de una barca, *Lo Steddazzu o La estrella azul* –como el título del poema de Pavese– en la que salía a navegar con su familia. Le había puesto este nombre en recuerdo de la época de apatía, cuando sentía la obligación moral de ir al parque a dejar que se escabulleran las horas. Por eso decidió nombrar así a su embarcación «porque ya había aprendido a no aceptar más que lo que creyera justo y adecuado a mi condición» (Regàs, 2006b: 72). Había encargado su barco a unos amigos calafates que Carlos Barral tenía en Tarragona, durante la época de Seix: «Me entró la manía de tener una barca. Yo no sabía los metros que tendría mi barca...La encontraba un poco estrecha, me hubiera gustado más panzuda, como las barcas de Cadaqués, pero navegaba muy bien» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). Como Andrea, la protagonista de su novela *Azul* (1994), la escritora también timoneaba, en su caso, por el mar que baña el Alto Ampurdán. De hecho, Rosa ha sido una gran navegante; se sacó el título de Patrón de Yate, por eso en sus libros el tema de mar aparece con frecuencia así como la terminología marítima: «Me tuve que sacar el título y me lo saqué. Después de este está Capitán de Yate. Siempre he sido un poco megalómana. Menos Capitán, los tenía todos» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Con *Lo Steddazzu* fondeaban en las calas apartadas para almorzar a bordo un picnic de arroz blanco con escalibada y mahonesa mientras charlaban con los amigos invitados (Cfr. Regàs, 2006b: 176), y transgredían las normas morales bañándose desnudos en cualquier cala porque «se salía a navegar para descubrir los secretos que escondían las rocas y las cuevas de los alrededores, y una vez fondeados de nuevo o amarrada la barca a una roca de la playa dejando que la proa se clavara en los guijarros negros, venía el largo baño, la exploración de los fondos, la recogida de mejillones que después se hervirían al vapor en un fuego improvisado con maderas que

habían dejado las olas y las tormentas, y tras el baño, una vez se había acabado la comida, se sesteaba al sol, o se rasgueaba la guitarra» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*).

Los picnics fueron también un elemento de unión de gentes diversas, porque cada cual se sumaba a la barca que salía y era fácil encontrar en ella además de los amigos habituales, un editor francés, un cineasta holandés, un vagabundo disfrazado de playboy inglés o los sempiternos italianos (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*).

Una tarde, cuando regresaban al puerto de Cadaqués, tuvieron que recalar en la isla Port-Lligat debido al fuerte viento, amarrar en la cala y esperar a que amainara. Salvador Dalí, que estaba pintando en su casa, frente a la ventana, la vio entrar con su barca y acudió a recibirla. Se quedaron ella y sus amigos durante unas horas invitados en la casa del pintor, hasta que pudieron partir hacia el puerto del pueblo. A Dalí lo había conocido en Barcelona, una tarde en que paseaba y se entretenía mirando escaparates. Entonces, de una tienda situada en la calle Diputación, salió Dalí y le dijo: «Tú ets la Regasol», y ella, a pesar de desmentirlo, acabó aceptando ese mote con el que el pintor empezó a llamarla. Rosa y él simpatizaron y ambos se invitaban a las fiestas que uno u otro organizaban. Regàs cuenta que la presencia de Dalí en Cadaqués no levantaba ningún tipo de sorpresa porque «otro de los aspectos más curiosos de aquellos años era la indiferencia que todos mostraban por el éxito, por los famosos. [...]. Ni siquiera había multitudes junto a la casa de Dalí en Port Lligat ni la insólita pareja que se dejaba ver de vez en cuando atraía miradas ni más interés que un acontecimiento ya visto. En Cadaqués provocaba muy poca curiosidad. La gente del pueblo aunque se presentara con una tortilla a la francesa en el bolsillo de la chaqueta o con un loro en la espalda, no le hacían demasiado caso [...] se lo juzgaba con la misma conmiseración que a un chico del pueblo un poco extravagante» (Regàs, *Una edad de oro, un paisaje de gloria*). Sin embargo, con la llegada de la televisión «convirtió el público en fans» y al pueblo llegaban autobuses llenos de gente curiosa por ver al pintor que se había enmascarado definitivamente en el personaje excéntrico. La fama transformó su carácter, se volvió huraño y distante y poco a poco él y la escritora dejaron de relacionarse.

Otro de los habituales durante los veranos de Cadaqués fue Carlos Barral, el editor de las dos orillas, que acudía desde Calafell a bordo de su barca, el Capitán Argüello:

...se burlaba de los de Cadaqués porque decía que cuando llovía íbamos a pescar con paraguas. Sin embargo venía siempre con su barca, el Capitán Argüello –ese era el seudónimo que utilizaba a veces su padre–, una vez al año, porque nada menos que la isla de Cadaqués, Portlligat, era propiedad de una cuñada suya, la hermana de Yvonne, casada con Luis Sentís, Barral atracaba allí con su barca, nos criticaba y después se iban, tras dos o tres días de descanso (Ayén, 2014: 292).

El descubrimiento de aquel pueblo significó para Rosa «el inicio de una de las etapas más decisivas de mi vida» porque «Todos los veranos que pasé en Cadaqués, todas las personas que conocí y los descubrimientos que hice entonces y que he hecho desde entonces no son sino el desarrollo de aquella sorpresa inicial que el azar parecía haberme deparado para situarme en el lugar que me correspondía» (Regàs, *El paisaje de mi vida*, 1998: 60). Cadaqués y la Universidad ponen fin al aburrimiento del que estuvo presa mientras se esforzaba por ser una perfecta madre y esposa burguesa, un impecable ángel del hogar. Si durante el verano acudía con sus hijos al pueblo blanco, en invierno solía llevarlos a esquiar para disfrutar con ellos de la naturaleza y del esquí, que ha sido uno de sus deportes favoritos. La escritora, a partir de ese momento, supo que había cambiado y que las riendas de su vida las iba a manejar ya por siempre ella: «me veo a mí misma los viernes por la noche llenando el coche de niños y de esquís, botas y bolsas, y volviendo con ellos el domingo, dormidos en la parte trasera convertida en camioneta, agotados y felices como yo, que no me arredraba ante la semana que me esperaba» (Regàs, 2006b: 153), porque desde que había tomado la decisión de escoger su destino, no tuvo miedo de casi nada.

4.3.- El final de su matrimonio: el principio de ella misma.

Su descubrimiento de Cadaqués en los años 60 la enfrenta a una manera de sentir la libertad inusual en esos momentos, para el resto de la Península. Este nuevo enfoque la lleva a replantearse todos sus valores, su manera de vivir y su concepto de libertad que, para ella significa ser capaz de decidir sobre su persona y sobre su futuro sin sentirse condicionada por la sociedad que la envuelve y por el estado civil que ostenta. Esta revelación se produce al mismo tiempo en que ingresa en la Universidad y revive la sensación de libertad de pensamiento que le habían enseñado en la época de Francia. Su incorporación al mundo universitario y su posterior entrada en el ámbito laboral hacen que se cuestione su vida matrimonial porque se percata de que no es feliz y no está dispuesta a resignarse. «A estas alturas Eduard y yo ya estábamos de hecho separados, nuestros caminos se habían ido

alejando cada vez más hasta el punto de que a veces parecíamos dos desconocidos» (Regàs, 2016: 175). Sin embargo, en ese momento, «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» (Regàs, 2006: 46). Así que persuade a su marido para buscar una solución conveniente para ambos porque «la separación suponía ser una marginada social y perder a los hijos» (Regàs, 2006: 46). Rosa encontró el apoyo de Eduard porque:

No era una mala persona. Entendía las cosas. Le dije que nos teníamos que separar y digamos que, después de discutirlo, aceptó que me fuera. Pero le dije que si me iba perdía los hijos y yo no quería. Y él contestó: –Pues no sé qué vamos a hacer–. Y yo: –Bueno pues me quedo y ya me marcharé cuando los hijos tengan 18 años– (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Habían tenido cinco vástagos a los que criaron ambos inculcándoles los valores de la tolerancia, el amor y sobre todo, el respeto y la libertad. No le parecía justo perder todo eso, así que Eduard y ella decidieron separarse tras diez años de casados. No obstante, convivieron en la misma casa durante treinta años para no privar a sus hijos de disfrutar de la unión de la familia y para poder verlos crecer¹¹⁵ y atenderlos siempre. Rosa llegó a ese acuerdo con su marido porque no estaba dispuesta a perder a los niños como le sucedió a su madre:

Nos separamos a los 10 años de casarnos y convivimos durante 30 años. Si me separaba me quedaba sin mis hijos, en esa época el padre se quedaba con los hijos, la madre era la puta, aunque el marido le hubiera puesto los cuernos, o le hubiera pegado, ella tenía que aguantar. Lo hice para no perder a los hijos y para que tuvieran padre y madre. Y hablamos mi marido y yo, y nos entendimos muy bien. ¿Cómo iba a dejar yo a cinco hijos? (Mujer, 2012).

Tenía claro que quería divorciarse no obstante, finalizar el matrimonio no implicaba que los hijos se quedaran sin el padre o sin la madre, ni ella, claro está, sin los hijos:

Las cosas entre nosotros no funcionaban, pero yo había querido ser madre y no iba a dejar a mis hijos sin padre, así que, de manera poco ortodoxa, continuamos siendo una familia normal y muy feliz (Pita, 2001).

¹¹⁵ .- «...los padres separados de hecho, que siguen juntos hasta que los hijos son mayores porque ninguno de los dos se resigna a vivir sin ellos. Si saben aceptar la libertad del otro podrán mantener una vida de familia sólida y agradable» (Regàs, 2006b: 79).

Eduard y Rosa supieron manejar la situación y vivieron su relación con mucho respeto y tolerancia por el bien de su prole.

Los niños se lo tomaron muy bien. Nunca les escondimos nada ni siquiera cuando teníamos parejas de personas con las que compartíamos la vida, no la vida cotidiana, pero sí. Nunca les escondimos nada. No los he visto traumatizados. Les parecía normal. Ellos no hacían tampoco la primera comunión y los otros niños sí la hacían [...]. A lo mejor tuvieron algún momento de angustia pero no lo creo. Nunca nos peleamos delante de ellos. Nunca. Como familia llevábamos una vida que estaba bien: nos íbamos a esquiar e íbamos todos juntos, mi marido venía más tarde porque le daba pereza (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Por esta alternativa al divorcio convencional optaron también el hermano de Rosa, Oriol Regàs, y su primera mujer, Ana Yglesias¹¹⁶. Ambos compartieron unos años como “separados de hecho”, respetando cada uno los espacios y las inclinaciones afectivas del otro hasta que los hijos alcanzaron la mayoría de edad. Esta forma de obrar, basada en el respeto, el pacto y el civismo, fue adoptada por algunos de los miembros del movimiento *gauche divine* de los años 70, del que tanto Rosa como Oriol formaron parte.

Evidentemente, la decisión de Regàs de ganarse por ella misma su economía propició que fuera dueña de sus propios planes de vida:

Íbamos a Cadaqués y él si quería, venía. Yo me iba a Cadaqués porque todo esto viene porque yo empecé a ganarme la vida; si no te ganas la vida no tienes libertad. Y yo empecé a ganarme la vida y así fue. Mi marido y yo compartíamos los gastos y estábamos en plan de igualdad. Él pagaba los fijos y yo los extras; dependiendo del dinero que yo tuviera, de mis ingresos (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Como defiende la autora «el amor pasional es importante para formar una familia, pero no es indispensable. Más importante es el deseo de permanecer juntos por otras razones a veces tan poderosas como el amor: la amistad, la compañía, la avenencia, incluso la

¹¹⁶.- Oriol y Anna, mientras convivieron, practicaron la relación de pareja abierta. Esta forma de amor libre estaba muy de moda entre los componentes de la *gauche divine*. Cuando se divorció de su esposa, Oriol mantuvo una relación sólida con Dolly Fontana, de hecho, ambos dirigían la sala de fiestas *Up&Down*. Se separaron y, al cabo de un tiempo, Oriol rehace su vida sentimental con la periodista Isabel de Villalonga, a quien había conocido en Begur (Girona), con quien se casa en Llofriu.

costumbre...» (Regàs, 2006b: 79). Bajo este argumento, Rosa cuidó de su familia, que fue una de sus primeras vocaciones con la que había soñado desde la infancia, por eso no rompió su matrimonio hasta que sus hijos fueron mayores de edad, para que nunca echaran de menos la ausencia de uno de sus progenitores, como le ocurrió a ella:

...lo hice para llevar a cabo uno de los más poderos anhelos de mi vida, la formación de una familia que, a pesar de todas sus dificultades, viví con pasión y entusiasmo. Tal vez por esto, tal vez porque no tuve una familia de la que aprender y a la que imitar, ni recibí el traspaso de conocimientos no explícitos que van de padres a hijos, durante toda mi infancia mitifiqué la familia y eché de menos cada día lo que jamás había conocido (Regàs, 2006b: 59).

Convivió con su ex marido durante 30 años, desde 1953 hasta 1983. Nunca firmaron ningún documento de separación hasta el día en que Eduard decidió casarse en segundas nupcias y le pidió el divorcio: «Estoy separada de él desde el 83. Viví con él desde el 53 al 83. Me separé de él en el 64. No firmé nada legalmente hasta que él luego se quiso casar» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Aunque este nuevo matrimonio tampoco fue próspero para Omedes y volvió a divorciarse. Eduard Omedes se quedó a vivir en Barcelona, en contacto continuo con sus hijos que lo han ido cuidando y acompañándolo en su enfermedad. Rosa ha mantenido con él una cordial relación y se enorgullece de cómo sus hijos velan por él; lo ha ido también visitando: «Sí, lo voy a ver, porque está enfermito. Mis hijos lo ven mucho. Se cuidan mucho de él. Por eso hemos aguantado. Para que tuvieran padre y madre» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Desde que se casó con Eduard pudo relacionarse un poco más con su madre, aunque nunca la llevó a su casa de casada porque no estaba bien vista para la familia de su marido porque Mariona compartía su vida con otra mujer. Sus hijos disfrutaron más de ella y de Matilde porque:

A pesar de la distancia, y a que siempre vivieron en Madrid, las mamás estuvieron cerca. Les informábamos de todo lo que pasaba en la familia, y representaron un papel importante para nuestros hijos. Eran las abuelas atentas y cariñosas que nosotros habiéramos deseado (Regàs Pagès, 2010: 60).

Nuestra autora vio el sueño de su infancia, el tener una gran familia, hecho realidad. Cuando los gemelos Loris y Mariona¹¹⁷ cumplieron los 21 años, Rosa decidió dejar de convivir con su marido. Aprovechó la crisis económica de su editorial *La Gaya Ciencia* y puso tierra por medio: se marchó a trabajar de traductora a tiempo parcial en las Naciones Unidas, en pos de otra de sus vocaciones. Sus hijos tenían ya 25, 23, 22 y 21 años; ya podían prescindir de ella y era libre para descubrir nuevas experiencias. Con el tiempo sus todos encontraron sus propias vocaciones: Eduard, el hijo mayor, se hizo fotógrafo profesional; Anna, su primogénita, se doctoró en Biología por una Universidad de Gales; el tercero, David, estudió cine, y los gemelos, Loris y Mariona se hicieron él, productor de cine y ella, realizadora digital. Porque, como defiende Regàs: con los hijos «todo es cuestión de tiempo y paciencia» (Regàs, 2014: 140).

¹¹⁷.- Los gemelos Loris y Mariona son fotografiados al nacer por Xavier Miserachs, amigo y antigua relación sentimental de Regàs.

5.- Desterrar el aburrimiento: la Rosa intelectual.

5.1.- Romper moldes: la universidad.

Rosa se matriculó en la facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, en el año 1959, y tuvo muy claro que el matrimonio no tenía que ser un obstáculo para hacer lo que le llenara el alma.

La primera vez que intenté matricularme en Filosofía ya era madre, me quedé paralizada y no me atreví. Volví al año siguiente, conseguí rellenar el impreso y entré en el paraíso. La gente decía: ¡La universidad es una mierda! Y yo pensaba: ¿Cómo pueden decir eso? El espíritu crítico lo desarrollé más tarde. (Ribas, 2010).

Fueron Matilde y su madre quienes la animaron a cumplir su sueño de ser universitaria. De hecho, la escritora pagó la matrícula de la universidad con el dinero que su madre le había dado para tal asunto:

...el día que se abrió la matrícula en la universidad, con las 3.000 pesetas que me había dado mi madre en el bolsillo, me puse a la cola para matricularme en el primer curso de comunes de la carrera de Filosofía y Letras, muerta de miedo, bien es verdad, pero completamente adulta por primera vez (Regàs, 2015: 214).

En su ensayo *La desgracia de ser mujer* (2012) comenta algunos de los motivos que la empujaron a tomar esa decisión y, sobre todo, refiere el orgullo que siente al haberla llevado a cabo.

Mi manera de pensar cambió cuando fui a la universidad. Se afianzó en algunas cosas, aprendí otras cosas. Me hice más radical en cuestiones políticas. Pero todo esto viene en el momento en que tomé la decisión de ir a la universidad. Fue la decisión lo que me hizo cambiar. No la universidad porque en esta no había nada que aprender, era una universidad de mierda, en aquel momento. La decisión sí, es lo que hizo cambiar mi vida (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Fue una resolución de huida de un convencionalismo que no le gustaba, pero también de búsqueda de sí misma, en definitiva, su forma de rebelarse contra lo establecido: «decidí ir a la universidad para prepararme para un trabajo ya que no había tenido tiempo de hacerlo antes de mi matrimonio. Era una época en que las mujeres casadas no iban a la universidad, como si

llevaran clavado en la frente una señal que se lo impidiera» (Regàs, 2012: 54). Aquello significó enfrentarse con todo su entorno, un atrevimiento casi impúdico «ya era suficientemente transgresor que una mujer casada y con dos hijos se atreviera a hacer una carrera» (Barba, 2009: 147).

Como refiere Esther Tusquets cuando recuerda el momento en que conoció a Rosa Regàs y cuando, más tarde, coincidió con ella en un curso religioso sobre la vida matrimonial:

Nadie habría dicho, ni en este apasionante cursillo –presuntamente posconciliar pero apestoso a naftalina– ni tampoco en la universidad, donde cursaba Letras, que Rosa era una mujer casada (se había casado muy joven) y con varios hijos. Resultaba distinta a las demás estudiantes y supongo que tenía trastornados a los pocos chicos que pululaban por aquella facultad compuesta en un noventa por ciento de féminas. A las chicas tal vez no las fascinaba tanto –a algunas sí, pero no a la mayoría–, porque a las mujeres, ya se sabe, nos come la envidia hasta las raíces del pelo en cuanto aparece otra más atractiva. Una noche asistimos un grupo de estudiantes en su casa a una proyección de *El acorazado Potemkin*, que la mayoría de nosotros no había visto nunca (Tusquets, 2009: 236).

De este episodio que relata Tusquets da cuenta nuestra autora en *Amigos para siempre* (2016): «...cuando estaba ya en el quinto curso, en el año 63 o 64, me hice con una copia de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein que un amigo me consiguió a condición de que organizara un pase en mi casa» (Regàs, 2016: 36).

Desde que salió del colegio y se casó, había convertido su vida en una sucesión de buenas intenciones para agradar a un entorno en el que no encajaba:

El mundo que encontré me pareció horroroso. Una sociedad mojigata, moralista, acrílica, sometida en la que te inculcaban el remordimiento. Todo estaba mal y como esposa debías someterte y dominar lo que querías ser o hacer. La renuncia era la virtud por excelencia. Cuando te dabas cuenta de que no valía para nada habías perdido 5 años de tu vida. Al menos cuando empecé a ir la universidad conocí a otras gentes como Gabriel Ferrater, Carlos Barral, Salvador Clotas. Aquello me cambió la vida (Manzanares, 2014).

En la universidad conoce a muchos de los amigos que la han acompañado durante su trayectoria vital. En la facultad, muchos eran «Felipes o del PSUC y consideraban a la República como un régimen de la burguesía, tan mal vista en aquellos años soterradamente revolucionarios», sin embargo, «a pesar de ello yo me aferré a mis convicciones republicanas [...] y poco a poco fui elaborando mis ideas y mi pensamiento» (Regàs, *Coraje republicano*, 1998:118). En una de las conferencias a las que asiste en 1964 entabla amistad con el conferenciante, un médico especializado en ginecología que explicaba todo sobre los métodos anticonceptivos y el acto sexual; aquel doctor era Santiago Dexeus, quien, con el tiempo, llegará a publicar en la *Gaya Ciencia* dos títulos: *Qué es la menopausia*, y *Anticonceptivos y Control de Natalidad*. Conocerlo supuso un alivio para ella porque ya que las mujeres en aquel momento eran «esclavas desde el punto de vista económico, pero también desde el sexual» porque estaban sometidas a la voluntad procreadora del marido, Rosa explica que se hicieron «amigos, y gracias a los conocimientos que me transmitió, logré tranquilizarme en lo sexual para toda la vida. Le estaré eternamente agradecida. Gracias a él, me considero una persona sexualmente sana» (Barba, 2009: 147).

En la facultad conoce a Eugenio Trías Sagnier (Barcelona, 31 de agosto de 1942- Barcelona, 10 de Febrero de 2013), hijo del político falangista español Carlos Trías Beltrán. Corría el año 60 y cursaba primero de Filosofía y Letras:

En el curso coincidí [con Manolo Vázquez Montalbán, que por sus conexiones con el PSUC estaba muy enterado en temas internacionales, y] con Eugenio Trías, que venía a mi casa por las noches a hacer mapas de Geografía, como en el colegio, para un catedrático muy pelma que se llamaba Palomeque (Ribas, 2010).

Eugenio tiene 19 años y se marcha, durante el segundo curso de carrera, a Alemania, a la ciudad de Bonn y luego a Colonia, donde sigue con la vida universitaria como miembro numerario del Opus Dei. Con 20 años, regresa a Barcelona desengañado de la verdadera cara del Opus y le confiesa a Rosa que ya no pertenece al grupo secular porque había renunciado a continuar y había conseguido que lo dejaran salir tras tres meses de conversaciones con su director espiritual, que no estaba de acuerdo con su partida y pretendía convencerle para que continuara en la Obra. Sin embargo, Eugenio había tomado su decisión y regresó a la vida académica barcelonesa:

Comenzaba a sentir cierta nostalgia de los ambientes familiares y sobre todo de mis antiguos compañeros de colegio o de universidad. Me había querido adaptar al mundo alemán con entusiasmo e ilusión, pero había aspectos de vida que me provocaban fuerte rechazo. Hablaba el alemán con máxima fluidez, leía textos de ensayo y filosofía sin dificultad y hasta me había lanzado a leer alguna novela (*Sin miedo al Opus Dei*, 2011).

Rosa fue a celebrar con él su recién retomada libertad porque a Regàs nunca le han gustado las asociaciones cuyo afán es controlar la mente de las personas con preceptos que escapen a la lógica cuyo fin no son más que por intereses personales y económicos y que, además, usan la palabra del Evangelio para falsear su realidad. Para nuestra autora, su amigo Eugenio ha sido siempre una persona que la ha hecho pensar y reflexionar mucho y ver más allá del límite de los conceptos y de la realidad. La teoría del límite que expone Trías se basa en la contradicción del límite como muro infranqueable, idea que defiende Platón, Heidegger y Kant. Para Eugenio, sin embargo, el límite se erige como una forma de acceder a la mutabilidad de los entes. El límite lleva al *Ser* a cambiar, a transformarse en algo inesperado para el mismo ser:

Eugenio para mí ha sido siempre una persona que cada vez que venía y nos tomábamos una copa, cada vez que venía aquí a mi casa o yo iba a la suya o nos encontrábamos o cenábamos o algo, cada vez, hablaba y abría un camino de algo. De repente, se ponía a hablar del límite, de las cosas que tenían límites y yo pensaba: «¿cómo no se me ha ocurrido a mí?». Cualquier cosa de la que hablara me abría una puerta a algo distinto (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa ha mantenido siempre muy buena relación con la familia de Trías. Había conocido mucho a su primera mujer y, actualmente, tiene amistad con su viuda, Elena Rojas, y con su hijo David, a los que visita de tanto en tanto en su casa de San Cugat.

Eugenio sentía pasión por la filosofía, la música y el cine, que él consideraba «un acto social». Durante la época universitaria habían asistido al cine Partenón, situado en la calle Balmes con Rosellón y habían comentado las películas que pasaban. Su afición a la cinematografía fue uno de los motivos que le empujaron a abandonar el Opus en su día porque el filósofo disfrutaba con los films y el Opus prohibía a sus numerarios ir al cine y disfrutar de cualquier tipo de espectáculo. Años después de su estancia en Alemania, escribió

un libro sobre la película de Hitchcock, *Vértigo y pasión*, donde mostraba su admiración por el séptimo arte; de hecho, su libro póstumo, *De cine. Aventuras y extravíos*, constituye su homenaje. Regàs y Eugenio han compartido, además de la filosofía, su amor por la música y la cinematografía. Por eso charlar con él para Rosa era tan fácil y tan sorprendentemente innovador. Compartieron, además, una travesía por las costas de Turquía; un amigo común, les invitó junto a un par de amigos más a navegar durante unos días por ese paraje. De esa aventura resultó el libro *Azul*, con el que gana Regàs el Premio Nadal.

A la filósofa y profesora universitaria que fuera senadora por el Partido Socialista de Cataluña entre 1993-1996, Victoria Camps Cervera, la conoce también en las aulas de la Universidad de Barcelona y cursan juntas la carrera. Además de ser muy buenas amigas, Victoria es la madrina de uno de los hijos de Rosa.

Manuel Sacristán Luzón, que tomó parte en la *Caputxinada* y en otros acontecimientos de la vida política y cultural de la Barcelona de los 60, fue uno de sus profesores que la orientó en su inconclusa tesina *Concepto formal de estructura* (Cfr. Regàs, 2016: 71). En la universidad de Barcelona conoce a Salvador Clotas, con quien trabajará más tarde en Seix Barral cuando Barral la contrata, ya que Clotas era miembro del comité de lectura junto a Biedma, Marsé, Salinas, Gabriel Ferrater, Juan Ferraté y Luis y José Agustín Goytisolo.

Es en la facultad donde se hace amiga de un chico mallorquín llamado Miquel Barceló, que estudiaba Historia, y empieza a frecuentar su compañía y las tertulias que este ofrecía en la habitación de la mísera pensión de la Rambla, donde vivía, las llamadas «sobrasada party». Se reunían para recitar poemas, hablar de literatura y tomar ginebra con la sobrasada que Barceló traía de Mallorca y que tanto les gustaba al grupo de amigos, porque en aquel tiempo, en las charcuterías de la ciudad no se podían encontrar demasiados embutidos. Rosa Regàs y los que van a ser reconocidos como los poetas de la Generación del 50 entre los que destaca Gil de Biedma y Agustín Goytisolo formarán parte de esas tertulias. Al entrar a trabajar en Seix-Barral volverá a encontrarse con Miquel Barceló.

En la universidad, uno de mis amigos era Miguel Barceló, un poeta de Mallorca, de origen muy humilde que vivía en una pensión de la Rambla. Cuando iba a Mallorca a ver a su familia solía traer sobrasada e invitaba a algunos chicos a ir a su pensión a tomar la sobrasada y vino. Allí conocí a todos los poetas: a Agustín Goytisolo, a Jaime

Gil de Biedma...Bebían vino, tomaban pan con sobrasada y hablaban de todo. Ahí los conocí a todos (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa hace también amistad con Tono Masoliver, Francisco Rico –que fue su profesor–, Helena Valentí –de quien se hizo muy amiga– y a Manuel Vázquez Montalbán, que se lo presenta el mallorquín Miquel Barceló. Un día, estando ella en la facultad, ve anunciado en un cartel una charla sobre Patrice Lumumba, el presidente asesinado por el gobierno belga el 17 de enero del 61 en el Congo, y decide asistir. La conferencia estaba al cargo de un tal Manuel Vázquez Montalbán que, desde aquel día, se convierte para ella en otro gran amigo, como asegura, con él aprendió el verdadero sentido del compromiso:

Vázquez se anunciaba como conferenciante sobre Lumumba y fui a oírlo. Me abrió un mundo sobre lo que era la política extranjera. No se me hubiera ocurrido nunca que tuviera tanto que ver con nuestra política. La historia de Lumumba y de su asesinato. Lumumba murió en el 61. La conferencia debía de ser en el 62, ni siquiera entiendo cómo se la dejaron hacer. Manolo era mayor que yo, iba 3 cursos más por delante. Hemos sido amigos hasta el día de su muerte (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Para Regàs, la universidad «supuso un cambio tan radical en mi concepción del mundo, de la política y de la cultura, y sobre todo de cual habría de ser mi papel en la sociedad que me había tocado vivir» (VVAA, 2000: 18). Está segura de que ese fue el cambio más importante de su vida: «la gloria de descubrirme a mí misma vino en el momento de la universidad, el segundo o tercer año» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En sus años universitarios, el ambiente de la ciudad es también de cambio, de inquietud y renovación. Se abren los primeros locales nocturnos, bares de copas donde va a reunirse con sus amigos, los componentes del movimiento de la *gauche divine*: el Stork Club y el Café de la Ópera, entre otros, que se convierten en espacios en los que alternan para charlar y divertirse. Esto coincide con la celebración de una serie de actos culturales que atraen la atención de esos jóvenes curiosos como la asistencia a conferencias impartidas por personajes como Gubern, Gasca, Ferrater, Sacristán o Lucien Foldman. Además visionan las primeras películas de la Escuela de Barcelona, y van a bailar al club Bocaccio que se inaugura en el 67. Esta transformación de la ciudad y de la gente que ocupa los espacios que se ponen de moda contribuye a que nuestra escritora se atreva a proyectar y a realizar todo cuanto desea. Porque

lo que tenía y sigue teniendo Rosa es arrojo y valentía; es una persona muy segura de sí misma y bastante temeraria que cree que los deseos se cumplen si de verdad se anhelan.

La universidad, además de propiciarle una serie de amistades entrañables y duraderas, favorece su cambio de pensamiento, su visión del mundo, de la cultura y de la política. Se cuestiona su papel en la sociedad y empieza a convertirse en esa intelectual transgresora de lo establecido como se la reconoce en la palestra de la prensa española. Evidentemente, Rosa tendrá que lidiar con su familia, que no aprueba su ni su ingreso en la universidad ni su nueva manera de proceder: «lo primero que me habrían dicho es que dejara de ir a la universidad, un hecho que en mi entorno nunca dejó de considerarse como un capricho fuera de lugar en una mujer de mi situación» (Regàs, 2006: 172). Nadie entendía que una esposa y madre de familia sintiera la necesidad de estudiar una carrera porque el conocimiento y la mujer eran conceptos opuestos en la España de los 60. Incluso cuando tuvo que renovarse el pasaporte, en el apartado donde antes se hacía constar la profesión de la persona, no le pudieron escribir que ella era estudiante porque no se contemplaba «que una mujer casada sea a la vez estudiante», así que le acaban rellenando susodicho apartado con la palabra «prensa», profesión ficticia de la que se va a aprovechar en un futuro porque «me abrió muchas más puertas de las que yo habría podido imaginar» porque «pude asistir, por ejemplo, a varias convenciones políticas en los Estados Unidos y en Londres en aquellos tiempos que los pasaportes, si no te los quitaba el Ministerio de Orden Público, podían muy bien hacer las veces de credenciales» (Regàs, 2006: 173).

Rosa fue una de las pioneras de la irrupción de la mujer casada en el mundo universitario, de hecho, ella tiene constancia de que el número de mujeres casadas que estudiaban en la universidad en aquellos tiempos se reducía a dos: ella y una chica que cursaba Farmacia en Madrid, con la que se escribía para alentarse una a otra: «en la Barcelona de 1959 era la única mujer casada (y con dos hijos) que se atrevió a pasar por la universidad, abriendo un camino por el que luego pasaron muchas», porque no era corriente que la casada se dedicara a estudiar y menos teniendo hijos así que se enfrentó al pensamiento burgués de moral retorcida, que no aprobaba su incursión en el mundo académico, generalmente masculino, y menos estando casada. Su atrevimiento al matricularse fue tanto que incluso, por temor, tardó seis meses en confesarle a su marido que se había matriculado en la universidad y que había empezado a estudiar. Incluso en las aulas provocó cierto asombro cuando sus compañeros se enteraron de su estado civil aunque, como recuerda,

El segundo curso de la carrera me cogió con más seguridad, todo el mundo había descubierto ya mi estado civil por una indiscreción de una conocida que iba al mismo curso que yo y que alertó de que yo estaba casada (Regàs, 2012b: 54).

Así lo recuerda cuando narra la anécdota de la amiga que le reprochó que aceptara la invitación de un estudiante para tomar un refrigerio en el bar de la facultad. Para las mujeres, como esa amiga a la que la escritora se refiere, no tenía ningún sentido que una casada aspirara a estudiar para ganarse la vida por ella misma. Curiosamente, estas amistades que criticaban su decisión de sacarse una carrera y desempeñar una profesión eran sus antiguas compañeras del internado, las que habían cursado con ella el bachillerato; burguesas que estudiaron mientras esperaban la llegada del marido perfecto y que, tras el matrimonio, consumían su tiempo vital entre el parque y las cenas en las que se hablaba de trapos y de criadas; el tipo de vida de la que Rosa había decidido escapar.

En la universidad el gusto de sus lecturas cambió; allí fue donde descubrió a Proust¹¹⁸ —el autor al que lee mientras está sumergida en el proceso de creación, escribiendo una nueva novela, y el único autor que reconoce que la ha marcado profundamente—, además, Proust era también el escritor predilecto de su madre y del arquitecto Federico Correa, otro de sus grandes amigos. En ese tiempo, se aficionó a Nietzsche, Hegel y más tarde a Rilke y la poesía romántica, que se la aconsejan sus nuevas amistades: los poetas españoles José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, cuyos poemas le abrieron las puertas a la poesía inglesa, española, catalana, italiana y americana. De hecho, Biedma ha sido uno de los poetas que más han influido en ella «De Gil de Biedma ha dicho la autora que en las noches de melancolía no ha dudado en acudir a él durante los últimos treinta años» (Ávila López, 2007:18).

Durante este periodo le asaltaron dudas sobre uno de sus deseos ocultos desde la niñez: el de ser escritora. Siempre había sabido que un día escribiría, sobre todo, que lo haría acerca de esa parte de su vida que se perdió con la guerra. Sin embargo, en la época universitaria, cuando empieza a descubrir a los autores de la literatura y a entablar conversaciones literarias con los estudiantes que ha conocido —los futuros componentes de la Generación del 50—, cree que no podrá hacerlo: «nunca seré capaz de escribir una cosa así», se auto convencerá. La

¹¹⁸ .- «...Pero el verdadero goce que aporta a nuestra mente la literatura lo ratificó en mí el descubrimiento de Marcel Proust, que me llegó como un regalo en una preciosa y gastada edición de mi madre que sigo leyendo una y otra vez con el mismo placer...», en el discurso de agradecimiento cuando fue investida con el título de Chevalier de la Legión de Honor que concede la República Francesa. 18/11/2005.

primera vez que escribió un texto más o menos literario fue a los 15 años, quiso hacer una especie de cuaderno de viaje y lo tituló: *Record d'un viatge a Mallorca*; versaba sobre: «una estancia de un par de semanas a la isla que organizó el doctor Trens para unas cuantas alumnas» (Regàs, 2014: 180). A los 22 años quiso escribir un proyecto de novela que siempre ha calificado de «horrorosa», *Los vasos azules de Virginia*, unas memorias inéditas en las que intentaba novelar su niñez pero, como ella refiere al definir el proceso de la creación, «una historia no es tal hasta que se haya separado de la realidad, hasta que no es autónoma», y el texto sobre su infancia todavía necesitó un tiempo de maduración hasta que surgió *Luna lunera*, en 1999.

El periodo de los años 60 hasta principios de los 70, fueron los años de relaciones con compañeros como Oriol Bohigas –con quien ha mantenido una relación sentimental intermitente desde 1966–, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José María Valverde, los hermanos Goytisolo y Gabriel Ferrater, integrantes de la Generación del 50. Es el tiempo de la *gauche divine*, el movimiento generado en la discoteca *Bocaccio*, propiedad de su hermano Oriol. Un espacio en el que se movía la *gente guapa* de la burguesía barcelonesa de los 70, la *gauche divine*, según Sagarra; la *divina izquierda*, según Montalbán. Además, aquel fue también el tiempo de los veranos en Cadaqués, el pueblo de la libertad.

Estudiar una carrera supuso la posibilidad de proyectarse como trabajadora, como inventora y diseñadora de su propio futuro y de su propia independencia. «*No hay libertad sin libertad económica*» le habían repetido mil veces las monjas Dominicas de Horta y el doctor Trens; por eso buscó su camino, moldeando encima de la imagen típica del «ángel del hogar» la de la rebelde, aunque también la de la madre y la de la compañera. Su interés en estudiar, además de ser una necesidad intelectual, constituyó el deseo de ganarse la vida por sí misma, de desempeñar una profesión y mantenerse de su propia economía y no de la de su marido. Por eso se licenció en Filosofía y Lógica matemática y, aunque se quería dedicar a la lógica, desistió porque para ese estudio debía marcharse a Alemania y además de no dominar el alemán, era ya madre de 5 hijos. Optó por buscarse un trabajo y descubrir quién era ella misma, buscar su identidad, un asunto que siempre tuvo pendiente, una de sus obsesiones o vocaciones. Su resolución de entrar en el mundo laboral no fue del agrado de su marido que creyó que al hacerlo «minimizaba su capacidad de dinero» (Cfr. *Autobiografía literaria*: 2009), y ella tuvo que convencerlo de que no se trataba de ir en detrimento de él sino de tenerla en cuenta a ella, que quería contribuir en la economía familiar.

En el transcurso esos años no descuidó el estudio de los idiomas y siguió preparándose el inglés en Oxford, durante los veranos. Un idioma que había dominado a la perfección su tío Jaume. Las lenguas serán importantes herramientas a la hora de plantearse un cambio de actividad una vez comience su vida laboral. Regàs empieza a trabajar por primera vez cuando termina la carrera, en el año 1964, y sus hijos menores –los gemelos Loris y Mariona– apenas han cumplido los diez meses.

6.- La vida en el mundo laboral.

6.1.- Seix-Barral, su particular escuela de formación.

En el año 1964, cuando Rosa termina su carrera universitaria, el nombre del clan Regàs aparecía en la prensa, además de por el Ciclo de Teatro Latino dirigido por su padre, por las excéntricas proezas del benjamín de la saga, Oriol, que debutaba como piloto de carreras de motocicletas en los principales *rallies* del país, y que, un año antes, se había casado con una de las herederas del mundo del motor, Anna Yglesias Giró, a quien había conocido en 1961 y de quien había escrito Juan Marsé, ponderativamente, que tenía los ojos violetas. Oriol Regàs continuó al frente del negocio de restauración porque le había comprado a su tío Jaume las acciones sobre el bar de la Estación Marítima. Hostelero como su abuelo, abre en la Ciudad Condal algunos de los más emblemáticos restaurantes y locales de la noche barcelonesa que congregarán a los famosos de la década. Epicentros de reunión de los escritores, editores, críticos y gente variopinta de la sociedad burguesa serán el restaurante *Mariona*¹¹⁹ –situado en la Ronda Sant Pere y decorado por Oriol Bohigas, quien, en aquel momento, empieza su relación amorosa con Rosa Regàs, un idilio reiterado intermitentemente a lo largo de los años, alternándose esta relación con la de otros amantes de la escritora–; el restaurante *Via Veneto* –donde se prepararon los ágapes para los asistentes al encierro de Montserrat, aunque al final, debido a la vigilancia policial, acabarán en el *Cottolengo*–; y el famoso club *Bocaccio* –donde se da cita cada noche el movimiento bautizado por Joan de Sagarra como *Gauche Divine*, del que hablaremos en el siguiente capítulo–, además de las de discotecas que inaugura en *Platja d’Aro* (Costa Brava) –*Maddox* y *Tifanys*– y los locales de fiesta como *La Arbreda*, en *Palamós*, a partir de los 70, a los cuales continuará asistiendo parte de esa selecta sociedad.

¹¹⁹ .- «Encontré uno en alquiler, con dos plantas y a un precio muy razonable, en la Ronda de Sant Pere, número 67, una dirección que coincidía con la de la casa donde nací. Formamos una sociedad entre *Mariona*, yo y un tercero, un empresario textil llamado Pepito Mata. La decoración fue obra del arquitecto Oriol Bohigas, que por aquel entonces mantenía una estrecha relación con mi hermana Rosa» (Regàs Pagès, 2010: 253).

Durante los últimos años de la década de los 60: «se extendía la sensación de que un mundo viejo se apagaba mientras el dictador Franco agotaba sus últimos años de existencia y emergía una nueva forma de vivir, bulliciosa, alegre, democrática y vinculada a la cultura literaria. Los hijos de los perdedores de la guerra ganaban espacio y poder social» (Ayén, 2014: 80), y Barcelona se puso de moda, se convirtió en el destino de peregrinaje de los autores hispanoamericanos que deseaban publicar sus libros; porque lo importante entonces no era lucrarse con las ediciones sino la calidad literaria de los escritos. En ese momento, la ciudad se abre a la arquitectura, a la pintura, la música, el teatro y, sobre todo, a la sexualidad porque esta última representa para los jóvenes burgueses el símbolo de la libertad y muchos van a practicar el sexo libre. Regàs, en su entrevista para el libro de Ana María Moix, *24 horas con la Gauche Divine*, responde, que era imprescindible, para pertenecer a la *gauche divine* –el movimiento de moda entre la burguesía catalana de fines de los 60– «creer firmemente que la libertad sexual era posible y practicarla en la España de los sesenta» (Moix, 2001: 90).

A partir del 67, atraídos por el éxito editorial de Vargas Llosa y de García Márquez, van llegando a la ciudad muchos escritores latinoamericanos y se inicia con esto lo que se conoce como *el boom*.

La vida cultural barcelonesa de aquellos años era una amalgama bastante pintoresca integrada por los novísimos, la *gauche divine*, las organizaciones marxistas universitarias, los defensores de la cultura catalana y numerosos grupos y proyectos *underground*. Además, el boom había llegado a la ciudad en 1967 y atrajo a numerosos escritores latinoamericanos convencidos de que Barcelona era la ciudad más cosmopolita en el mundo de habla hispana. Entre escritores y poetas, arquitectos y diseñadores, cantantes, fotógrafos, modelos, editores o gente del mundo del cine como los pertenecientes a la Escuela de Barcelona (Ayén, 2014: 260).

Este es el contexto que envuelve a nuestra autora cuando está a punto de terminar su carrera. Entonces, como conoce bastante a Luis Goytisolo y a su esposa, María Antonia, decide dejarles la casa que había alquilado en Cadaqués para que pasaran parte del verano. Rosa los visita durante el mes de junio y les explica que está terminando Filosofía y Letras y que busca trabajo. «Entonces ellos me dijeron que Carlos estaba buscando una persona para prensa y así es como entré en Seix Barral». Aunque «al final no entré para prensa. Entré para

hacer albaranes y al cabo de dos meses de estar haciendo albaranes, me llamaron y me dieron un servicio de prensa y después me dieron la producción y después entré en la parte literaria» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Pero, como confiesa,

No sabía aún el ajetreo que habría de llevar [...] con tres niños más y un empleo en una editorial. Desconocía lo que era arañarle un minuto al tiempo para estar en todas partes. No sabía lo que era ir y venir del trabajo para poder compaginarlo con los hijos, los amigos, la lectura y la casa (Regàs, 2006: 152).

La Regàs “peleona” y crítica empieza a despuntar en esta época, precisamente cuando cobra el primer sueldo de Seix e intenta ingresarlo en un banco en una cuenta a su nombre, corría el año 1964 y «me impidieron abrir una cuenta corriente en el Banco de Bilbao para ingresar el primer sueldo que gané trabajando en la editorial Seix Barral. Me pedían una autorización firmada por mi marido [...] –Ese dinero es mío, no de mi marido– les dije» (Barba, 2009: 145). Entonces decidió escribir una carta de protesta al semanario *Destino* «...y, al poco de salir publicada, me llamaron del banco para decirme que me abrirían la cuenta si me retractaba de las acusaciones. [...] añadí que sólo me retractaría si ellos se detractaban de su costumbre» (2009: 145).

Los primeros dos años trabajaba solo por la mañana y luego ya a jornada completa. Entraba a las nueve y salía a la una; regresaba a la editorial a las cuatro y media y volvía a casa a las siete de la tarde. Para ayudarla en sus tareas domésticas y facilitarle un poco la vida de madre que trabaja fuera del hogar,

Tenía una monja que venía a las 6 de la tarde y cuidaba a los niños y les daba biberones y se estaba hasta las 6 de la mañana. Y luego tenía una chica que venía a las 8 de la mañana y se estaba hasta las 7 o las 8 de la noche, ya me arreglaba. Y aun me quedaba tiempo para ir a bailar cuando venía la monja porque, claro, yo tenía entonces 22 o 23 años (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa acababa de escribir su tesina cuando entró a trabajar en Seix. Cuando la contrataron, creyó que iba a entrar en prensa, porque tenía currículum para eso, sin embargo, la pusieron a hacer albaranes, junto a treinta chicas más, y se sintió poco reconocida. No obstante, al igual que el resto de las chicas que hacían ese mismo trabajo en aquel pasillo de la editorial, cumplió con lo estipulado. Aquel primer día en Seix, hacia las diez de la mañana,

entró en la zona en que estaban las chicas con los albaranes el poeta Gabriel Ferrater, a quien ella aún no conocía, y con una voz ebria y pastosa vociferó:

–Roseta, què vols venir a cardar una mica amb mí? Es que vaig molt borratxo i molt calent–. Y yo, que no supe qué decir y era el primer día en mi trabajo le contesté: –Ahora no puedo que tengo mucho trabajo–. Las chicas se rieron mucho con mi respuesta porque eso Gabriel se lo hacía a ellas también (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Así fue como conoció a Gabriel Ferrater (Reus, 1922-, Barcelona, 1972) que era el director literario de la editorial y que se convirtió en uno de sus grandes amigos hasta su suicidio en 1972, un suicidio que fue curiosamente anunciado 15 años antes por el mismo Ferrater que le confesó a Jaime Salinas su intención de vivir sólo hasta los 50 años. Regàs lo define como un hombre encantador, formal y divertido al principio, cuando era novio de Helena Valentí, amiga que Rosa conoció en la universidad y que veraneaba también en Cadaqués. La vida de Ferrater se torció por culpa del alcohol. Casado desde 1964 con la periodista norteamericana Jill Jarrell, de quien se separaría a los dos años de convivencia, «bebía como un cosaco. Estábamos en la recepción de los premios *Prix de Formentor* y él llegaba con la bolsa de hielo en la cabeza y una resaca de caballo y para pasarla, pedía al camarero un Bloody Mary cargado de vodka» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). La situación se agravó hasta el punto en que «A veces, en Bocaccio teníamos que ayudar a meterlo en un taxi que lo mandaba a Sant Cugat, donde él vivía» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Como recuerda de él, fue un hombre con el que se podía hablar de todo, extremadamente inteligente, apasionado por la lengua, por la literatura española, catalana, inglesa, sueca, alemana o polaca «con un criterio que iba por libre. Era una gozada oírle hablar» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014), incluso aprendió polaco para traducir la novela *Pornografía* (1960), de Witold Gombrowicz, uno de sus autores predilectos, editada por Seix-Barral, como apunta también en su *Segunda memoria* Salvador Pániker.

Cuando Regàs entró en la editorial de Barral, apenas hacía seis meses que había sido madre de sus dos últimos retoños, los gemelos Loris y Mariona, con los cuales se ampliaba a cinco el número de hijos. Sin embargo, la maternidad no le impide aceptar el empleo a pesar de la oposición inicial de su marido que no ve con buenos ojos que su mujer disponga de una fuente de ingresos propia porque eso significaba la libertad de tomar decisiones. De hecho,

desde ese momento entran en un estado de igualdad y comparten los gastos comunes de manera que Eduardo se encarga de pagar los gastos fijos y ella, los extras según le alcanzara el sueldo:

...a él no le gustó nada, le pareció que limitaba su capacidad de dinero. Pero no se trataba de eso, poco a poco se lo hice comprender y acabó comprendiéndolo... (Regàs, 2010).

Las editoriales más populares de la Barcelona del momento son Lumen –dirigida por Esther Tusquets, a quien Rosa había conocido en la época de la universidad y con quien entrará en litigios años más tarde–; Muchnik Editores, creada en 1950; Edicions 62 –donde Castellet –a quien los miembros de la *gauche divine* habían apodado «*el mestre*»–, Bastardes y Cahner traducen distintas obras europeas al catalán para modernizar las lecturas en esta lengua–; Península; la contracultural Kairós de Salvador Pániker; Difusora Internacional, Edhasa –en la cual Rosa Regàs trabajará durante un breve tiempo antes de fundar La Gaya Ciencia–; Labor y Planeta. El editor Jorge Herralde Grau, marido de la traductora y editora Lali Gubern, se fijará en Seix Barral como modelo a seguir cuando proyecte lo que en 1969 será la Editorial Anagrama:

En los 60, para muchos lectores y desde luego para mí, había dos editoriales de referencia: una era la gran Seix-Barral, capitaneada por Carlos Barral, con un equipo de colaboradores inigualable: Juan Petit, Gabriel Ferrater, Castellet, Gil de Biedma, los Goytisolo, Joan Ferraté y, en las estribaciones de la década, el entonces pipiolo Félix de Azúa. Seix Barral era una editorial inquieta, atrevida y brillante, con voluntad muy explícita de marcar una época, lo que indiscutiblemente consiguió (Herralde, 2012).

A partir del 69 las editoriales proliferan: aparece Anagrama, con Jorge Herralde; Tusquets Editor, con Beatriz de Moura – que trabajó primero para Salvat, luego en Gustavo Gil y posteriormente para Lumen; Beatriz es la primera esposa del arquitecto Oscar Tusquets–; Laia –que continúa la labor de la editorial Estela, cerrada por el régimen en el 58–; Fontanella, con Paco Fortuny, Enlace –sucursal de Sudamericana–; La Gaya Ciencia –la editorial de nuestra autora–, entre otras. Estos negocios solían montarse en los pisos que habitaban habitualmente el editor y su familia, como cuando se fundó Barral Editores y se ubicó, inicialmente, en la calle Carrancà, donde tenían su vivienda Carlos Barral e Ivonne;

Muchnik Editores, en la Ronda General Mitre, donde convivían sus fundadores –Jacobó Muchnik y su hijo Mario– con el resto de la familia y también Lumen ya que «Los Tusquets tienen la editorial en el piso donde viven. La casa está llena de libros» (Moix, 2001: 33). En estas viviendas, durante el día se trabajaba con la normalidad que implicaba el trabajo editorial pero, al caer la noche, solían celebrarse fiestas informales que acogían a los componentes dispares de la *gauche divine* y a los que no pertenecían al movimiento pero que alternaban con sus integrantes por esnobismo o por ayudar a financiar proyectos culturales que proponían los miembros de la *gauche*, por ejemplo, el millonario Pepe Tono Romeu, que vivía la mayor parte del año afincado en Cadaqués.

Junto a Barral, aparece una figura clave que altera la rutina del mundo editorial: la de Carmen Balcells, la agente literaria que reinventa su profesión y que dota a los escritores de independencia económica y consigue liberarlos de los contratos abusivos a los que las editoriales los habían sometido a cambio de publicar sus libros. En este aspecto, Balcells cambia el transcurso del mundo de la edición y pone al editor en el compromiso de tener que negociar con ella, que representa los intereses del autor.

Regàs tiene su primer contacto con el trabajo editorial en Seix, una empresa distinguida, valorada y famosa en la Barcelona de los 60, dirigida por un hombre que, según Esther Tusquets, «no era para nosotros un editor más, ni siquiera el editor de moda entre los intelectuales, sino, en mayúsculas, el Editor» (Tusquets, 2009: 227). Barral es el editor que transforma el sector del libro y acerca la edición española al ámbito internacional para terminar con el aislamiento que se había vivido en el país durante el franquismo. Es un momento determinante en el cual:

Los intelectuales de los perdedores empiezan a asumir el poder editorial [...]: Gabriel Ferrater, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Josep Janés... todos contrarios al régimen, son los que cortan el bacalao en las editoriales. La gente no afín va asumiendo cada vez más responsabilidades, también en la universidad, en la arquitectura y el urbanismo, la política, el ocio nocturno... (Ayén, 2014: 80).

Barral confiere a la tarea de su editorial un matiz político y librepensador porque, para él, el hecho de publicar significa expresar su compromiso con la ideología de los 60. Con las obras que selecciona su empresa se contribuye a la formación de una nueva generación, asimismo se acerca al lector al pensamiento europeo. Por eso Seix y Barral es una entidad

novedosa y distinta; en ella Regàs aprende las estrategias de publicidad y venta más eficaces con las que luego dirigirá La Gaya Ciencia, así como los criterios de selección de las obras más interesantes y reaccionarias. Barral es el primer editor que rinde culto a la memoria y por eso escribe su autobiografía en la que narra su experiencia de editor y las vicisitudes a las que se enfrentó:

...pionero en convertir la vida del editor en objeto de memoria y la escritura de la memoria en fuente, con las reservas que ésta impone, para la reconstrucción de la historia. Por ello, consideraremos sus *Memorias* (2001) no tanto desde la óptica del género literario sino como expresión del análisis de un profesional de la edición cultural, consciente de la labor desarrollada en unos años decisivos para la construcción de una memoria que no deja de oscilar entre la esfera individual y la esfera colectiva (Sarría Buil, 2010).

Barral es consciente de estar dando, con sus memorias, testimonio de una época crucial en la historia de España porque ha conocido la censura del franquismo (con Seix y Barral, del 50 hasta el 69), y el tránsito hacia la democracia (con Barral Editores, del 70 al 77). Como él, en Europa dan a conocer sus autobiografías –de manera directa o indirecta–, los editores más famosos, sabedores de contribuir con su trabajo a la evolución del pensamiento social. Está claro que «La elección de cada título y la puesta en marcha de cada colección suponen una apuesta por una concepción de la escritura y un deseo de transmitir el valor de la palabra, a través de la expresión creativa o de un discurso crítico, por lo que contribuyen a generar una cultura» (Sarría Buil, 2010). Por eso los títulos que escoge Barral para ser publicados en su sello editorial son decisivos para el proceso político y cultural de la España de los 60. El editor sabe hasta dónde llega su influencia dentro del ámbito editorial para orientar a los intelectuales a escribir un tipo determinado de obras. Su deseo fue resistir la hecatombe de disección intelectual que imponía el franquismo, por eso publicó a los autores hispanoamericanos cuyas obras pasaban con más facilidad la censura que las españolas. Además hablaban de revoluciones y de inconformismo, sentimientos que en los 60 estimulaban a la juventud de España.

La editorial barcelonesa Seix y Barral se fundó en el año 1911 como empresa de artes gráficas que publicaba libros sobre historia y literatura juvenil y tenía su sede en la calle Provenza. Joan Petit trabajaba en *el cuarto de los sabios* cuando entró Barral. En el año 55,

Salinas es contratado «como auxiliar del ingeniero Garnon, especialista en racionalización de empresas de artes gráficas» (Barral, 2001: 385). En 1955, con el capital de las tres familias de accionistas que la sustentaban, Víctor Seix y Carlos Barral reorganizan la empresa y le dan una nueva imagen al crear la colección Biblioteca Breve. Como da cuenta Rafael Soriano, la empresa editorial «era un 40% de la familia Barral, un 35% de la familia Seix y un 25% de la familia Font, del Opus Dei» (Ayén, 2014: 265). Víctor Seix es quien intercede en la relación entre las tres familias porque los Fonts, al no contar con nadie empleado entre los trabajadores de la editorial, se peleaban a menudo, por recelos económicos, con el resto de accionistas. Seix era el que mediaba en esas discusiones para defender los intereses de las sagas. Pilar Donoso lo describe como un hombre «metódico y trabajador, y Carlos Barral, artista intuitivo» (Ayén, 2014: 264). Víctor Seix y Carlos Barral formarán el equipo perfecto que hará prosperar la editorial hasta el fatídico 15 de octubre de 1967, cuando Víctor es arrollado por un tranvía, en Frankfurt, durante la Feria del Libro. Sin él, Carlos Barral no sabe cómo lidiar con sus socios, así que en 1970, los Seix, aliados con los Font, representados en la figura de Antoni Comas-, lo despiden. Regàs había empezado en la empresa al poco de fallecer el profesor Joan Petit –director literario de la editorial y componente del jurado del prestigioso premio Biblioteca Breve, además de uno de sus fundadores y miembro del grupo de sabios; Joan Petit trabajó para la Fundación Bernat Metge, donde se conocieron los padres de nuestra autora-, para cubrir su puesto se contrató a Gabriel Ferrater a quien Rosa conoce también en la editorial. Juan Marsé trabajó desde el 1959 en el Comité de Lectura de la editorial. Se produce una incorporación más a la nómina de Seix y Barral en ese año 64, la de Rafael Soriano que desempeñará el cargo de contable y que acompañará a Barral en sus viajes por el país en la promoción de sus publicaciones y las de sus colaboradores, entre las que destacan las de la editorial Lumen, dirigida entonces por la hija de Magin Tusquets, Esther Tusquets. Más tarde, en 1968, se incorpora a la empresa Félix de Azúa, a quien Jaime Salinas –creador de la colección Biblioteca Breve en 1956– le ofreció el puesto de director de colecciones. Azúa era amigo íntimo de Juan García Hortelano y conoció a Barral durante el transcurso de una reunión de amigos que tuvo lugar en Madrid, en casa de García Hortelano; con Barral recorrerá en más de una ocasión la Península para promocionar la editorial (Tusquets, 2012).

Seix y Barral trabajaba con los denominados por Luis Harss –en agosto de 1966, en la revista *Primera Plana*–, «autores del boom», una etiqueta que engloba a escritores

latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar. En la editorial Regàs conocerá a los autores más prestigiosos de los años 60; además va a asistir a las charlas literarias de los hermanos Goytisolo, de Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma y entablará amistad con algunos de ellos, como con Gabriel García Márquez, quien, cuando nuestra autora publicó su primer libro, *Ginebra*, le envió un telegrama de felicitación: «Este es un libro realmente inteligente», le escribía. Años más tarde, cuando Rosa ganó el Nadal con *Azul*, en 1994, Gabo quedaba primero en las ventas de Sant Jordi, en Barcelona, con *Doce cuentos peregrinos*, donde aparecía mencionada nuestra autora; y ella quedaba en segundo lugar con su novela galardonada: «En el 94, el año que yo publiqué *Azul* él había publicado una serie de cuentos, también, y él quedó primero en ventas en Barcelona y yo en el segundo lugar» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Con ella van a trabajar en la editorial Joaquín Marco y Juan Benet –que estaba en Destino pero se pasó a Seix tras ganar el Biblioteca Breve en 1969–. Las secretarias de la empresa, compañeras de Rosa, serán Montserrat Sabater, Montse Miret, Isabel Font y Ana Castellar.

Carlos Barral había instituido los dos premios literarios más importantes de la literatura de los años 60; dos galardones cuya convocatoria congregaba a los escritores más novedosos: el Premio Biblioteca Breve y el Premio Formentor.

El Premio Biblioteca Breve –que se falló por primera vez en Sitges, el 14 de junio de 1958 y que hoy en día sigue convocándose– se distinguió por un jurado compuesto, por personalidades como Joan Petit, Víctor Seix (director de la editorial), José María Castellet, José María Valverde y Carlos Barral (director de la colección). A partir de 1964 hay nuevas incorporaciones: Salvador Clotas, Luis Goytisolo y Juan García Hortelano –íntimo amigo de Juan Benet, el amante de Rosa– que pasan a formar parte de la vida de la escritora porque con ellos va a coincidir en la editorial y en su círculo de amigos. En 1971, cuando nuestra autora esté fuera de Seix y Barral, Juan Rulfo, Juan Ferraté, Pere Gimferrer y Guillermo Cabrera Infante serán los nuevos miembros de la comisión del premio. Cabrera Infante, Luis Goytisolo y Juan García Hortelano habían sido galardonados con este premio en años anteriores a su participación como jurado y en 1969, lo ganó Juan Benet. El 4 de abril de 2013, una Rosa Regàs convertida en escritora de renombre recibirá el Biblioteca Breve por su novela *Música de cámara*. Para ella, ese galardón supone, además del gozo y el

reconocimiento literario, el hecho de unirse, esta vez literariamente, a una parte importantísima de su pasado a la que estuvo muy vinculada: el premio creado por Carlos Barral, su maestro.

El premio Formentor se convocó desde 1961 a 1967. Lo funda Carlos Barral con el apoyo y la participación de una serie de editores europeos –a quienes conoce en la Feria del Libro de Frankfurt, los llamados «los siete magníficos»– reconocidos como los más distinguidos del momento: Claude Gallimard (Francia), Giulio Einaudi (Italia); Barney Rosset (Inglaterra), George Weidenfeld (Holanda), Heinrich Ledig-Rowohlt (Alemania), Georges Svensson (Suecia, Noruega, Dinamarca y Finlandia) y Carlos Barral (España y Portugal), «los elegidos entre los elegidos», según Esther Tusquets (Tusquets, 2009: 229).

Este premio ofrecía dos modalidades: el *Prix International* que se acabó llamando *Prix International de Littérature*, para novelas ya publicadas y lo concedían los editores; y el *Prix Formentor*, para obras inéditas. El jurado del Formentor estaba formado por: Ferrater, Petit, Castellet y, más adelante, se añadieron Octavio Paz, Vargas Llosa, Max Aub y Ana María Matute. El Hotel Formentor, cuyos propietarios contribuían al premio asumiendo los gastos de alojamiento de los asistentes del jurado, se convierte en destino referente para los escritores de literatura europea de vanguardia. En su debut, se premia a Jorge Luis Borges, por *Ficciones*. En el año 1962, otro latino, Mario Vargas Llosa, recibe el premio Biblioteca Breve por su obra *La ciudad y los perros*. Desde ese momento, Seix y Barral se convierte en la meca de los autores hispanoamericanos que llegan a la ciudad de Barcelona y permanecen en ella durante unos años, los años del boom. Este premio y los encuentros entre los editores, los intelectuales y escritores en Formentor hacen que Seix y Barral puedan conocer lo que se edita en Europa y ser allí conocidos. Es tanto el prestigio del Biblioteca Breve que los autores codician el galardón porque representa distinguirse como creador de buena literatura:

...el premio de novela inédita en lengua castellana, el Biblioteca Breve, que gozaba de mayor prestigio, el más codiciado entre «los entendidos», aunque no supusiera una cantidad importante de dinero. Por raro que parezca en aquellos tiempos no se trataba sólo de dinero, y Carlos conseguía que otros premios del país, que sí daban una cantidad muy elevada, quedaran relegados a poco más que horteradas que poco tenían que ver con la literatura (Tusquets, 2009: 228).

Como refiere Esther Tusquets, el Biblioteca Breve gozaba de tanto prestigio literario que incluso el Premio Planeta quedaba eclipsado por su fama, así es como Rosa Regàs lo deja entrever en una entrevista que le hace al que fuera el ganador del Premio Planeta del 59, Andrés Bosch, por su novela *La noche*; Regàs destaca la importancia del premio que otorgaba Barral con un «pero confiesa que hubieras preferido ganar el Biblioteca Breve, ¿verdad?» (Tusquets, 2009: 228). No obstante, no todos pensaban igual, porque en 1964, cuando Regàs es jefa de producción de la editorial, Carmen Balcells le propone a Gabriel García Márquez que presente *Cien años de soledad* al galardón y Gabo le envía un telegrama en el que declina su propuesta con un desagradable «Váyase a la mierda», porque lo que él quería era un editor para su obra y no una justa literaria. De hecho, dice Regàs que Barral no se enteró de que la obra del colombiano había llegado a su editorial y nadie la leyó (Cfr. Ayén, 2014: 54); es Harss quien se la hace llegar a Francisco Porrúa, editor de Sudamericana, que la publica en Buenos Aires en el 67.

Antes de establecerse el premio Formentor se celebró un encuentro, en el año 1959 —«El primer Coloquio Internacional sobre Novela»—, en el que participó Camilo José Cela, algunos de los integrantes del 27 como Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, además de varios escritores de posguerra y algún novísimo: Dionisio Ridruejo, Blas de Otero, Carlos Bousoño, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, entre otros. A estos autores se añadían escritores extranjeros como Robert Graves o Anthony Kerrigan. Esta reunión de intelectuales hacía desconfiar al gobierno porque asistían al evento editores extranjeros como Einaudi, Gallimard o Rosset que eran contrarios a la política de Franco; así que se consideró peligrosa la incorporación al catálogo de Seix Barral de las traducciones de bastantes obras extranjeras por las aportaciones políticas y de librepensamiento que pudieran introducirse en España mediante su lectura. Por eso, a partir de 1963,

Formentor conoció las dificultades del exilio. Corfú, Salzburgo, Valescure y Túnez fueron las ciudades que acogieron a la flor y nata de la edición internacional y que sirvieron de escenario a la entrega de premios. [...] la aventura Formentor duró hasta 1967 año en el que comienza el principio de una etapa de crisis en el seno de Seix Barral que se zanjará con el abandono de Carlos Barral en 1969 (Sarría Buil, 2010).

Los dos premios de la editorial congregan al boom de los años 60 y ponen en contacto a los editores españoles con los europeos. Barral fue «el editor de las dos orillas, porque fue el primero que nos hizo querer, leer, amar y apreciar lo que se escribía al otro lado del Atlántico» (Ayén, 2014: 234), aunque, en un principio, como apunta Jaime Salinas, Barral sentía un «enorme desprecio» por la literatura hispanoamericana, pero cambió su concepto cuando leyó *Cien años de soledad*.

A Rosa Regàs la recuerda José Manuel Caballero Bonald, gran amigo suyo y ganador del Biblioteca Breve en 1961, trabajando en Seix como una «ninfa egregia, una especie de secretaria general con la que todos queríamos hablar», una mujer exuberante en quien te fijabas porque, como recuerda Enrique Murillo, «era su melena pelirroja lo que más llamaba la atención a priori». Rosa reconoce que Seix y Barral fue la responsable de la dirección que tomó su vida laboral debido a la influencia que Carlos, el gran editor del boom, ejerció sobre ella:

No sería quien soy ni tendría los compromisos que tengo si no hubiera conocido a Carlos ni a García Hortelano, Gabriel Ferrater o Gil de Biedma. Esos años, en los que me escondía tras las puertas para oírles, no se han vuelto a repetir (Geli, 2013).

Tras esas puertas se reunía el «comité de sabios», el grupo formado por Gabriel Ferrater, José María Castellet, Antonio Vilanova, José María Valverde, Víctor Seix, Jaime Salinas, Luis Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Margarida Fontseré, Joaquín Marco, Francesc Rodón, Salvador Clotas, Félix de Azúa, Pere Gimferrer y en ocasiones, el propio Barral: «Fue mi verdadero aprendizaje de la literatura. Se reunían Ángel González, Caballero Bonald, Jaime Gil, Goytisolo... Me quedaba en un rincón a escuchar. Y me fui enterando de lo que era la poesía moderna. Llegaba a casa y buscaba los libros...» (*Periodista digital*, 2014). El grupo se encargaba de la lectura de los diversos manuscritos que llegaban a la editorial y aconsejaban al editor sobre su publicación. Para Regàs la editorial será su escuela de aprendizaje y los escritores que conoce allí van a influir en las obras que escribirá posteriormente:

...no podría decir en qué momento me han influido más y quién lo ha hecho más también. Quizá tenga alguna imagen poética de ellos. No lo sé. Mi formación literaria se debe en buena parte a este grupo, con el que estuve más de ocho años trabajando a diario y hablando todas las tardes de literatura (Velázquez, 2002).

Para Rosa, entrar en esa empresa supone formar parte de un mundo inaccesible hasta entonces; de la mano de Barral trata a los escritores, editores, agentes literarios y críticos más importantes del momento:

Yo conocí a la generación presente en los años sesenta, cuando trabajé con Carlos Barral. Desde el año 1964 hasta el año 1970 asistí a sus conversaciones, a sus discusiones, a sus peleas, a sus debates, a su amistad, a sus ausencias, a sus copas. Aprendí de ellos muchas cosas, a leer poesía, por ejemplo, y a volcarme en ella; [...] de esta generación aprendí a reconocer la poesía, también aprendí el sarcasmo y la ironía: aprendí a amar y aprendí a odiar; por eso yo los viví como una mezcla de amantes y de padres, que ante todo admiraba. [...] 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. Lo he aprendido e intento practicarlo, sobre todo cuando las cosas van mal o cuando me hieren el amor propio, y siempre que lo hago me acuerdo de ellos, de los que se han ido y de los que están aquí (*Cervantesvirtual*, 2010).

Además, en Seix conoce a uno de los amantes que más han trastocado su mundo interno: Juan Benet Goitia (Madrid, 7 de octubre de 1927- Madrid, 5 de enero de 1993), íntimo amigo de Juan García Hortelano. Rosa Regàs se enamora de Benet apenas lo conoce, en ese año 1969, en que él se incorpora a la editorial.

Lo conocí en Seix Barral porque le dieron el Premio Biblioteca Breve. Y mi relación empieza inmediatamente, en el año 70. Él llegó en el 69. No tenía por qué ser un gran amor pero lo fue. Duró demasiado tiempo porque con 3 o 4 años era suficiente (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En ese momento, Benet estaba casado con Núria Jordana, su prima hermana, pero eso no fue inconveniente para iniciar una relación sentimental paralela que duró cerca de 13 años «Trece años estuvimos, desde 1970 hasta 1983. Él se casó en el 86 o 84. Yo no lo volví a ver hasta 15 días antes de morir. Vine de Nueva York para verlo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Rosa y Juan nunca fueron pareja en el sentido de cohabitar, sino que fueron amantes. La escritora sufrió muchísimo a causa de la personalidad egocéntrica de Benet: «Me aportó muchas cosas pero sufrí muchísimo también porque Juan Benet tenía muchas cualidades y era un hombre muy atractivo, divertido, culto, apasionante, absolutamente brutal. Extendía la

mano y no veía más allá de su mano. Tú no existías más allá de su mano» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Se trató de una relación pasional basada en la atracción, los celos y, sobre todo, la dependencia de la escritora hacia él: «Tuvimos una superrelación intensa pero violenta, dura y difícil. Fue muy difícil. Muy difícil [...] Me hizo sufrir mucho, mucho. Pero yo era idiota. Bueno, no sé si me enamoré. No era admiración, es que estaba enganchada. Lo que me retenía no era el amor, es que estaba enganchada. A lo mejor estás enamorada y a lo mejor lo admiras, pero no es eso lo que te hace estar allí» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Benet, era un hombre de inventiva, le encantaba viajar, conocía España maravillosamente, tenía sabiduría práctica y sabía cómo hacer para que alguien disfrutara de los viajes porque estos eran su pasión. Un hombre con el que Rosa viajó mucho y del que aprendió a viajar y lo que era el amor pero también lo que era la ignorancia porque Benet no tenía las emociones estables y acababa provocando el sufrimiento de las mujeres que se acercaban a amarlo:

Las mujeres de Juan la que no se suicidaba, se tiraba por la ventana o acababa alcohólica. Una acabó en una cueva drogándose...La primera se tiró por la ventana. Es maltrato psicológico pero en aquel momento yo no lo sabía. Es después que lo ves y después dices: – ¡Coño! ¿No me estaba torturando este tío?– A las mujeres nos enganchan todas las relaciones. Unas veces porque el tío está bien, otras porque es débil y nos necesitan...Las mujeres somos dadas a engancharnos. Nos engancharnos y eso es independiente de las emociones y pasiones que nos unan a estas personas (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Benet escribió *Cinco narraciones y dos fábulas* y le dedicó el manuscrito original y se lo regaló. Pero al poco, durante un mes de octubre, ella se dio cuenta de que algo estaba pasando: «De repente se liaba con una chica. Se lo decías y te decía: – ¡Estás loca, loca!– Pero luego veías que sí». Aquel otoño, Benet se lió con Emma Cohen y la dejó. Rosa se marchó a sus viajes en la ONU. Entonces aquel libro que le había dedicado en la intimidad salió a la luz, pero su destinataria era Emma Cohen:

...una vez me hizo un libro *Cinco narraciones y dos fábulas* que me había dedicado a mí. Pero se lió con Emma Cohen de enero a octubre, y yo me fui, que estaba en las Naciones Unidas y empecé a viajar por el mundo. Y mientras, el mismo libro, pero exacto, se publicó dedicado a Emma Cohen (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa piensa que lo mejor hubiera sido dejar la relación al poco tiempo y no estar tantos años, sobre todo porque cuando la primera mujer de Benet murió, en 1974, y él le pidió a Regàs que se fuera a vivir con él a Madrid, las cosas empeoraron porque ella se negó y él empezó a hacer más su vida, alternando con otras relaciones.

Creo que con 4 o 5 años habiéramos tenido bastante. Porque luego murió su mujer y él quiso que me fuera con él a vivir, pero yo no podía dejar a mis hijos. ¿Qué querías que hiciera? ¿Dejo mis hijos con mi marido y me voy a vivir con Juan Benet? No, yo tengo mis prioridades. Ni por Juan ni por nadie iba a dejar a mis hijos. Si no me marché de mi casa y seguí con mi marido para no perder a mis hijos, ¿qué iba a hacer? No me puso un ultimátum de forma explícita pero sí, empezó a hacer su vida y entonces yo me enteraba (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa iba algún fin de semana que otro a Madrid, cuando Benet ya vivía allí, y él alternaba los otros e iba a Barcelona. Muchas veces salían de viaje juntos. Sin embargo, aquello no resultó porque él no dejó nunca de engañarla y ella de sufrir. En 1983 ella corta la relación y ya no vuelve a verlo. Se entera de que Juan se ha casado en 1985 con Blanca Andreu, a quien conoció en 1982. Tiempo después, cuando nuestra autora trabajaba en Nueva York, se va de cena con un amigo y, mientras visita una librería, descubre un libro nuevo de Benet en uno de los estantes. Tiene un mal presentimiento y decide ir a verlo a Madrid, a su casa situada en la calle Pisuerga, 7, en la colonia de El Viso. Benet tiene un tumor cerebral y no le queda demasiado tiempo. En su casa están Ramón, Nicolás, Juana y Eugenio, los cuatro hijos que tuvo con su primera esposa –su prima hermana, Núria Jordana– que se llevan muy bien con Rosa.

Nos fuimos después de cenar de librerías por Nueva York. Vi un libro de Benet y mi amigo me dijo: –¿sabes que Juan está enfermo?– Y tuve una mal corazonada. Acabé el contrato a la semana siguiente y fui a Madrid y allí lo estuve viendo. Estuvimos hablando toda la tarde, desde las 4 a las 10 de la noche. Estaba mal ya. Esto era el 14 de diciembre. Hablamos por teléfono al día siguiente y al otro; hasta que el día 23 de diciembre del 92 ya no llamó. Me llamó entonces un hijo suyo, yo tengo muy buena relación con sus hijos y me dijo: –dice mi padre que ya no te llama porque ya no puede hablar–. Se murió el 5 de enero del 93 (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Rosa Regàs admiraba mucho a Barral de quien reconoce que «me ha enseñado lo que no está escrito. Lo quería muchísimo. Muchísimo». Sin embargo se da cuenta de que el editor no era libre del todo en sus resoluciones porque «estaba condicionado por su mujer, por sus amigos...Desde el punto de vista del trabajo, quiero decir. Tenía apatía y le costaba tomar una decisión, no en literatura sino en otras cosas» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Lo que más agradece al editor es que «Me enseñó a divertirme trabajando» y eso le ha servido a ella para organizar su vida laboral. Carlos acostumbraba a viajar a Latinoamérica para descubrir nuevas voces «era una persona muy atractiva, su fama le precedía y, al aterrizar en un país, se le presentaban editoriales y autores» (Ayén, 2014: 244). Su esposa, Ivonne Hortet, era hermana de Margarita Hortet, la mujer de Luis Sentís, el secretario de la Diputación de Barcelona, y ese vínculo le va a favorecer durante su carrera como editor porque le facilitará su tarea en la empresa como cuando en 1962 aprovecha la belleza de la casa de su cuñada, en Pedralbes, para celebrar una fiesta a la que invitó a los editores extranjeros que asistían al *Gran Prix* de Formentor.

Carlos Barral describe a Rosa en sus *Memorias* como «una mujer de temperamento explosivo, más que generoso y comunicativo, que instauró a lo largo de esa etapa de independencia la costumbre de celebrar con un brindis de champán, de horrible pero abundante champán casero, la feliz publicación de cada nuevo libro, lo que, con aquella entusiasta cadencia de la edición, resultaba ser más que un brindis diario» (Ayén 2014: 262). Porque lo que sí reconoce nuestra autora es que Barral decía de ella con razón, que era muy convincente y, además,

Era muy buena y fiable amiga, y probablemente terrible enemiga de sus enemistades, no sólo por su desparpajo, sino por la firmeza de sus irónicas fabulaciones (Barral, 2001: 570).

Carlos ve a nuestra escritora muy

...modosilla y prudente mientras perteneció al staff de Jaime Salinas, más arrogante y seductora después, era una persona poco corriente, relativamente extraordinaria. Era una mujer de porte distinto, mezcla de torpeza infantil y de verdadera gentileza, y por otra parte astuta, muy implantada, en plena pasión de presencia, en aquella Barcelona, a pesar de todo todavía huidiza y vergonzante (Ayén, 2014: 262).

Regàs entró en la editorial como encargada de hacer albaranes pero la ascienden a Jefe de Prensa y de Relaciones Públicas y, posteriormente, ostentará el cargo de Directora Literaria. En el año 1967 le dan una sección en la revista *Siglo XX*, el semanario que dirigía Paco Camino, el hermano del cineasta Jaime Camino: «A mí me dieron una sección de la mujer para escribir. De los tres o cuatro números que salieron, yo escribía allí» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). La revista fue cerrada por las autoridades franquistas.

En el año 1965, nuestra autora está en la producción de Seix y Barral cuando Vargas Llosa remite para su publicación su novela *La casa verde*. Es ella la que se encarga de la corrección del manuscrito pero el linotipista que realiza la composición corrige los peruanismos y ella tiene que viajar a Londres –donde reside Vargas Llosa con su segunda esposa, su prima Patricia– para ayudar a rehacerlo. Los hechos se repiten de nuevo con el mismo autor en septiembre de 1969: Regàs regresa de sus vacaciones y, mediante una carta, Vargas Llosa se queja de las correcciones que le han practicado a la novela *Conversación en La Catedral*:

... me encuentro absolutamente anonadada por tu carta, que me ha provocado tanta pena y tantos remordimientos que ya no sé qué hacer para devolverte todos esos días de depresión que has pasado intentando restituir al texto enviado su cara auténtica. Es simplemente culpa mía, porque conozco a los linotipistas y sus pretensiones de conocimientos de la lengua y nunca debería cansarme bastante de decirles que no toquen absolutamente nada (Ayén, 2014: 165).

Pero en esta ocasión quien se desplaza hasta Londres es Félix de Azúa. Rosa y Vargas Llosa empezaron en esa época su amistad, una unión que conservaron pese al tiempo y las ideologías políticas:

Éramos muy amigos. Él era un hombre de izquierdas. Ganó el Rómulo Gallego y el dinero lo dio a la Revolución Cubana. Después cambió pero, bueno. A la Biblioteca Nacional y a la Casa de América ha venido siempre que lo he invitado. Aunque en la cuestión política, eso no es evolución, es cambio. Ahora Mario no tiene que ver con lo que era antes ideológicamente, aunque una vez hizo un artículo sobre la inmigración que me encantó (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En el año 1967, Carmen Balcells, a quien ha dedicado su novela *La canción de Dorotea*, la llama un día para comentarle que había llegado a Barcelona un escritor llamado Gabriel García Márquez, cuya novela titulada *Cien años de soledad* se acababa de publicar en Argentina. Balcells le pide a Rosa que lo presente en sociedad porque García Márquez aún no conoce a nadie. «La presentación de Gabo no es para celebrar nada. Él venía a vivir a Barcelona y se había instalado en Caponata, 4, e hicimos una cena en el *Mariona*. Allí estaban los Feducchi, que serán sus más íntimos amigos, los psicólogos Luis y Leticia Feducchi; Oriol Regàs, Javier y Marta Villavechia, Carlos Barral, Federico Correa, Oriol Bohigas, Javier Miserachs y otros...» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). Rosa organiza una cena en el restaurante *Mariona* –al que suelen acudir Barral y sus colaboradores– a la que invita a diversos amigos para que él pudiera acceder a su círculo de amistades: «No era ni famoso ni nada. Yo invité a unos amigos míos en la *Mariona* y ellos vinieron. Ya está.» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Para Rosa, *Cien años de soledad*, representó un descubrimiento: «Me enamoré locamente de ese libro; de hecho, aún hoy viajo con él, al igual que hago con Proust, y siempre encuentro algo nuevo en él. Es como *El Quijote*; no tengo duda de que es un libro para la posteridad» (Martín, 2010).

Lo que más recuerda nuestra autora de él –además de que la recibía siempre en su casa con una copa de champán y de que se ponía un mono a la hora de escribir¹²⁰– es su pasión por la música; muchos eran los amigos que, como ella, acudían al piso de Gabo a escuchar la música de su modernísimo equipo ya que, según confiesa «... aquel equipo de música –que costó un millón de pesetas– impresionaba mucho, en aquella época nosotros teníamos la clásica gramola, yo iba a su piso a escuchar óperas» (Ayén, 2014: 305). Además de eso existían muy buenas relaciones de amistad entre todos ellos y «Cenaban en casa de unos y de otros. Y charlaban hasta las tantas. En casa de los García Barcha, de los Villavechia, los Feduchi o en la de la misma Regàs. Un grupo de amigos al que se sumaba José María Castellet, Serena Vergano y Eugenio Trías» (Guerra, 2014). Gabo y Mario Vargas Llosa eran muy amigos en esta época, sin embargo: «estando en Barcelona, Gabo se hizo muy famoso y él no tanto» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Justo es decir que, en 2016, los medios le han dado eco de fama por sus amoríos con la filipina Isabel Presley.

¹²⁰.- «Recuerdo que cuando iba a visitarlos, él salía de su despacho, donde estaba escribiendo, vestido con un mono blanco. Siempre se lo ponía para trabajar» (Guerra, 2014).

Gabriel García Márquez conoció a Rosa cuando ella «se ocupaba de las relaciones públicas en la oficina de Carlos Barral» y la recuerda como «una bella pelirroja que parecía Vanessa Redgrave salida del Blow-up de Antonioni y una de las «musas» de esa izquierda divina [...]. La minifaldera Rosa era una mujer de treinta y tantos años casada y con hijos, pero vivía la libertad de los sesenta que escandalizaba a la mayoría tradicionalista y era una abanderada de tendencias culturales novedosas (Cfr. Martín, 2010). Al igual que el resto de sus amistades, Rosa solía acudir al Bocaccio, la *boîte* que abre el hermano de nuestra autora en el año 1967, en la calle Muntaner, 505, de Barcelona, y donde Barral celebra su 50 aniversario junto a Jaime Gil de Biedma, Antonio Senillosa, José Luis Goytisolo y José María Castellet. Este aniversario representó la conclusión del movimiento conocido como *gauche divine*, como cuenta Oriol Regàs: «el fenómeno se dio por concluido. Aun así hubo un acto que fue algo así como su último coletazo, y el más emotivo: la celebración colectiva, el 11 de mayo de 1971, del 50 aniversario de Carlos Barral, Josep Maria Castellet, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Antonio de Senillosa, que eran lo mejor que teníamos en Barcelona» (Regàs Pagès, 2010: 286).

A la editorial de la calle Provenza acudían Jaime Salinas –que acabará peleado con Víctor Seix y se marchará a Alianza, provocando con ello el enfado de Barral–; José Agustín Goytisolo, Luis Goytisolo, Caballero Bonald, Ángel González, Castellet, Ferrater, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma y Juan Benet, entre otros. Jaime Salinas había entrado a trabajar en Seix pero en el Departamento administrativo, y según le contaba Barral a Esther Tusquets «él y Jaime Gil de Biedma habían tardado meses en descubrir, tomando copas en un bar cercano a la editorial, que se trataba del hijo del gran poeta Pedro Salinas» (Tusquets, 2009:233), ya que, como recuerda el mismo Carlos Barral, «fue Petit quien sugirió, al cabo de algunos días en las escaleras, después del habitual buenas tardes al pasar junto a la mesa, su posible relación con don Pedro Salinas» (Barral, 2001: 386).

La editorial ideó un sistema para ganar dinero: el de imprimir los libros fuera de las gráficas Seix Barral. Esta idea fue gestionada por Rosa Regàs y Rafael Soriano e implicó el desacuerdo de los otros accionistas que vieron en Carlos Barral un enemigo para sus intereses económicos (Cfr. Ayén, 2014).

Cuando Víctor Seix falleció, la familia Barral y la Seix retomaron su enemistad hasta que en 1969, Carlos se vio obligado a dejar la editorial. Según Esther Tusquets, que en

aquellos momentos vivió de cerca la situación porque sus libros de Lumen eran distribuidos por Enlace, «Carlos no hubiera debido irse nunca de la empresa, e incluso que, en el fondo, no albergaba la menor intención de hacerlo» (Tusquets, 2012: 162). Sin embargo, Antonio Comas se alió con los Seix porque las acciones de los Fonts fueron compradas por una serie de accionistas; Pepe Ribas dice que «a finales de los sesenta, cuando la editorial de Carlos Barral había situado a España en el mapa de la cultura europea, Antoni Comas se cargó la editorial. Fue el primer atentado del mojigato pre-pujolismo contra la cultura» (Ribas, 2010). Sin embargo, Tusquets sigue pensando que «hubiera bastado que Carlos, en lugar de despotricar tanto, les hubiera hecho un mínimo caso a sus socios, que les pasara de vez en cuando la mano por el lomo, que les destinara de vez en cuando una milésima parte del poder de seducción que derrochaba a manos llenas con todo el mundo» (Tusquets, 2009: 235). Rosa Regàs y Rafael Soriano se pusieron de parte de Barral y lo incitaron a ponerse todavía más en contra de las otras dos familias:

Rosa Regàs y Rafael Soriano, unidos por primera vez (porque hubo una segunda, y si la primera me pareció equivocada, la segunda sería catastrófica) en una lucha común: apoyar y estimular a Carlos en sus batallitas contra los Seix y los suyos, hacerlas más duras y enconadas (Tusquets, 2009: 236).

Para Rosa Regàs, «Toda la caída de Barral fue obra de Antoni Comas, que luego sería conceller del gobierno Pujol» (Ayén, 2014: 265). Pujol y Víctor Seix pertenecían al grupo católico y nacionalista *Crist Catalunya* al que asistió, en su día, Regàs con su marido, Eduardo Omedes. Por eso cree Esther Tusquets que:

Rosa y Rafael se aliaron para apoyar a Barral, y se pusieron tan a malas con la empresa que llegó un momento en que se vieron excluidos de ella (aunque en el caso de Rafael, ignoro en el de Rosa, no se trató exactamente de un despido). Entonces – [...] – se montó a bombo y platillos un acto de desagravio, de protesta contra la editorial y de homenaje y solidaridad con las dos víctimas. A nivel internacional, porque llegaron adhesiones de relevantes personalidades de países extranjeros. Seguramente no sabían quiénes eran Rosa Regàs y Rafael Soriano, ni cuáles habían sido los incidentes que habían llevado a este final, pero apoyaban la causa de Carlos. El acto se celebró en El Sot, bar de copas frecuentado por intelectuales y por gente de

teatro. Creo que asistimos todos [...], y en el mundo del libro se enteraron hasta los ratones de biblioteca. Todo un exitazo (Tusquets, 2009: 238).

Carmen Balcells opina que Antoni Comas, cuando asumió la gerencia de Seix, «...primero despidió a Salinas, después a Rosa Regàs y finalmente a Barral» (Ayén, 2014:196) porque Rosa representaba para las familias una amenaza:

Para los Comas Balldellou, para sus sargentos y las téticas familias que representaban, Rosa Regàs no era sólo una valiente antagonista sino, lo que es más duro de aceptar, un enemigo elegante y despectivo (Barral, 2001: 570).

De hecho, le habían pedido a Barral en repetidas ocasiones que la despidiera:

Rosa Regàs les parecía obscena a los Seix. Su vitalidad y sus aparentes encantos ofendían sobre todo a la hermana grafista del difunto Víctor, ahora gerente familiar de las empresas decapitadas. Demasiado rubia, demasiado ágil, excesivamente desenfadada...: así más o menos me lo plantearon un día en vísperas de la batalla, del descalabro final (Barral, 2001: 587).

Regàs tomó partido por Carlos y lo apoyó en todo momento. Está convencida de que el despido de Barral fue «muy doloroso para Carlos, el inicio de su declive, porque lo dejaron pelado, sin dinero...Fue algo ignominioso [...] Él era infinitamente más atractivo, inteligente y buen editor que el desgraciado de Comas, un horror de hombre, siniestro y prostibulario» (Ayén, 2014: 266). Sin embargo, pese a esto, como observa Esther Tusquets acerca de Rosa Regàs «me sorprendió un poco que luego, en lugar de colaborar con Carlos, montara su propia editorial, La Gaya Ciencia» (Tusquets, 2009: 305), pero para Rosa no es ninguna deslealtad hacia Carlos ya que Barral Editores era una editorial minúscula y no había trabajo para todos y optó por irse «Pero como yo mucha gente. No todos los despedidos de Seix Barral podíamos ir con Carlos. No sé si dimití. Soriano y yo nos marchamos al mismo tiempo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Y rememora su cese en la empresa de una manera contundente:

Yo empecé a trabajar en Seix Barral en 1964 y estuve hasta 1969, cuando me echaron. Fundé entonces La Gaya Ciencia, editorial que funcionó de 1971 a 1983 o 1984 (Ayén, 2014: 261). No sé si dimití. Soriano y yo nos marchamos al mismo

tiempo. Soriano era el de la parte comercial. Nos hicieron un super homenaje en el Sot y Carlos siguió porque tenía un pleito (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La noticia se propagó por los medios, a través del diario ABC que informó primero de los cambios en la directiva de la empresa y luego del despido de Rosa Regàs que quedó camuflado en una «dimisión»:

Como se recordará, días atrás se informó de una crisis producida a nivel de cargos ejecutivos en la editorial Seix y Barral que culminó con la dimisión de doña Rosa Regàs y don Rafael Soriano, directores de promoción y administrativo, respectivamente. También se especuló con la probable dimisión de don Carlos Barral como director literario de la empresa, y quien, al parecer, ya no controla la mayoría del capital (Press, 1970).

Carlos Barral desde 1969 preveía el fin de su estancia en la empresa y registró el sello Barral Editores con el que empieza a trabajar en 1970, tras su rescisión. Además, después del acto de El Sot no encontró más alternativas, tenía que ser coherente y

No tenía otra opción que hacer aquello que llevaba años anunciando y que muchos de sus amigos opinaban debía haber hecho ya: romper con sus socios, cortar amarras y lanzarse a navegar por su cuenta, en un editorial de nuevo cuño, Barral Editores (Tusquets, 2009: 238).

En el año 1970, Barral forma parte de la recién creada Distribuciones de Enlace, empresa en la que participaban ocho editores independientes relacionados con la *gauche divine*: Carlos Barral con Barral Editores, Jorge Herralde con Anagrama, Esther Tusquets con Lumen, Beatriz de Moura con Tusquets Editor, José María Castellet con Edicions 62 –donde Oriol Bohigas era consejero administrativo y José María Castellet, director literario–, Francesc Fortuny con Fontanella, Alfonso Carlos Comín con Laia y Pedro Altares con *Cuadernos para el Diálogo*, esta última desempeña un papel fundamental en la articulación de la educación democrática entre la clase media y la clase trabajadora. Distribuciones de Enlace comercializaba y distribuía en España los libros que editaban estas ocho editoriales. La colección más importante que proyectan y comparten fue Ediciones de Bolsillo, en la cual iban publicando aquellos títulos que cada editorial consideraba importantes.

Barral creó Enlace con otros siete socios: Lumen, Tusquets, Laie, Edicions 62, Fontanella, Cuadernos para el Diálogo y Anagrama. Eran las editoriales del nuevo país que se vislumbraba tras el franquismo, que aún tardaría unos años en extinguirse. Les unían el vanguardismo cultural y el progresismo político. Además, crearon las Ediciones de Bolsillo (Ayén, 2012).

Rosa Regàs era ex jefe de producción de Seix Barral y ex directora literaria de editorial Edhasa y había fundado una nueva editorial llamada La Gaya Ciencia, desde esta editorial, entabló relaciones comerciales con Enlace para vender sus libros: «En Distribuciones Enlace no trabajé. Tuve que ver con ellos cuando ya tenía la editorial porque les pedí que me distribuyeran unos libros» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Sin embargo, Esther Tusquets, en *Confesiones de una vieja dama indigna* da la referencia de que sí estuvo un tiempo colaborando con ellos: «Rosa había tenido siempre, mientras pululaba por Enlace (durante una temporada le encargaron poner orden en Ediciones de Bolsillo) otra idea» (Tusquets, 2009: 308). En Enlace, Rafael Soriano, su compañero en Seix y Barral, es el jefe de ventas de la distribuidora. Soriano es «un hombre joven y avisado, a quien editores y escritores de la *gauche divine* deben parte del plato de sopas o copa de whisky que los nutre, puesto que es quien da la cara ante los librereros y les encaja los libros» (Moix, 2001: 30). Enlace distribuye una colección de libros de La Gaya Ciencia por los quioscos, sin embargo, no consigue venderlos y se los retorna a su editorial ocasionando con esto la bancarrota de la misma ya que Regàs, su fundadora, se ve obligada a pagar los 26 millones de pesetas que cuesta el millón y medio de libros que le devuelven. Para ella, aquello fue

Una estafa sin querer que fuera estafa, pero sí que me pidieron más libros y más libros. Porque Enlace lo que quería era meterse en los quioscos pero claro, no se vendieron y me devolvieron un millón de libros. Y querían que las letras las pagara yo. Yo al final lo pagué todo menos dos millones más que me reclamaban también: 26 millones en total. Trabajé como una loca haciendo toda clase de cosas, libros para niños en los quioscos...Lo pagué todo y luego me marché (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Sobre este acontecimiento y lo que representa en la vida de la autora, hablaremos en el capítulo dedicado a la editorial La Gaya Ciencia. Regàs, que es una persona optimista y animosa, como dice Ana María Moix, «voluntariosa empedernida» que «intenta levantar los

alicaídos ánimos de sus compañeros de edición» cuando iban las cosas mal en la distribuidora Enlace, solía animar al resto de editores: «¡Vamos, no hay que desesperar; dentro de un par de meses, Navidad: algún libro venderemos» (Moix, 2001: 32). Barral, como deja la editorial en el 70, pide a sus amigos editores que retiren sus fondos de Seix y confíen sus libros a esta nueva distribuidora: «ni se le ocurrió que yo, y los demás, le estábamos haciendo un favor, que no pensó ni por un momento en darnos las gracias o decirnos que se alegraba de tenernos con él» (Tusquets, 2012: 163). Esa distribuidora fue Distribuciones de Enlace, que se nutría de ocho editoriales: Barral Editores, Anagrama, Tusquets, Edicions 62, Laia, Fontanella, Cuadernos para el Diálogo y Lumen (Cfr. Tusquets, 2009: 242). Casi todos los editores se conocían, eran amigos o formaban parte de la *gauche divine*; «ocho editores atípicos, más intelectuales que hombres de empresa, convencidos de que una editorial no era simplemente un negocio más» (Tusquets, 2009: 242). Tusquets comenta que esta distribuidora jugó un papel fundamental en la vida política y cultural del país en la última etapa del franquismo y por eso la extrema derecha hizo explotar una bomba en el local de Enlace el 2 de julio de 1974 (Cfr. Tusquets, 2009: 246).

Barral Editores acuña el capital que aportan Soriano, Alberto Oliart y el del propio Barral. Rafael Soriano lo sigue porque para él «era como un hermano, le hubiera acompañado al fin del mundo» (Ayén, 2014: 276). La empresa empieza su actividad en la casa de Carlos —el primer piso de la calle Carrancà, 22— y poco después se traslada a un apartamento de la ronda General Mitre y más tarde a la calle Balmes:

...la nueva sede no era solamente sórdida sino insuficiente y constrictiva, y, a pesar de la buena voluntad de todo el mundo, de gentes que en general trabajaban sin sueldo, fomentaba la rivalidad, el mal humor y los rencores. Pero faltos de recursos tardaríamos un par de años en sustituirla (Barral, 2001: 632).

Pese a sus esfuerzos, ninguno de los escritores hispanoamericanos que tenía en Seix y Barral le pasó la exclusiva de sus libros: Vargas Llosa, aconsejado por su agente, Carmen Balcells, siguió en Seix y publicó allí sus novelas; Donoso y Carlos Fuentes declinaron la oferta y Félix de Azúa aprovechó para irse a cumplir con el servicio militar y a su regreso trabajó para *La Gaya Ciencia*, la editorial que funda Rosa Regàs en ese año 70:

Rosa Regàs no entró a trabajar en Barral Editores, sino que montó su propia editorial, La Gaya Ciencia, donde publicó libros muy cuidados y exquisitos, entre ellos los de su amigo Juan Benet (Tusquets, 2009: 238).

Sin embargo, animaba a Carlos constantemente: «...a Rosa Regàs todo le parecía genial y oportunísimo [...] “Invéntate un libro, un libro fácil de hacer, algo ingenioso», me decía, me gritaba, casi, Rosa Regàs. «Pero ahora, ahora mismo. Una antología ingeniosa, disparatada, por ejemplo» (Barral, 2001: 631). De los escritores que trabajaban en Seix, Barral se llevó a Barral Editores a Ana María Moix, que había publicado en Seix su primer libro, y a Alfredo Bryce Echenique. Los demás le daban para editar solamente alguno de sus libros ya que esto no comprometía sus economías familiares pues todos admitían las escasas dotes de gestor monetario que tenía Barral.

La nueva Barral Editores instituye un premio semejante al Biblioteca Breve pero que no consigue igualarlo en fama, el Premio Barral, que se falló durante tres años. El jurado estuvo compuesto por: Juan Benet, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Jaime Salinas, Salvador Clotas y Félix de Azúa. La editorial no logra prosperar debido a las falacias económicas del hombre de confianza de Carlos, Fernando Tola, casado con Margarita Millet, la secretaria de Carlos en Barral Editores, y la editorial cierra sus puertas en 1976.

Es Alberto Oliart, compañero de Barral de la época universitaria, quien vende la editorial Barral Editores a Labor «que, a su vez, pertenecía en cierto modo a Explosivos Río Tinto y al Banco Urquijo» (Ayén, 2014: 273). Labor absorbe a Barral Editores al comprar el 51% de las acciones. Un nuevo personaje entra en acción, se trata de Ramón Trías Fargas, que nombra a Francisco Gracia Guillén director general de la editorial Labor y adjunto de Barral Editores. Carlos tuvo ciertas desavenencias con Gracia y escribió un artículo titulado *Fin de capítulo* en el número 8 de la revista *Cuadernos del Norte* de Oviedo, en el que testimoniaba en contra de Gracia Guillén. Por eso Gracia se querrela contra él ante los tribunales. Aunque la culpa de todo la tuvo Fernando Tola por la fraudulenta gestión que realizó desde México, y los impagos de América Latina, Barral nunca lo acusó; tal como afirma Armas Marcelo —su hombre de confianza en aquella época, además de su amigo—, «a Barral el dinero le daba lo mismo» (Ayén, 2014: 282).

De nuevo sin trabajo, Mario Muchnik le ofrece un empleo, como director a media jornada, en Difusora Internacional. Armas Marcelo y Rafael Soriano, sus eternos amigos y

colaboradores, llevan a cabo con él durante los 80, su último proyecto: la colección Bibliotheca Fénice y el premio de novela del grupo editorial Argos Vergara. Paralelamente, sondea el terreno político porque como le comentó un día a Salvador Clotas «Franco se va a morir y nosotros hemos de decidimos por algo» (Ayén, 2014: 286), así que, con el deseo de cumplir con su compromiso para con la sociedad, en 1982, Carlos Barral Nualart se presenta a senador socialista por Tarragona y resulta electo. Tarragona es la provincia a la que estuvo vinculado desde su infancia; siempre había pasado los veranos en el pueblo costero de Calafell, en la casa de pescadores que compró su padre, situada en el Paseo Marítimo Sant Joan de Déu, número 18, convertida hoy en día en el museo Barral. En 1986 fue representante en el Parlamento Europeo y colaboró con sus artículos en el diario *La Vanguardia* hasta el día 12 de diciembre de 1989 en que murió en Barcelona. Sus cenizas fueron esparcidas por el mar que baña Calafell. Tusquets asegura que «Era fácil querer a Carlos» (Tusquets, 2012, 169). El día en que murió Barral, Rosa Regàs estaba en Ginebra, trabajando como traductora para la ONU:

Cuando en 1989 murió Carlos Barral, uno de los hombres más inteligentes y con una mente más lúcida, creadora y atractiva que he conocido [...] me quedé consternada. Yo estaba cumpliendo entonces un contrato con las Naciones Unidas en Ginebra y no pude viajar a Barcelona para ir a su entierro. En la soledad de mi cuarto de hotel no sabía qué hacer para paliar aquella marcha sin despedida que me había dejado desconsolada, huérfana. [...] Y lo único que se me ocurrió fue sentarme a escribir un cuento [...] lo titulé *Adiós a mis muertos* [...] ¿Cómo se puede vivir con todas estas ausencias? (Regàs, 2010: 30).

7.- Rosa y la *Gauche divine*.

7.1.- Barcelona, el nuevo tótem.

En los años 60, los escritores del boom se instalan en la ciudad a la espera de ser contratados por alguna de las nuevas editoriales. Allí está García Márquez, José Donoso –que reside en Vallvidrera desde 1969, junto a su mujer, Pilar Serrano, y su hija Pilarcita–; Vargas Llosa –que llegó a la ciudad en el 59, acompañado por Julia, su primera esposa, que era a su vez su tía política y la protagonista de su novela, *La Tía Julia y el escribidor*–; Julio Cortázar –que, aunque afincado en París, visita la Ciudad Condal habitualmente–. Plinio Apuleyo Mendoza, quien, desde Mallorca, acude a ella a menudo, y viven también: Óscar Collazos,

Mauricio Wacquez, Cristina Peri Rossi, Ricardo Cano Gaviria, Jorge Edwards, Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique y Rafael Humberto Moreno-Durán. Incluso, en el 67, se pasea por sus calles, durante unas horas y de manera clandestina, Pablo Neruda –que desembarca del navío en el que navegan él y su esposa hacia la Unión Soviética– para reencontrarse con algunos de sus amigos (Guillermina Motta, Maspons, Esther Tusquets y su marido Esteban). La mayoría de estos autores se relacionan con los hijos de la burguesía barcelonesa –convertidos ahora en profesionales liberales–, y alternan con ellos en unos espacios escogidos, exclusivamente, para disfrutar del ocio, de la conversación; escenarios de encuentro para esa «burguesía que consume ocio y diversión», que empatiza con las nuevas corrientes culturales que llegan a la ciudad desde la vieja Europa. Los hijos de los vencedores se han graduado en la universidad, se han emancipado, trabajan y viven en la urbe y disponen de algún dinero y de tiempo libre, para disfrutar de sus espacios. Entonces se aficionan a viajar por Europa y a descubrir el *modus vivendi* de cada país. Simultáneamente, se replantean el devenir de la política española y se percatan de que desean un cambio que solo puede surgir si termina el régimen de Franco. Ese sentimiento transgresor es el que los acaba relacionando e integrando en unos entornos concretos dentro de la topografía urbana. Lugares en los que van a buscar sentirse protegidos, identificados y definidos. Adoptan unas rutinas que, según Herralde, constituyen una forma «de huir de un encorsetado estilo de vida social con el que no estábamos a gusto» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 32). Este grupo de profesionales liberales es el que compone la parte activa del movimiento genuino barcelonés denominado *Gauche divine*, del cual Regàs participa desde sus comienzos.

7.2.- Las zonas de la ciudad que enamoran a la *gauche*.

La «gente divina» se encuentra en unos locales ubicados entre Sarrià y Sant Gervasi, donde se sitúa la calle Tuset, rebautizada por ellos como Tuset Street¹²¹, en un intento de imitar el reclamo del Carnaby Street londinense. Así, en 1966, este fue el barrio de moda para esos jóvenes, incluso se convirtió en escenario de una de las películas de la Escuela de Barcelona, «Tuset Street», protagonizada por Sara Montiel y por la musa de la *gauche*, Teresa Gimpera, alias Gim. Destaca, también, en esa topografía, el gusto del grupo por frecuentar la calle Modolell, ya que en una de sus viviendas se encerró Francis Ford Coppola para escribir el guion de *El Padrino*.

¹²¹.- Oriol Maspons declara que «El nombre Tuset Street lo inventé yo. Con Alexandre Cirici Pellicer hicimos unas camisetas con el plano de la calle y todas las tiendas que pagaron. Recuerdo que gané unas trescientas mil pesetas» (VVAA, 2000: 37).

La zona popular de Barcelona atrae a la mayoría de los gauchianos: Beatriz de Moura (novia, en aquel momento, de Xavier Miserachs), Paco Rebès, Jaime Buesa, Guinovart, Oriol Regàs, Rosa Regàs, Catalá Roca, Alberto Oliveras y Colita, entre otros tantos, frecuentan el *Mariona*, antiguo Ca L'Estevet, situado en el barrio del Raval, donde acostumbran a tener reservada una mesa:

Con Mariona Sunyé, hermana de Jordi, el propietario de L'Estevet, comentamos la idea de montar juntos un restaurante. Ella, extrovertida y muy dispuesta, trabajaba en L'Estevet y contaba con las simpatías de la clientela, especialmente de los que ocupábamos la mesa del fondo: Albert Oliveras, Marcel Bergés, Marina Curià, Paco Noy, Xavier Regàs, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Xavier Corberó, Elsa Peretti, Eve Field – una inglesa biznieta de Marx, aunque nunca lo contaba por miedo a ser detenida–, Marc Aleu, Jordi Domènech, Óscar Tusquets y Susan Holmquist, la espectacular modelo y cantante nórdica a quien Serrat dedicó la canción *Conillet de vellut* (Regàs Pagès, 2010: 252).

Suelen tomar copas en el Copacabana, el Cali, la Jungla, El Pastis o el Jamboree de la Plaza Real, garitos de la Rambla y del Barrio Chino, de los cuales cuenta Esther Tusquets que:

En Jamboree, el local de noche de plaza Real, se montaban escenas como la paliza que Andrés¹²² le da a Ramón Eugenio¹²³ por Matilde¹²⁴ ¡Qué gran noche para Matilde, pues no era lo mismo que se atizaran por ella dos infelices que dos escritores bastante famosos y ante un grupo de literatos e intelectuales! (Tusquets, 2009: 292).

La Cuca, el Zeleste, la Cova del Drac, el Coupé, el Whisky Club, La Gàbia de Vidre, el Doblón –rebautizado como Pub Tuset–, los bares Batarella, Ischia, Anahuac o el Stork Club (el bar más concurrido por los divinos antes de la aparición del Bocaccio, según comenta Ana María Moix en su libro *24 horas con la Gauche Divine*), son también del gusto de la *gauche*. Cenar, y almuerzan en Las Violetas, en La Puñalada, en la tortillería Flash Flash –donde solía

¹²² .- Andrés Bosch Villalta (Palma de Mallorca, 1926- Barcelona, 1984), novelista, ganador del Premio Planeta en el 59 con *La noche*, y del Premio Ciudad de Barcelona en 1961 con *Homenaje privado*.

¹²³ .- Ramón Eugenio de Goicochea, escritor y exmarido de Ana María Matute con quien tuvo a su hijo, Juan Pablo.

¹²⁴ .- Matilde Corominas era una de las que frecuentaban el mundo de la *gauche*. Había sido novia de Ramón Eugenio de Goicochea a quien dejó por Andrés Bosch.

verse a Gabriel García Márquez, también cliente de Il Giardinetto, y a diversos personajes de la vida barcelonesa como Jordi Pujol o los pintores María Girona y Albert Ràfols Casamada–; el Set Portes, can Massana, Can Tonet, Los caracoles, la Librería restaurante Cristal, el Via Veneto o La font dels ocellets –al que, en una ocasión, llevaron a cenar al profesor José Luis Aranguren, recién llegado de Madrid.–

Los miembros de la *gauche* solían comprar en la tienda Saltar i Parar –cuyo nombre inventó el poeta Joan Brossa–, ubicada entonces en la esquina de la calle del Brusi. Jorge Herralde la define como «el local social de la *gauche divine* en las horas diurnas» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 52). Sus propietarias, Montse Esther e Isabel Arnau –exesposa de Oriol Bohigas– son además dueñas del restaurante Las Violetas y de una pequeña galería de arte, situada justo al lado del comercio, donde expuso por primera vez su obra pictórica Enric Majó, actor, pintor plástico y ex pareja de Terenci Moix. A Isabel Bohigas (o Isabel Arnau, esposa de Oriol Bohigas, arquitecto del movimiento) y a Montse Esther se las apoda «Las violeteras» porque Montse,

...además de vestir a la *gauche divine* y proveerla de objetos para regalar a los amigos y familiares en aniversarios, Navidad y Reyes, también le da de comer en un restaurante que ha abierto hace poco, un restaurante llamado Las violetas donde, por la noche, cantan los *underground* de la *cançó catalana* (Moix, 2001: 12).

La tienda se convierte en su punto de encuentro y el lugar al que telefonea Terenci Moix cuando está viviendo en Roma para informarse acerca de las novedades de la ciudad:

...la *gauche divine* acaba de regresar de un viaje a Nueva York, organizado por Bocaccio. Contar cosas [...] es uno de los alicientes de *Saltar i parar*. Y es que por la boutique pasa casi toda la *gauche divine* y ya se sabe que los grupos dominados por la alegría de vivir sienten menos miedo ante la vida, lo cual hace a la gente más generosa y extrovertida y menos recelosa con los amigos, de modo que los grandes secretos no existen y cuando se encuentra frente a seres dispuestos a compartir, consolar y aconsejar, como Isabel Bohigas y Montse Esther, ¿a qué callar las penas o las alegrías? Sí, se dice que «las violeteras» son las madrazas de la *gauche divine*...[...] Así como Isabel Bohigas se ha convertido en el paño de lágrimas de buena parte de la *gauche divine*, Montse Esther es la consejera (Moix, 2001: 13-15).

Kim Manresa, en el artículo que le dedica a la muerte de Montse Ester, recuerda esa tienda y el restaurante Las Violetas como unos

...lugares de reunión e inspiración para todos nosotros, periodistas, artistas y políticos, un auténtico laboratorio de ideas y experiencias. Yo era tan solo un aprendiz de fotógrafo quinceañero cuando asistía fascinado a aquellas reuniones, que veía como unos oasis de libertad. Por allí podías encontrarte al cineasta Ventura Pons, al pintor Guinovart, al arquitecto Bohigas, al escritor Terenci Moix, al cantautor Xavier Ribalta, al colega Joaquim Ibarz. (Manresa, 2013).

Saltar i parar se instaló más tarde en Marrakech, donde Montse Ester vivió un tiempo, y luego en La Bisbal d'Empordà, el pueblo gerundense donde su propietaria permaneció hasta su muerte, acaecida en 2013.

La *gauche* asiste a la terapia que imparten dos psiquiatras: el doctor Ramón Vidal Teixidor –esposo de Maruja Redondo, que tenía su consulta en el mismo edificio en que la agente Balcells abrió su agencia literaria–, y el psiquiatra y crítico de toros, Mariano de la Cruz, que escribía sus artículos taurinos en *La Vanguardia*. Acostumbraba a beber gin-tonics, tomar purgantes, pastillas para adelgazar, alka-seltzer y era adicto al optalidón. Muchos de sus componentes «fumaban hachís, copulaban entre ellos, bebían gin-tonics y se iban de comprar a Carnaby Street, de donde las chicas volvían con minifaldas que escasamente tapaban las nalgas» (Barba, 2009:137). Como recuerda Óscar Tusquets: «la gente cogía grandísimas borracheras, fumaba marihuana, el paradiso, sobre todo la gente de literatura, Barral, Gil de Biedma, Ferrater, pero lo importante era el pensar en cambiar la vida, modificar las cosas, la cultura y también el aspecto sexual» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 45). Román Gubern refiere que «...respecto a nosotros, creo que todavía no había llegado la cultura de la cocaína, aunque sí fumábamos porros como fumaban los *hippies*» (2012: 69). Ricardo Bofill aborda también el tema de la droga y describe el pensamiento de derroche vital de esos jóvenes burgueses: «pensaba que había que probarlas todas y, por lo tanto, si producían cambios en la estructura mental tenías que saberlo soportar...Era una experimentación, era ver la relación entre las drogas y el mundo de la locura. Los que supimos controlarlo hemos sobrevivido» (2012:54).

Los *gauchianos* leen a los *novísimos* que publica en 1970 la editorial de Barral, al maestro de la *Antología*, Josep M^a Castellet, al filósofo Eugenio Trías y al poeta Joan Brossa.

Son espectadores de las representaciones de teatro experimental europeo y escuchan música romántica alemana y a los *underground* de la cançó catalana como Pau Riba, Guillermina Motta, Raimon, Serrat o María del Mar Bonet. Asisten a las proyecciones de cine de la, bautizada por Carlos Durán, *Escuela de Barcelona*, con Gonzalez Suárez, Juan Amorós, Joaquín Jordá, José María Nunes, Gonzalo Herralde, Alfonso Millán, Jacinto Esteva, Vicente Aranda, Román Gubern o Jaime Camino. Compran libros en la librería *Áncora y Delfín* y en *Literadura*, la librería de Lali Gubern, «la librería más progresista y más cara de Barcelona» (Cfr. Moix, 2001). De hecho, Lali Gubern «incluso publicó ediciones facsímiles de libros y revistas de los años veinte que estaban agotados» (VVAA, 2000: 39), y sobre todo, acuden a la sala de fiestas más emblemática de la ciudad y tal vez, en aquellos momentos, de toda la geografía española, el Bocaccio.

7.3.- La huella de la *gauche* en la urbe.

En esa ciudad de cambios ideológicos, los arquitectos del colectivo quisieron dejar su huella como una vez «lo había hecho la burguesía industrial del siglo anterior con el Plan Cerdà y el Eixample». Idean proyectos que cubren y atenúan el recuerdo de la posguerra y el malogrado paisaje que construye la política urbana del alcalde Porcioles (Cfr. Villamandos, 2011: 11). Profesionales de la arquitectura como Oriol Bohigas, Federico Correa y los más jóvenes: Ricardo Bofill, Alfonso Milá u Óscar Tusquets intentan recuperar el esplendor arquitectónico de otras épocas; eso es lo que persigue el movimiento: renovar y reinventar el entorno en el que se mueve y que básicamente se centra en dos espacios: la ciudad y la costa.

La arquitectura revive un momento icónico desde la fundación del Grupo R, en 1951, cuando un colectivo de arquitectos entre los que destacan Joaquim Gili, Pepe Pratmarsó, Josep M. Sostres y Bohigas decide aunarse en el estudio de Coderch y Valls para «entroncar con la tradición del movimiento moderno, interrumpida por el franquismo» (Bohigas, 1992: 55). Cuando el fotógrafo Lepoldo Pomés y su amigo, el arquitecto Alfonso Milá, deciden crear el restaurante Flash Flash, Correa y Milà –socio este último de Ricardo Bofill– se encargan del proyecto de los servicios y los diseñan como un espacio innovador y moderno al que «hacía tanta ilusión acudir como al comedor» (*Flash Flash* Barcelona, sf); se aplica aquí la marca *gauchista*, el acercar lo moderno a lo práctico y embellecerlo para obtener deleite y reconocimiento de la obra creada.

Ricardo Bofill –que fue también cineasta de la *Escuela de Barcelona*, bajo el pseudónimo de Ricardo Levi– diseña –como proyecto del Taller de Arquitectura en el que participaban simpatizantes y allegados de la arquitectura, como José Agustín Goytisolo–, el Walden, 7, un edificio vanguardista disfrutado por algunos de los *gauchistas* que instalan allí su residencia. En la costa muchos de los integrantes del movimiento como Federico Correa o Esther Tusquets comprarán las antiguas casas de los pescadores y las reformarán tras aplicar los criterios de aunar la tradición, la innovación y la belleza, porque la cultura arquitectónica es un homenaje al pasado burgués modernista de la Ciudad Condal, un canto al catalanismo no nacionalista, sino como seña de identidad de que otro pasado existió antes de la Dictadura.

Todos estos cambios se recogerán en la revista *Arquitectura Bis* que Rosa Regàs publica en su editorial La Gaya Ciencia como muestra de ese compromiso con la renovación y el progreso. La nutren con sus artículos los arquitectos del movimiento e incluso profesionales extranjeros que simpatizan con el pensamiento progresista. Es un trampolín para la cultura de la ciudad hacia Europa, un espacio de expresión de lo revolucionario en el arte de la arquitectura barcelonesa. Rosa Regàs, en su faceta de editora, es quien ofrece a los arquitectos su medio de expresión, su plataforma, su revista. Desde luego, todo este cambio social no surge de la nada, sino que aparece paulatinamente cuando España se inclina hacia «un cierto relajamiento de la censura [que] permitió el florecimiento de la cultura de la disidencia en revistas como las mencionadas *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*, que desempeñaron un papel fundamental en la articulación del antifranquismo y la educación democrática entre una clase media creciente y una clase trabajadora con mayor acceso a la educación superior» (Villamandos, 2011: 16).

7.4.- Cadaqués, la meca de los «divinos».

Veranear en las angostas calas de la Costa Brava imitando a los hippies está de moda en los 60. Los de la *gauche* buscan parajes donde relajarse durante los meses de estío y escogen el pueblo de Cadaqués porque en él se reencuentran con los mismos personajes con los que han ido alternando en el mundo de la noche barcelonesa durante el invierno. Rosa Regàs sitúa los inicios del movimiento en los vínculos amistosos que se establecieron en este pueblo entre los distintos profesionales que veraneaban en él:

Todo empezó en el 61, poco a poco. En Cadaqués. Yo iba a Cadaqués y empezó a venir gente de fuera: Mary Callery, Marcel Duchamp...Grandes artistas y grandes

arquitectos y poco a poco, la manera de vivir iba cambiando. Luego te ibas a Barcelona y seguías con ese cambio. Además, luego llegaron los fotógrafos, los arquitectos, en el 66 o 67, y luego Bocaccio (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La diversidad de personajes que comparece en el Ampurdán contribuye al cambio de pensamiento de esos jóvenes que, como nuestra autora, intentaban desconectar de la rutina urbana. En esos años 60 se rompen –en apariencia– los tabúes y los falsos mitos sobre la educación sexual y la moral y se habla de libertad e igualdad. Las mujeres que simpatizan con esta nueva forma de pensar son, como Rosa, profesionales que han buscado su independencia económica para conseguir su emancipación; ellas constituyen el grupo de

...Jóvenes, ambiciosas, cosmopolitas, independientes, inteligentes– dentro del grupo. Las editoras Beatriz de Moura, Esther Tusquets y Rosa Regàs, escritoras como Ana María Moix, Cristina Fernández-Cubas y la uruguaya Cristina Peri Rossi, actrices como Teresa Gimpera, Serena Vergano y Romy, la fotógrafa Colita y la cantante Guillermina Motta, entre otras, tomaron parte activa en la frenética actividad cultural de entonces, al mismo nivel que sus compañeros (Villamandos, 2012).

Esther Tusquets cuenta que por las calles del pueblo se encontraban unos con otros sin darse cita; ninguno osaba ir de incógnito porque siempre era descubierto: «...a nuestra casa de Cadaqués nos fuimos un fin de semana la Paya, Oski, Carmen, Esteban y yo». Allí «nos tropezamos por la calle con José Agustín Goytisolo» (Tusquets, 2009: 299). Es Federico Correa quien le descubre a Tusquets ese lugar ya que él fue el primero que restaurar una de sus casas. Rosa lo define como «un mundo aparte, no sé por qué aquel ambiente era distinto, estaban Federico Correa, los Villavechia...Ellos atraían a mucha gente del extranjero» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 42).

Regàs está de acuerdo con la afirmación de Tusquets: «...entonces teníamos una manera de relacionarnos algo distinta de la de ahora, no hacía falta quedar, ni establecer una cita, ni preparar una comida con antelación. Lo que hacíamos simplemente era encontrarnos y a partir de ahí surgían las ideas que iban definiendo el día y la noche» (Playà Maset, 2015). El punto de reunión era el Marítim, allí estaba Carlos Comín, Bartolo y Juan Antonio Masoliver, Jaime Camino, Juan Antonio Bardem, Melina Mercuri, incluso Umberto Eco había estado allí. Lo que es significativo es que todos los alegados a la *Gauche* pasan, en uno u otro momento de su historia, por allí; sobre esto informa José María Treserras, modisto de la

gauche, que «quienes componen dicho grupo suelen reunirse en Cadaqués, el 18 de julio, onomástica de Federico Correa», y es que Correa es el arquitecto que descubre el pueblo mágico a muchos gauchianos. Aquel lugar tenía caché porque en él habitaban, por cortas o largas temporadas, Dalí y Gala, Marcel Duchamp, Mary Callery, Henry François Rey, Peter Harden o Man Ray. Por eso, para nuestra autora, los prolegómenos de lo que fue la *gauche divine* se sitúan en él ya que, a principios de los sesenta, Cadaqués mantenía la esencia del pasado, era tal y como lo había visto Lorca y Buñuel, cuando rodaron *Un chien andalou*. Regàs estrecha los vínculos de amistad con algunos miembros que en algún momento pertenecieron a la *gauche divine* y lo hace allí, precisamente. En el año 2015, Regàs asiste a la fiesta del 80 aniversario del Marítim de Cadaqués y durante la ceremonia recuerda en un texto lo que significó el local para los artistas y literatos de los 60 que se daban cita en ese pueblo del Alto Ampurdán. Fue tal su fama que incluso Gabriel García Márquez lo menciona en su relato *Tramontana mortal* (1984).

En la ciudad de Barcelona, ese espíritu de libertad, amistad y compromiso que surgió durante el verano en la costa se afianza entre los que tenían su residencia oficial en Barcelona y se convierte en insignia del movimiento.

Otras localidades de la Costa Brava se convirtieron asimismo en destinos óptimos para el descanso estival de algunos integrantes de la *gauche*: en Begur tenía casa Colita; Gil de Biedma en Ultramort, Oriol Regàs en Llofriú¹²⁵ y Calella y Albert Puig i Palau –el padrino del movimiento– en la playa de Castell de Palamós, en el famoso *Mas Juny* que fue también propiedad del pintor Josep Maria Sert.

7.5.- Perpiñán y el roce de la libertad.

Otro de los espacios barceloneses concurridos por el movimiento fueron los salones del Instituto Francés donde se disfrutaba de inmunidad diplomática, privilegio que se aprovechaba para proyectar la cinematografía de moda en Europa. Los integrantes de la Escuela de Barcelona, que también formaban parte de los divinos, eran asiduos a los ciclos

¹²⁵ .- Oriol Regàs y su primera esposa, Anna, descubrieron al resto de la familia la tierra de Llofriú cuando compraron una finca llamada Can Catalanet. Oscar Tusquet y Lluís Clotet diseñaron la casa, estrenada en 1972, a la que acudía la pareja con sus respectivos amantes hasta el año 1982, en que se separaron legalmente. En el mismo terreno se construyó la vivienda de Georgina Regàs y ella y su familia veranearon allí hasta que adquirieron la casa de Torrent, donde actualmente tiene su museo de confituras (Cfr. Regàs Oriol, 2010: 242).

cinematográficos de *La linterna Mágica*. La afición a la novedad del cine los induce a viajar a Perpiñán para asistir a los estrenos prohibidos en España.

Les privaba el cine francés de la Nouvelle Vague y se miraban en París, especialmente en aquella otra *Gauche Divine*, la de la élite intelectual del bulevar Saint Germain que hoy es apodada, sarcásticamente, *Gauche Caviar* (Barba, 2009: 137).

Muchas de las películas que compraban en Francia las proyectaban después en sus domicilios en tertulia, como cuando Regàs invitó a sus colegas universitarios a su casa para ver el *El acorazado Potemkin*. Teresa Gimpera –la modelo, icono de la *gauche*, cuyo rostro se acuñó como símbolo del Club Bocaccio, el templo de los *gauchianos*– decía que los miembros viajaban frecuentemente al sur de Francia: «Hay una semana de cine polaco en Perpignan, y todos nos íbamos a Perpignan» (VVAA, 2000: 29). En cuanto a los viajes, Juan Marsé refiere haber viajado con Rosa Regàs hasta París en un pequeño seiscientos que conducía la escritora (Cfr. Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 25); sin embargo, nuestra autora desmiente esta anécdota:

En cuanto a lo de Marsé, en absoluto, jamás viajé con él a ninguna parte, aunque éramos muy amigos y sí, nos vimos muchas veces incluso en su casa de l'Arbós hace mil años. Tal vez llevé a Marsé alguna vez en mi coche, por Barcelona sería de la editorial a un restaurante o cosas así. Mi coche no era un seiscientos, nunca lo tuve, comencé con un Renault y seguí con un Mini Morris, pero desde luego nunca fuimos a París juntos, ni en broma». (Regàs, *Correspondencia*, 2017).

En Perpiñán se compraban los libros, las revistas y los discos censurados en España: «...y todos nosotros volvíamos de Perpignan con los últimos números de *Ruedo Ibérico* y de *Playboy* escondidos juntos en el fondo de la maleta, y regresábamos de París habiendo visto cine políticamente comprometido, como *Morir en Madrid* o *Noche y niebla* o *El acorazado Potemkin*, y con la pareja aplicación, como obedeciendo a un imperativo moral, a la Jeanne Moreau de *Los amantes*, o el espectáculo de striptease del Crazy Horse; en los que los actores del Living Theater [...] pudieron dar en Barcelona dos funciones memorables a las que acudió en masa nuestro clan» (Tusquets, 2001: 166). Los viajes estimulaban la forma de vida de los divinos y, desde Bocaccio se prepararon varios cuyo principal objetivo fue el deleite. Ibiza, Roma, París, Ajaccio, Nueva York y Londres fueron los destinos seleccionados por la firma

Bocaccio, que també fou una agència de viatges. Londres es convertí en «la ciutat a la que viatja la *gauche divine* per comprar-se roba més psicodèlica que la que troben en les botigues espanyoles i que brillarà en les incipients discoteques de la Ciutat Condal» (Ayén, 2014: 170). Els fotògrafs, personatges claus del moviment, donen testimoni del canvi social fotografiant a les gauchianes en les principals carrers europees i després per les de la Ciutat Condal com en una simbiosis. Viajar significava descobrir la altra vida, la cosmopolita, una forma de europeitzar-se, de desenganxar-se del oscurantisme de la dictadura, de crear un nou espai per a la llibertat personal i néixer a una nova societat.

7.6.- Nos vemos en Bocaccio.

El Club Bocaccio s'obre el 13 de febrer de 1967, en ple apogeu del boom dels escriptors llatinoamericans. Aquest esdeveniment proposa a la *gauche* el gaudi d'un nou local adequat a les seves necessitats. Com recorda Regàs,

Mi hermano Oriol montó Bocaccio en 1967. Fue un intento de libertad muy grande. Lo primero que hizo fue traer a las modelos de Mary Quant. Bocaccio atraía a un público heterodoxo, lleno de modelos de pasarela, gogós, profesionales liberales y artistas. Fue un centro irradiador de nuevas costumbres (Barba, 2009: 148).

Era una discoteca de dos plantes, propietat del empresari Oriol Regàs, que congregava als assíduos del club Las Vegas i que es convertí en el punt de trobada dels intel·lectuals de la societat catalana dels 70, que eren, a la seva vegada, habituals del moviment, com relata Josep Maria Sòria en les seves cròniques del Tele/eXprés.

El projecte de la boïte surge durant una tertúlia playera en el poble mariner de Calella de Palafrugell (Baix Empordà). Quatre joves –Xavier Miserachs, Carlos Durán, Oriol Regàs i Teresa Gimpera– que acudien de cap de setmana a la casa palafrugellense de Oriol Regàs, debatien sobre la necessitat d'inaugurar a Barcelona un recinte adequat per als trobades de la joventut antifranquista burgesa perquè en la ciutat només existien el Bikini i una sala de festes anomenada La Vegas i ambdós eren pubs musicals. La gent es trobava en el bar Stork de la carrer Tuset i després acudien a dinar a La Mariona. Per això, durant aquell cap de setmana, els amics idearen la alternativa, una espècie de «terra de ningú» on conversarien i es divertirien sense temor a la repressió. Oriol Regàs lloguà el local 505 de la carrer Muntaner, molt proper a on vivia la seva germana Rosa, i juntament amb els seus companys, Miserachs i Alberto Puig Palau, financien el projecte amb les accions que venen, en forma de

participaciones, a otros socios minoritarios que se convertirán, además, los clientes asiduos de la discoteca, y que las adquieren a cambio de beber gin-tonics gratis en el recinto. De hecho, en su libro autobiográfico *Los años divinos* (2010), comenta que él solo era dueño del 30% del negocio y que el resto le pertenecía a los socios. Los habituales a la discoteca de Regàs formaban parte de la Escuela de Barcelona, del mundo de la literatura, del cine y de la prensa y se les conocía irónicamente con el nombre de «generación gin-tonic», «aunque lo que ha quedado para la historia han sido los integrantes de aquella élite intelectual, artística y económica que Joan de Sagarra bautizó como *gauche divine*, por Bocaccio pasaba toda la gente guapa de Barcelona» (Regàs Pagès, 2010: 269).

La decoración de la sala de fiestas había sido diseñada por el hermano mayor del clan Regàs, Xavier, y por su amigo Xavier Miserachs, fotógrafo del grupo, junto a Colita, Leopoldo Pomés y Oriol Maspons. A su inauguración asistió todo tipo de personajes representativos de la cultura y la sociedad de la Ciudad Condal: Antonio Senillosa, Carlos Durán, Joan Manuel Serrat, Teresa Gimpera, el millonario Alberto Puig Palau, Terenci Moix, Jaime Camino, Serena Vergano, esposa del arquitecto Bofill, el bailar Antonio Gades, el editor Jorge Herralde, Amparo Soler, el político Pere Portabella, entre otros muchos, y para todos ellos preparó Oriol el carnet VOC (*Very Old Client*), (Cfr. Regàs Pagès, 2010). Bocaccio fue el espacio de encuentro de una heterogeneidad de gentes pertenecientes a diversos ámbitos sociales: García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Manolo Vázquez Montalbán, los Goytisolo, Juan Benet, Pere Gimferrer, Juan Marsé; gente de cine como Gonzalo Suárez, Carlos Durán, Jacinto Esteva, Vicente Aranda, Jaime Camino, Pere Portabella; arquitectos de fama como Federico Correa, Alfonso Milá, Oriol Bohigas, Óscar Tusquets, aristócratas como el conde de Sert y pintores de moda como Arranz-Bravo, Bartolozzi e incluso Dalí hizo allí su aparición debido a su amistad con Rosa y Oriol, aunque en el local no se tenían demasiado en cuenta sus excentricidades y acababa diluido entre los clientes, como uno más.

En este espacio partirán a diario arquitectos, escritores, poetas, fotógrafos, modelos, filósofos, editores, interioristas..., es decir, profesionales liberales cuyo deseo fue pasarlo bien sin descuidar sus trabajos, y contribuir a la cultura. No ansiaban ganar grandes cantidades económicas porque eran, en su mayoría, los hijos de los vencedores que, aunque repudiaban lo burgués, no renunciaban al dinero que, por su situación social ya tenían o podían conseguir con facilidad para financiar sus negocios, como era el caso de la productora

Filmscontacto, que el padre del cineasta de la Escuela de Barcelona, Jacinto Esteva, financió para su hijo.

La discoteca se convirtió en un lugar para mirar y ser visto que emulaba la época burguesa del Liceo. «En Bocaccio parecía pervivir la misma constante, tal vez con una iluminación más discreta, para unos clientes cuyas familias habían tenido palcos en propiedad en el Liceo durante generaciones» (Villamandos, 2011: 80). Se celebraron algunos de los desfiles europeos más novedosos como el de la minifalda de Mary Quant, prenda a la que se aficiona Regàs:

Xavier Miserachs y Oriol Maspons viajaron a Londres al enterarse de que la minifalda se había puesto de moda. La diseñadora Mary Quant la convirtió en el último grito. [...]. El día 2 de junio de 1967 presentamos a Mary Quant, de Londres; Margit Brandt, de Copenhague; Paco Rabanne, de París; Emilio Pucci, de Florencia, y Pedro Rovira, de Barcelona (Regàs Pagès, 2010: 270).

Fue un lugar que «acogió numerosas presentaciones de libros, ejerciendo un papel de suplencia de espacios culturales públicos, entonces inexistentes» (Regàs Pagès, 2010: 215). A partir del 69 se presentaron en él varios libros: las dos primeras ediciones de poesía de Barral Editores; el libro de Tom Wolfe, *La Izquierda exquisita*; *La Centena* de Octavio Paz, *El varón domado*, de Esther Vilar y la *Antología de la poesía modernista*, de Pere Gimferrer. Además, se dieron a conocer numerosas revistas entre las cuales destaca *Interviú*; y cuando Umberto Eco llegó a Barcelona, se celebró allí un coloquio con motivo de la presentación de *Apocalípticos e Integrados*, publicado por Lumen en el 68:

En el Bocaccio catalán aparece, por ejemplo ese enorme escritor que es García Márquez. Y se dan cita los actores de teatro y la estrella extranjera muy famosa que rueda una película en la ciudad, y los arquitectos vanguardistas, y el cantante de moda, la duquesa y las niñas elegantes (Doria, s.f).

Bocaccio coeditó varias obras para obsequiar a sus clientes. En diciembre de 1971, La Gaya Ciencia se encarga de publicar una edición especial del *Decamerón* de Boccaccio y *La oda del viejo marinero*, de Samuel Taylor Coleridge, prologado por Juan Benet, y Barral Editores edita, con la misma finalidad, el *I Ching*.

Rosa Regàs, que vivía en la calle Muntaner cerca de la Plaza Adriano, acudía allí muchas noches a platicar y divertirse con sus amigos: Barral, Biedma, los Goytisolo, Valverde, Gabriel Ferrater, Bohigas, Vázquez Montalbán, Ana María Moix, Pere Gimferrer, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Miserachs, Maspons, Eugenio Trías, Juan Benet, Guillermo Carnero, Félix de Azúa...porque

Boccaccio estaba al lado de mi casa, así que cenaba y decía: –Voy a Boccaccio a ver quién hay.– Había una mesa con arquitectos, otra con editores y gente que había venido de Madrid, y luego los arquitectos que habían venido de Italia. Era muy divertido. Te cansabas de la conversación y te ibas a bailar un rato abajo, volvías a subir...Estaba muy bien (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

También frecuentaba los pubs de Tuset Street. Era conocida por su trabajo en Seix Barral y luego en La Gaya Ciencia, y admirada por sus ideas y su belleza. Suele contarse de ella que, consciente de poseer unas piernas bonitas por las que sus compañeros regañaban, se ponía unas minifaldas extremadas para sentir un jocosos «Rosa Regàs, qué buena que estás», eslogan que estampó Balcells las camisetas de sus amigos y admiradores durante la presentación de su libro *Luna lunera*, en 1999. Barral la veía como «una mujer de porte distinto, mezcla de torpeza infantil y verdadera gentileza, y por otra parte astuta, muy implantada, en plena pasión de presencia, en aquella Barcelona, a pesar de todo todavía huidiza y vergonzante. Es verdad que tenía hermosas piernas, ágiles y andariegas, y que las movía en sociedad con desparpajo de atleta. Es verdad que tenía una cabeza de monja gótica o de virgen catedralicia, con las pecas del patinado» (Ayén, 2014: 262). Armas Marcelo la sitúa en el Boccaccio, como miembro del grupo *gauche divine* y dice de ella que:

Rosa Regàs era la más, digamos, disponible, le daba lo mismo hacerlo, yo estoy muy a favor de eso, ¡eh!, no es una crítica, pero ella era simplemente la que menos distancia tenía (Ayén, 2014: 262).

Sin embargo, nuestra autora dice que Armas Marcelo no la conoció durante los años de la *gauche divine*. Fue en los 90, cuando ella llegó a la Casa de América para ocupar el cargo de Director del Ateneo Americano, cuando sabe de él:

Se puso muy enconado conmigo porque quería el cargo que me dieron a mí en la Casa de América. Él quería este cargo. Estaba el de Director del Ateneo Americano

que era el mío, y el de Director de la Tribuna Americana, que trataba de cosas más diplomáticas o políticas. Yo entré en el 94 y él en el 96 como director de Tribuna. Él estaba convencido de que yo me iría porque yo había dicho que solo me estaría 4 años. Cuando yo me tenía que marchar, Villallonga, que entonces era secretario de estado o ministro de cultura con el PP [...] en el 97 o 98, y no sé por qué, a pesar de que él era del PP, éramos amigos. Yo le dije que me iba y él, que aceptaba la dimisión pero que me podía quedar allí. Me pidió que si me iba, le buscara a una persona. Le dije que no hacía falta ninguna persona porque estaba el jefe de programación que podía hacer de Director del Ateneo y se ahorran un sueldo, que se lo podían dar a una chica cubana que tenían y cuando se enteró Armas Marcelo, se puso... Cuando me fui hice un homenaje a Barral, el editor de las dos orillas, pero a él no le dije nada. Porque no me dio la gana. Porque no quise. Porque cuando pasaba alguien por el despacho preguntando por mí decía: –El despacho de Rosa Regàs... La vieja está allí.– Pues eso es no tener consideración (García Trinidad, *Entrevista*. 2014).

Está convencida de que Armas Marcelo siente hacia ella verdadera animadversión porque opina sin saber cómo vivió Regàs la época de la *gauche* ya que ella vivía en Barcelona y él en Madrid.

Este me odiaba. ¿Qué dice? ¿Que me los tiraba a todos? Bueno pues suerte que tengo. Yo no lo conocí. [...]. Me da igual lo que dice de mí. No he tenido nada, pero nada, con él. Yo he tenido fama siempre de acostarme con todo el mundo pero bueno, no es verdad. No me he acostado con tanta gente como me han adjudicado, pero no lo he desmentido nunca porque he pensado que es mejor tener la fama. Había quien decía que tenía cuatro amantes a la vez y, como comprenderás, eso no lo desmiento... (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La música de la boîte era la que sonaba en Europa, la de Beach Boys, The Mamas & The Papas, la de Bob Marley, Los Beatles, los Rolling Stones, la canción francesa o italiana, Pink Floyd o Lou Reed, entre otros; música que homenajeaba el mundo de las drogas, y que se puso caló entre los jóvenes que buscaban experimentar. Es en este escenario donde aparecen las primeras chicas gogós de la historia de la música española, de hecho, la editora Beatriz de Moura fue gogó en esa discoteca porque tenía mucha aptitud para el baile: « ¡Y cómo bailaba Beatriz de Moura! ¡Nunca nadie había bailado en Barcelona como ella!

¡Arrasaba!» (VVAA, 2000:29). A esa discoteca asistieron todos: hijos de vencedores o de vencidos, profesionales libres que destacaban por sus creaciones y negocios o porque estaban dispuestos a cambiar el devenir ideológico y político de España. Jocosó, Juan Marsé, destaca que «Lo mejor de Bocaccio era que las mujeres de los arquitectos y de la gente importante iba a ligar con los escritores...» y allí estaban «los mejores pintores, y escultores» (Cfr. Regàs Pagès, 2010). Rosa Regàs comenta que «Si querías, ibas una noche al Bocaccio y te acostabas con alguien. Era un lugar donde, por primera vez podías salir a tomar una copa con un tío que no era tu marido, algo que estaba realmente muy mal visto» (Barba, 2009: 148). Como afirma nuestra autora, de repente, en una sociedad en la que: «Estaba prohibido llevar faldas cortas, estaba prohibido no llevar medias o llevar mangas cortas o bailar con un señor que no fuera tu marido» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 41), un grupo se aventura a cambiar ciertas normas y ciertas rutinas con el fin de gozar de la vida. Porque en la sociedad española del franquismo «vivíamos en un Estado policial donde la vigilancia la ejercían no sólo los cuerpos de seguridad del Estado, sino también los conserjes, los serenos, las porteras y cualquiera que tuviera un mínimo espacio de poder» (Barba, 2009: 151).

La educación sexual que recibió la *gauche* era precaria, así que la mayoría de los hombres del movimiento vivió una sexualidad de doble moral e inició sus escauceos sexuales en burdeles de Barcelona. «En mi caso, [dice Gubern], fue mi propio abuelo el que se encargó de que nos desvirgaran a mi hermano, a mi primo y a mí de una misma vez. Pasábamos las vacaciones en el Vallés y le pidió a su chófer que nos llevara una tarde a un burdel de Granollers que se llamaba El Túnel» (Barba, 2009: 151). Gubern incluso comenta que «Manuel Vázquez Montalbán era un poco más joven que yo y también iba de burdeles. Terenci Moix era homosexual, pero eso no era obstáculo para su padre, que se empeñó en llevarle de putas varias veces» (Barba, 2009: 151). De este modo, cuando apareció la discoteca Bocaccio, las cosas cambiaron precipitadamente porque «amparados por la oscuridad, los jóvenes podían refocilarse sin censuras». La discoteca se convirtió en la antesala del sexo; tras esta, las demás salas de fiesta de la Costa Brava como Maddox, que el propio Oriol Regàs dirigía en Platja d'Aro; una especie de «Bocaccio de estío».

...creo que nadie se ha detenido en la importancia del fenómeno, muy ligado a la cultura del litoral y el veraneo. La Costa Brava, el Levante peninsular e Ibiza se convirtieron en mitos del ligoteo (2009: 153).

Regàs cree que «En los años gloriosos de la *Gauche Divine* había una libertad sexual real con la que comenzábamos a experimentar. Si queríamos acostarnos con una persona a la que no conocíamos [...]; no pasaba nada» (Barba, 2009: 149), incluso recuerda una vez en la que estaba esperando en el aeropuerto y se le acercó un hombre y le propuso mantener una relación sexual mientras esperaban la salida del avión. Rosa accedió porque «en aquella época no me frenaba nada. Sólo me limitaba el amor que sentía por la persona con la que estaba en aquel momento» (Barba, 2009: 149), experiencia que recrea en su relato *Lucy*. Gubern dice que para el grupo el sexo funcionaba según la norma del «aquí te pillo, aquí te mato» (Barba, 2009: 153). Para él, la *gauche* fue algo así como una «tribu no organizada», con mucha curiosidad y que estaba abierta a la cultura y a las novedades de toda índole; incluso recuerda la ocasión en que viajó a Copenhague y acudió a un espectáculo de sexo en vivo; cuando regresó a Barcelona, lo comentó con Gabo y Vargas Llosa y este último le acabó pidiendo información sobre el sitio y el espectáculo porque él y su esposa habían pensado viajar a Dinamarca para «estudiar el fenómeno» (Cfr. Barba, 2009: 155). Oriol Maspons comenta que él tenía la costumbre de acudir a los burdeles: «para los jóvenes de mi época, incluido yo mismo, lo habitual era estrenarse con prostitutas del Barrio Chino» (Barba, 2009:158), y refiere que muchas eran las veces que pasaba las horas en los burdeles haciendo de florero, acompañando a la dueña porque «a esas buenas señoras les gustaba tener a chicos majos e inteligentes como nosotros allí metidos, dándoles conversación. Muchas veces pasábamos la resaca del domingo por la mañana encerrados en el burdel» (Barba, 2009: 159). Para Maspons, la *gauche* empezó en el restaurante *La Mariona*, en Vallonzella, número 56. Allí «venían muchas chicas guapas y nos pasábamos la noche bebiendo. Javier Corberó era el rey del lugar, venían muchas extranjeras, y al cabo de la noche ya se había tirado a alguna en los lavabos» (Barba, 2009: 160). Maspons defiende que el Bocaccio fue el lugar donde se acabaron reuniendo todos y allí se resolvió el problema que tenían porque «todos habíamos ido a colegios de curas o de monjas. No nos comíamos un rosco». De hecho, Trías comenta que «Todo el mundo traspasaba sus propios compromisos conyugales o de pareja y terminaba, si la ocasión era propicia, en brazos de alguien que se acababa de conocer. Eso acabó generando un ambiente de maravillosa promiscuidad que duró varios años,» (Trías, 2003: 339). En aquel local podían relacionarse sin tapujos. Maspons, cree que los miembros eran «un poco crápula, pero con elegancia, nunca dábamos escándalos» (Barba, 2009: 160) porque estaban vinculados a la cultura e hicieron de la ciudad de Barcelona «un lugar divertido y seductor».

En aquella boïte, mientras uno se tomaba un gin-tonic, podían pasar muchas cosas, como la noche en que «Rosa Regàs habla de La Gaya Ciencia, su nueva editorial, con Félix de Azúa y con Javier Fernández de Castro» y se decide que «Rosa editará la próxima novela de Juan Benet» (Moix, 2001: 55). Allí, como recuerda Gubern «Se discutía de lo humano y lo divino [...]. Sobre todo se hacían proyectos públicos y privados, proyectos de cuestionamiento de una vida en pareja, o de una nueva aventura, pero también proyectos editoriales, de libros y películas» (Gubern, *Viaje de ida*: 224). Nuestra autora respalda este argumento: «Se discutía sobre un libro con la misma pasión que sobre un edificio, una fotografía, un diseño, una exposición, el glamour de una modelo, las piernas de una mujer, el interior de la tortillería Flash Flash, una canción de Serrat, el compromiso político de los intelectuales, Chomsky, Marcuse, García Márquez, Roland Barthes, el estructuralismo, la semiótica, la antropología o lo que hiciera falta, con apasionamiento, con sarcasmo, con ironía y seguramente también con pedantería» (VVAA, 2000: 21). Porque en Bocaccio se retomó la costumbre de la tertulia que se había perdido en España «en el piso de arriba había tertulias y en el de abajo se bailaba y se ligaba. Era fantástico. [...] en una misma mesa te encontrabas a gente de Madrid, de Milán y Barcelona» (Barba, 2009: 149).

Análogamente, Madrid tuvo, desde 1972, su Bocaccio que regentó el mismo dueño del local barcelonés. Entre su clientela figuraban escritores afincados en la capital como Ana Diosdado, Buero Vallejo, Antonio Gala o Fernando Díaz-Plaja; actores como José Luis López Vázquez o María Asquerino, y cantantes como Miguel Ríos o Massiel. Pero en la capital no funcionó con el mismo carisma que lo hizo en Barcelona porque «había dos mundos que no se complementaban [...]. En el piso de abajo se encontraba esa inmensa población flotante que siempre ha tenido la capital [...]. Sin embargo, los asiduos de la planta superior raramente bajaban a tomar una copa, echar un bailoteo o darse un paseo por la planta baja» (Regàs Pagès, 2010: 306). En 1981 cerró sus puertas.

7.7.- La *Gauche divine* en cuestión.

Rosa Regàs, ante las actuales publicaciones que versan sobre la *Gauche divine*, alega que se comercializa en exceso con lo que aquello fue y se falsea la información sobre los hechos porque no fue nunca un grupo, sino lo más parecido a un antigrope, un movimiento:

Yo nunca dije que fuera un grupo. Nunca. Era un movimiento –que no tiene nada que ver– al que se sumaba gente que después desaparecía y luego volvía. Un

antigrupo que tenía 3 intereses comunes: eran antifranquistas, que no quiere decir que fueran de derechas o de izquierdas; tenían una verdadera pasión por su profesión, y querían saber lo que pasaba fuera de las fronteras del país. No hay más. Y luego tenían ganas de romper moldes en el sentido de no aceptar las normas morales de la iglesia católica te imponía, ya está. La *gauche divine* no era un grupo. Se vende así, pero no lo era. Hay muchos que yo considero de la *gauche divine* con los que, sin embargo, no coincidí. Es el antigupo (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

No está de acuerdo con lo que se arguye acerca de que sus integrantes se reunían en locales determinados con antelación, algo que defienden otros *gauchianos* como Román Gubern en sus entrevistas para el libro *Barcelona y sus «divinos»* (2012); para Regàs nunca hubo citas previas para sus salidas nocturnas:

No nos reuníamos. No había ninguna reunión. Nos encontrábamos y ya está. Yo salía de mi casa y me iba caminando a Bocaccio y entraba allí y había una mesa de unos cuantos arquitectos que estaban discutiendo sobre las entregas, pues yo me sumaba a ellos, y al cabo de un rato, me iba a la barra [...] a tomar un gin-tonic (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Como refiere nuestra autora:

Salíamos, pero no quedabas. Tú te enterabas de las cosas. Por ejemplo, te llamaba Pere (Gimferrer): –Oye, ¿sabes que esta noche se celebra la presentación de este libro?– Y tú ibas. Y luego había alguien que decía: – ¡Oye! ¿Por qué no subís a mi casa y os hago pan con tomate y jamón?– Y tú ibas también, y cenabas. La gente no quedaba, no se citaba para cenar en plan – ¿Podéis venir el miércoles de la semana que viene a cenar?– Esto no pasaba. Todo era improvisado más que espontáneo (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En aquellos momentos casi todos debutaban en sus negocios y «No teníamos mucho dinero pero íbamos tirando. Eran los primeros años de disponer de un poco de dinero y la gente como nosotros nos podíamos permitir sitios como la *Mariona* donde podías comer por poco dinero» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014), recuerda Rosa.

Es Joan Sagarra –que no se consideraba a sí mismo miembro del movimiento– quien se inventa la etiqueta de «*gauche divine*» para designarlos a todos «de esta manera la *gauche divine* pudo ser, una vez que pudo *nombrarse*» (Villamandos, 2011: 18):

Fue Joan de Sagarra, que en aquella época escribía en la sección «Rumbas» del Tele/eXprés, quien nos bautizó con el nombre de la «*gauche divine*». Era el mes de octubre de 1969, Beatriz de Moura presentaba su editorial Tusquets en el Price barcelonés, estaban Paco Rabal, Alberto Puig Palau, Serena Vergano, Gabriel García Márquez y Antonio Miró, entre muchos otros...«Y estaba toda la *gauche divine*», escribió Sagarra parodiando una frase de Jean-Paul Sartre sobre la izquierda liberal e intelectual francesa (Regàs Pagès, 2010: 284).

Los artículos de Sagarra veían la luz bajo el título *Las rumbas* en Tele/eXprés y estos se reunieron en 1971 y se publicaron por la editorial Kairós bajo título homónimo. El prólogo corrió a cargo de José María Carandell Robusté, hermano de Asunción Carandell, la esposa del malogrado José Agustín Goytisolo. En Tele/eXprés escribieron Eugenio Trías y Terenci Moix, entre otros. La revista *Fotogramas*, dirigida por Elisenda Nadal, fue otra de las más leídas por el movimiento, en ella escribían los cineastas de la Escuela de Barcelona. Enrique Vila-Matas era el encargado de la sección de *Oído en Bocaccio* para quien su «labor iba a consistir en ir todas las noches al lugar favorito de la *gauche divine* y de la EdB, espiar con disimulo lo que allí escuchaba y luego publicar sin escrúpulos todo aquello de lo que conseguía enterarme» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 39).

Sin embargo, aún a día de hoy, los componentes del “antigrupo” no están en una nómina fidedigna porque jamás escribieron ningún manifiesto que los incluyera a todos y en el cual se reconocieran abiertamente como parte de aquel movimiento; no obstante, se han podido rescatar algunos de sus nombres a partir de las memorias de algunos de ellos y del libro de entrevistas de Ana María Moix, *24 horas con la Gauche Divine*, publicado, al fin, en 2001 después de permanecer durante unos años olvidado en un cajón de la editorial Lumen.

...poetas, novelistas, directores de cine, arquitectos, publicista modelos y actrices, editores, dibujantes de cómic, artistas de la *nova cançó*, empresarios de salas de fiestas, agentes literarias y hasta Copito de nieve el famoso gorila albino del zoo de Barcelona como original musa del grupo. Del mundo literario se incluía a los señores de la escuela poética de Barcelona –el ya mencionado Barral, José Agustín Goytisolo

y Jaime Gil de Biedma, junto con el crítico Josep Maria Castellet–, novelistas como Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Terenci y Ana Maria Moix, Esther Tusquets y Luis Goytisolo, poetas «novísimos» como Félix de Azúa y editores como Beatriz de Moura, Jorge Herralde y Rosa Regàs, [...] la conocida agente Carmen Balcells, muchos escritores del boom, como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez [...] Sergio Pitol [...] el académico y guionista Román Gubern, directores de la Escuela de Barcelona como Joaquín Jordá, Jaime Camino, Jacinto Esteva y Gonzalo Suárez, las actrices Serena Vergano, Romy y Teresa Gimpera, publicistas como Leopoldo Pomés, los fotógrafos Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita y los dibujantes Enric Sió y Jaume Périch. Los cantantes Guillermina Motta y Joan Manuel Serrat [...], los arquitectos Ricardo Bofill, Federico Correa, Óscar Tusquets y Oriol Bohigas. La otra base fundamental de esta *intelligentsia* barcelonesa la formaban empresarios como Oriol Regàs [...], y Alberto Puig Palau (Villamandos, 2011: 19).

Rosa Regàs propone que pertenece al movimiento quien haya «asistido por lo menos a veinte presentaciones de libros, entre 1965 y 1969» (Moix, 2001:90), porque los libros, la lectura y la escritura eran símbolos y signos de modernidad por eso se celebraban presentaciones frecuentemente. La libertad se expresaba a través de los libros; era muy importante publicar y presentar autores nuevos a esa sociedad que emergía, con fuerza, del amordazamiento intelectual de la dictadura para reeducarla. Se leía a Susan Sontag, a Umberto Eco, a Simone Beauvoir, Herbert Marcuse, Antonio Gramsci, y lo que publica la *gauche* que escribe, además de las obras de los escritores hispanoamericanos afincados en la ciudad.

Sus miembros «descubrieron» escritores hoy clásicos, formaron nuevos lectores más exigentes, transformaron la narrativa y la poesía, renovaron el diseño y la arquitectura del país, dieron al foto-reportaje un estatus de obra artística, teorizaron extensamente sobre la cultura contemporánea y produjeron enigmáticas películas de vanguardia y de horror de serie Z (Villamandos, 2011: 20).

La *gauche* está convencida de su capacidad para modernizar el país, aunque nuestra autora ha reconocido que, en el fondo, todos «eran niños bien jugando a ser de izquierdas y cambiar el mundo desde la comodidad de sofás tapizados de rojo» (aludiendo a los sofás de Bocaccio que rendían homenaje al ambiente modernista), y Beatriz de Moura refuerza esta

opinión al reconocer que «éramos unos prepotentes que nos queríamos comer el mundo» (Cfr. Regàs Pagès, 2010), aunque también puntualiza que «resultó que los profesionales que formaban este grupúsculo tenían en cierto modo las mismas inquietudes y empezaron a interconectarse, a intercambiarse ideas» (VVAA, 2000: 27). Jorge Herralde piensa que aquel fue «un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y un modo de vivir que nada tenía que ver con el estilo puritano y encorsetado de la gente que militaba por ejemplo, en el movimiento Socialista de Cataluña o similares» (Herralde, 1999). Lo que era evidente es que Barcelona se transformó en una ciudad cosmopolita que anhelaba ser Europa, como destaca Regàs, «Era otra Barcelona menos nacionalista. [...]. El nacionalismo solo tiene una ventaja: que no tiene lucidez, si la tuviera no sería nacionalismo» (García Trinidad, *Entrevista* 2014). Opinión que comparte Oriol Maspons «Éramos catalanistas sin ser nacionalistas [...] para mí el catalanismo era un movimiento cultural» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 46), y Colita: «Entre los componentes de la *gauche divine* no te vas a encontrar a un solo nacionalista, catalanista acérrimo [...] somos todos más o menos de tendencia socialista» (2012: 40).

Román Gubern, para quien la *gauche* fue «un estado de espíritu [...] que cimentaba un grupo invertebrado y heterogéneo de personas procedentes en su mayor parte de la burguesía catalana» (2012:15), opina que este aparece por una causa determinada ya que

Con la política cultural de Fraga hay más tolerancia, una cierta apertura, unida a la prosperidad económica. Se acaba la posguerra, el racionamiento [...], que la suma de una mayor tolerancia y de una mayor prosperidad económica permitió que, en Barcelona, unos sectores de la burguesía ilustrada y antifranquista fundamentalmente, empezaran a tener iniciativas en el campo cultural: en el mundo editorial, en el mundo de la canción, en el mundo del cine (VVAA, 2000: 27).

Para nuestra autora, este no fue «estrictamente un movimiento de clase» porque no se reparaba en «las diferencias de origen de uno y otro» y la gran mayoría habían ido a la universidad. A todos les unía el antifranquismo y que «una vez desaparecido el objetivo desapareció el entusiasmo que nos guiaba y con él el mismo movimiento de oleaje de la *gauche divine*» (VVAA, 2000: 23). Sin embargo, su hermano Oriol está convencido de que se trataba de un grupo «de la burguesía, “niños bien” que tenían padres que habían sido franquistas. Ellos casi todos iban por credenciales comunistas (...) que era lo que estaba de moda entonces, eran de izquierdas porque eran niños de casas buenas» (Mazquiarán de

Rodríguez, 2012:36). Muchos sus componentes eran entonces los niños bonitos de la Barcelona que se sacude el yugo de la dictadura: «efectivamente nosotros éramos burgueses y vivíamos en un mundo burgués», reconoce Gubern (Villamandos, 2011: 38). «Éramos hijos de papá y mamá», arguye Oriol Maspons (VVAA, 2000: 28). En *Habíamos ganado la guerra*, Esther Tusquets habla de la genealogía burguesa de algunos de los componentes del movimiento, desmintiendo el ítem de republicanismo y acercándose a una definición más imparcial: eran jóvenes pertenecientes a la burguesía que se habían educado como burgueses y que vivían emulando a ratos la vida de un seguidor de izquierdas aunque sin renunciar a los privilegios de uno de derechas. Andrés Andreu, el modisto de la *gauche*, remarca la adicción que tenían a hablar mucho de sí mismos; gente egocéntrica o, como refiere E. Tusquets, grandes conversadores: «hablábamos sin parar, y nos divertía, y siempre teníamos algo que escuchar o que decir» (Tusquets, 2009: 48). Barral cree que todos representan la «antropología urbana barcelonesa que debiera convenir a individuos de las más dispares procedencia que tuviesen en común la conciencia de haber sobrevivido [...] a: los reales peligros de la guerra civil; la educación autoritaria y triturante de los años 40; las experiencias política y los optimismos culturales de los años 50; los milagros tecnocráticos y turísticos de los años 60; tanto a la usura del matrimonio como a los traumas de la liberación sexual» (Moix, 2001: 66).

Carlos Durán, director cinematográfico, manifiesta que la *gauche* la conforma una «serie de individuos [...] que representan a una sociedad de consumo en periodo embrionario». *Las violeteras*, Montse Esther e Isabel Bohigas, dicen de que sólo fue «un grupo de gente de profesión liberal, que frecuenta los mismos lugares». Mario Vargas Llosa opina que tal vez «no fuera más que eso: una gran tertulia en donde platicar de todo en libertad». Sin embargo, para el fotógrafo Oriol Maspons constituye «un grupo de presión de gente de izquierdas que vive como dios». Beatriz de Moura destaca con ironía que se trataba de un «Grupúsculo de clara filiación wolinsko-grouchista que, cuenta la leyenda, se generó de forma espontánea en la antigua ciudad de Barcelona (España) en la segunda mitad de la década de los sesenta (siglo XX)». Périch la define como un «Grupo de selectos barceloneses (o selectos residentes en Barcelona) que, en poco tiempo y por lógica y natural evolución, ha pasado de ser «*la gauche qui rit*» a convertirse en la «*gauche que da risa*». Para el millonario y mecenas de la *gauche*, Alberto Puig Palau, se trata de «gente auténticamente comprometida [...] teniendo en cuenta las dificultades de adscripción a organizaciones políticas, el deseo de

manifestar un cierto inconformismo justificara el hecho de acercarse a determinadas posiciones de izquierda». No obstante, Nieves Arrazola, esposa de Ricardo Muñoz Suay, tiene la idea de que «los de la *gauche divine* están todos borrachos y locos, eran unos mangantes, hacían cosas inverosímiles» (Ayén, 2014: 91). Para Oriol Regàs aquel era un «Grupo indeterminado de gente informal, muy mezclada, dedicada, por lo general, a ocupaciones liberales que parece tomarse en serio su profesión y se enfrenta a la vida con un cierto sentido frívolo. Todos son de izquierdas, aunque hacen lo posible para vivir como la gente de derechas». Y nuestra autora asegura que la *gauche divine* «es una entelequia catalana de los sesenta». Óscar Tusquets declara que «es un mundo que está dentro de un cierto sueño de los últimos años, y, como dice John Lenon [...] «the dream is over», el sueño ha terminado». Sin embargo, es Biedma quien mejor describe el movimiento ya que afirma que lo constituyen dos generaciones: la «que tiene más de 38 años que tenía inquietudes y esperanzas políticas y que han conseguido una buena vida pero que han visto su ideología destrozada» y «La generación joven que siente euforia y apertura política» (Moix, 2001: 98). Para él

La *gauche divine* se compone de gentes que han sido militantes de izquierda durante su primera juventud y cuyas esperanzas de entonces se han frustrado [...] Creo que *gauche divine* va unido a creer, por ejemplo, en la libertad de expresión, en la libertad sexual, en la igualdad de sexos, de clases y de razas...[...] esas gentes son, en su mayoría, de clase burguesa y gozan de una cierta independencia económica que les permite vivir como les da la gana a partir de las ocho de la noche (Moix, 2001: 97).

A ese movimiento se añaden: Óscar Tusquets, al que proclaman «Príncipe de la Gauche» (Moix, 2001: 34); Carlos Trías, Cristina Fernández Cubas y Esther Tusquets que «vive apartada de la *gauche divine* (aunque muchos de sus amigos y colaboradores sean miembros del grupo), apenas frecuenta Bocaccio ni ningún establecimiento de comidas o bebidas afines, aunque sí algunas presentaciones de libros o cóctails» (Moix, 2001: 23). Sobre este estilo de vida se ha escrito bastante durante estos últimos años, incluso, los mismos integrantes que formaron parte de él, en algún momento, llegaron a ironizar al respecto, como es el caso de Marsé con su relato *Noches de Bocaccio* (2011) o Félix de Azúa en *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986). Regàs queda incluso literaturizada en ese ambiente; Ana María Moix la inserta en la trama ficticia sobre el supernovísimo del Colegio de San Ildefonso donde aparece como dueña de la editorial en la que trabaja como asistente nada menos que Sara Montiel (Cfr. Moix, 2001: 48). También Gabriel García Márquez la cita en su

relato *Solo vine a hablar por teléfono*, inserto en *Doce cuentos peregrinos* (1992), cuando alude al pueblo de Cadaqués. Nuestra autora queda identificada definitivamente con la urbe y la costa, los dos espacios en los que se mueve la *gauche divine*, movimiento heterogéneo que, con el tiempo, acaba autoreferenciándose. Pero no todos los *gauchianos* fueron hijos de la burguesía; había, como Marsé o Vázquez Montalbán, que pertenecían a familias humildes, como justifica Marsé: «yo venía de unos ámbitos de una clase social completamente distinta a ésta, yo era un chico que a los trece años se puso a trabajar [...] me vinculé al grupo a través de mucha amistad con Jaime Gil de Biedma, el poeta...Yo siempre fui un personaje que no me acababa de creer esto, no me podía creer que yo podía estar viviendo ciertas aventuras y ciertas cosas que se vivían en aquella época» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 33).

La *gauche* se empapó de “europeísmo”, de “cosmopolitismo” y, ante la represión sexual, política y moral de la España de principios de los años 60, decidió vivir de manera semejante al resto de los jóvenes europeos de los *sixties*. Crean, entonces, un mundo paralelo de interrelaciones personales, laborales y económicas y se dedican a transgredir porque, como destaca el filósofo Eugenio Trías, «todo estaba en ebullición en esa fascinante Barcelona de la segunda mitad de los años sesenta [...] Barcelona era entonces una fiesta a pesar del franquismo; y lo era en gran medida en contra de él» (2012: 74). Rosa Regàs está segura de que «empezamos a transgredir y al ver que no pasaba nada, cada vez transgredíamos un poco más». El movimiento supo aprovecharse de la situación para erigir una libertad que sólo vivían unos pocos: «Los envites de la revolución sexual apenas los vivieron unos cuantos hippies españoles en Ibiza y los cuatro afortunados de la *Gauche Divine*» (Barba: 2009, 106).

Regàs recuerda las características comunes entre aquellos habituales: «el entusiasmo por el trabajo que habíamos elegido, la necesidad de entender la libertad también como un derecho personal [...], la adicción a la risa y el ansia de recuperar la diversión que se nos había escamoteado en los años anteriores. Y sobre todo, el infinito amor a la transgresión por insignificante que fuera» (VVAA, 2000: 15). Eran bilingües y aunque solían hablar catalán entre ellos, en sociedad hablaban en castellano. Eran, desde luego, elitistas, aunque para nuestra autora, esta fama se la ganan porque el grupo alardea de tener la «conciencia de que sólo por el trabajo bien hecho nos ganábamos el respeto de los demás» (VVAA, 2000: 20). Sin embargo, Oriol Maspons reconoce abiertamente el elitismo del movimiento y alega que en la *gauche* «no podía entrar cualquiera, porque no se hubiera sentido bien ni nosotros tampoco. Éramos clasistas, como Dios manda» (VVAA, 2000: 27). Jaime Gil de Biedma cree

que los «divinos», para huir de la realidad, debían «crearse una vida, una vida alternativa que les permitiera descubrir otros mundos, inventárselos si era necesario, más allá de la realidad empobrecida que les ofrecía la vida oficial, familiar, educacional, política, del momento» (VVAA, 2000: 44). Porque se trataba de vivir el presente y superar la humillación de la posguerra; por eso deciden «vivir en libertad, divertirse, gozar de la vida y de los años de juventud, hacer del trabajo una actividad creativa y lúdica, en definitiva, primar lo individual frente a lo colectivo» (VVAA, 2000: 44). Vázquez Montalbán cree que «La mayor parte de los supuestos miembros de la llamada *gauche divine* no sabían que esta existiera hasta que empezaron a lanzarles el adjetivo con agresividad», así que está seguro de que «Lo único que unía a todos sus componentes era un profundo espíritu liberal, una hipersensible imaginación liberal» (Vázquez Montalbán, 1971). Para él,

La «*gauche divine*» no existe. Existe el drama del llamado profesional liberal, del llamado artista, del llamado profesional de la cultura, consumido por una sociedad estuchadora que no ha vacilado en adjetivar peyorativamente a uno de sus sectores más aparentes y menos determinantes. Este sector se ha constituido, socio-económicamente, en *high society* de la pequeña burguesía progresiva y legisla algunas cosas, pero de escasa importancia comunitaria: modas culturales, de vestuario, sexuales, lingüísticas (Vázquez Montalbán, 1971).

En diciembre de 1971, Manuel Vázquez Montalbán presentó la primera exposición sobre el grupo en la sala Aixelà, situada en Rambla Catalunya, 13. El escritor calificó el movimiento como «un espectáculo de lujo que suplantaba la programación de nuestra perpetua Danza de la muerte» (VVAA, 2000: 11); según él, las mujeres que representaban a la *gauche* eran

...algo frescas, rubias, melenas lacias; no llevan combinación larga; miran a los hombres de abajo arriba y a las mujeres de arriba abajo; les encanta el «Ché», Bellocchio, Charlie Brown; comentan entre ellas el censo y eficacia de sus «partenaires» sexuales; van a Perpiñán, a Andorra, a París a ver cine; a Londres a ver trapos; suelen desengañarse matrimonialmente en plazos que oscilan desde los tres días a los siete años (nunca pasan de los siete años); tienen hijos rubios, inteligentes y ocurrentes, partidarias del unisex...masculino; se pirran por las experiencias comunales de los «hippies», pero rechazan todo conato de postergación del desodorante; les chifla

la guerrilla, odian la maxifalda; partidarias de la revolución sexual; no saben cocinar, trabajan como editoras, traductoras, agentes de relaciones públicas o montan «boutiques», librerías, discotecas o escriben para revistas implícita o explícitamente progresistas (Montalbán Vázquez, 1971).

Ellos, en cambio, tenían otras cualidades, eran

...arquitectos, escritores, antologistas, novelistas, poetas, periodistas, cineastas, médicos, abogados (muy pocos laboristas); visten jerséis cisne y chaqueta de ante, partidarios del unisex...femenino, si se compran un coche que exceda al Mini, se lo compran rojo; les encantan las guerrilleras palestinas, van a Calpe con sus planes de fin de semana y a Marruecos con los planes más duraderos, llaman al psiquiatra para consultarle el color del «foulard», consideran absoluto el tema del diálogo entre católicos y marxistas, saben cocinar dos o tres platos (suele ser el, «steak tartare», el arroz al curry y, en casos de inteligencia excepcional, la paella) y algunos suelen ligar muy bien la mahonesa o el *all i oli*; les preocupa la semiología sexual y la fatal tendencia a la social-democratización que experimenta Europa (Montalbán Vázquez, 1971).

Isabel Steva Hernández, alias Colita, –que dirigió en Tusquets una colección de literatura policíaca y de misterio– preparó esta exposición titulada «*La Gauche qui rit*», con el material fotográfico que había ido recopilando. Sin embargo esa fue «la exposición más efímera de la historia. Duró sólo un día: el 3 de diciembre de 1971. Al día siguiente fue censurada» (Regàs Pagès, 2010: 286) porque se creyó que era iba en contra del Régimen y a causa del «clima de gravedad que iba adoptando la situación del país aconsejó a los promotores la suspensión del acto. La fotógrafo había elaborado unas listas previas de «divinos», no porque tuvieran título académico de serlo o carnet de partido «divino», sino porque las acusaciones de «gauche divine» iban dirigidas a personas y grupos muy concretos. Algunos de la lista se negaron a aparecer en la exposición; los más, no, y creyeron contribuir con ello a excitar el alicaído sentido del humor del país».

En el año 2000, bajo el gobierno de la derecha, se exponen las fotografías de Colita en Madrid. Rosa Regàs colabora en esa exposición con el artículo que aparece inserto en el libro que la recoge y que está dedicado a la memoria de Xavier Miserachs, el maestro fotógrafo de Colita y gran amigo de la autora y de su hermano Oriol.

El año 1967 es el escogido para señalar el nacimiento de la *gauche* porque ese fue el año de la inauguración de Bocaccio. También fue el año en el que surge la Escuela de Comunicación y Diseño Eina donde conferenciarán José María Castellet, Gabriel Ferrater, Manuel Sacristán, Lucien Goldman, Román Gubern y Gasca, entre otros.

El Gruppo 63, formado por intelectuales italianos visitó entonces, con motivo de un seminario, la escuela Eina y con él llegaron a Barcelona Umberto Eco, Gillo Dorfles, Furio Colombo o Nanni Balestrini, que formaron parte del grupo de vanguardia que surge «en oposición al neorrealismo y al sistema de «cultura oficial» impuesto por la sociedad burguesa» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 108). En el seminario participan: Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, Salvador Clotas, Ricardo Muñoz Suay, Antoni Tàpies, Oriol Bohigas, Federico Correa, Beatriz de Moura, entre otros muchos; y su intención fue la de abordar una nueva perspectiva sobre la cultura de masas, la cultura de la imagen, el estructuralismo y la semiótica.

La *gauche divine* buscaba, tal vez con cierto complejo de inferioridad, un modelo ético/estético en el extranjero, y lo encontró en el Gruppo 63, tal vez más que en la *intelligentsia* de la revista *Tel Quel*, su otro punto de referencia (Villamandos, 2011: 29).

Este evento y el redescubrimiento «de la cultura popular o de masas marcó un momento definidor para este grupo de intelectuales de Barcelona, ya que les permitió ampliar su concepto tradicional burgués de la cultura como «alta cultura» para incluir también componentes de la cultura pop, como los cómics y los filmes y la estética del *kitsch* y el *camp*». (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 113). A partir de entonces se establece una conexión con el resto de intelectuales europeos y se publican en Barcelona obras sobre el pensamiento político y filosófico, además de traducciones y textos de investigación que propagan por España las corrientes europeas.

En 1966, la ley Fraga propicia la aparición de revistas como *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo* (propuesta esta última al profesor Joaquín Ruiz Giménez para informar a través de sus páginas acerca de la nueva ideología eclesial), ya que la censura parece relajarse, aunque se sigan censurando muchos pasajes de las obras considerados «desaconsejados». En 1967 ve la luz la revista *La Mosca* (1967-1969) porque una serie de integrantes del movimiento de los «divinos» decide escribir en ella sus artículos. En esa época emergen los

estudios de fotografía y los fotógrafos de la *gauche* –Colita, Miserachs, Pomés y Maspons– se dedican a fotografiar cualquier evento para dejar constancia gráfica de la existencia del grupo y del cúmulo de acontecimientos que estaban cambiando la historia de la ciudad y rescatándola de una posguerra apática (Cfr. VVAA, 2000: 30).

7.8.- El nuevo concepto del intelectual divino.

Para la *gauche*, como refiere Colita, «la cultura era sexy». Eran todos una especie de nuevos pensadores que disfrutaban proyectando y ejecutando sus planes. Por eso surgió una figura distinta a la del intelectual tradicional; algo parecido a un crítico social que acudía a los garitos de moda para discutir abiertamente sobre el anquilosamiento del país y sobre la necesidad de educar para conseguir el progreso en todos los ámbitos:

El intelectual divino, que frecuentaba las boîtes y las presentaciones de libros, iba a Perpiñán a ver cine prohibido en España, viajaba a Nueva York y Ajaccio en grupo en busca de las últimas novedades, y practicaba, dentro de lo que podía, la revolución sexual (Villamandos, 2011: 42).

Aunque para Vázquez Montalbán, «la validez o invalidez del intelectual, el escritor, el artista y el profesional de la cultura, en todas sus facetas, en el seno de una organización social contemporánea, tanto en la neocapitalista como en la socialista» se ha usado dentro del movimiento porque «se ha demostrado que la *gauche divine* aprovecha, y a unos les sirve, para denunciar las trampas de la derecha y a la derecha para devaluar la izquierda». El escritor está convencido de que «si la «*gauche divine*» no existiera habría que inventarla como gran coartada lingüística de la revolución semántica española», todo un reto (Vázquez Montalbán, 1971).

Los asiduos al movimiento están constantemente autorreferenciándose porque son intelectuales que hacen de sí mismos –define Villamandos– espectáculo y espectador, por eso, en este movimiento surge un nuevo ente social, «el del intelectual crítico con el sistema (el «nuevo idiota» teorizado por Manuel Vázquez Montalbán)» (Villamandos, 2011: 11). Dicho individuo utiliza los medios para difundir sus ideas, pero, para ello, debe hacerse famoso entre el público; por eso se convierte en una imagen mediática, una marca que depende del gusto del público. Se trata de un ente inmerso en una sociedad de consumo, frívola y olvidadiza, efímera en modas, cambiante, de hecho, el público de la *gauche* fue la *gauche* misma, su propio espejo (Cfr. Villamandos, 2011). Escribe para un público del que él mismo forma parte

y refleja en sus novelas el ambiente que viven los integrantes del movimiento (*Últimas Tardes con Teresa*, de Juan Marsé, *Los alegres muchachos de la Atzavara*, de Vázquez Montalbán; *El día que murió Marilyn*, de Terenci Moix; *Julia*, de Ana María Moix; *Recuento*, de Luis Goytisolo; *Suma*, de Beatriz de Moura; *Noches de Bocaccio*, de Juan Marsé; *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, entre otras).

En el estudio que realiza sobre la *gauche divine* Alberto Villamandos, se destaca esa figura del nuevo intelectual y se identifica a los «divinos» como «un grupo que manifestó un cambio paradigmático de la figura del intelectual progresista en una España en la que el desarrollo se traducía en turismo y consumo» (Villamandos, 2011:10).

7.9.- La *gauche* y el erotismo

El movimiento alardea de promiscuidad y no respeta el vínculo convencional del matrimonio. Se tienen hijos comunes, pero cada uno de los cónyuges conserva su espacio y su libertad. Esto constituye una forma de lucha contra las convenciones que sustentan los pilares de la sociedad franquista porque, de repente, estos dejan de tener tanta importancia:

Nos saltábamos a la torera las normas y los pilares del régimen: familia, patria y religión. La gente decidió que había que pasar del qué dirán y empezó a ser más independiente, más auténtica, a hacer lo que quería. Todo estaba permitido. Por primera vez, en Bocaccio, las mujeres bailaban solas y sin sujetador, liberadas de corsés y prejuicios. Los jóvenes y no tan jóvenes dejaron de ir a misa, y se acabaron las queridas, que pasaron a ser públicas amantes. Nadie se escondía ni se escandalizaba (Regàs Pagès, 2010: 282).

Rosa Regàs explica lo que significaba para ella salir por las noches y la libertad personal que conquistaba con ello:

Es decir que de repente tú te atrevías a irte a cenar con un tío que no conocías de nada cuando un año antes te hubieran crucificado por ello. Pero eso no lo inventamos nosotros. Eso es del ambiente. Es la influencia que venía de fuera. «Haced el amor y no hagáis la guerra». La verdadera pasión era eso que te he dicho. Y luego podías ir con un tío o dos o ir a cenar con una persona que no tenía nada que ver con tu marido y ya no te miraban mal. Pero era una cosa social, no es que yo ya no criticaba a una

persona que no iba con su marido, estaba en el ambiente (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

El sentido de la libertad lo describe muy bien en *Sangre de mi sangre* (1998) cuando relata la anécdota que le sucedió con uno de sus hijos cuando este se echó a llorar desconsoladamente una noche en que ella se disponía a salir a cenar. El niño no estaba dispuesto a dejar marchar a su madre, así que Rosa echó mano de su imaginario ideológico y lo convenció diciendo «En esta casa, bien lo sabes, todos somos libres y hacemos lo que creemos que tenemos que hacer. [...] yo también tengo que decidir lo que puedo y lo que no puedo hacer, lo que quiero y lo que no quiero hacer. Si yo no fuera libre, tú jamás aprenderías a serlo» (Regàs, 2006b: 75). Regàs reconoce que, a partir de los treinta y pocos años se dio cuenta de su necesidad de recuperar su vida privada, de divertirse, de salir, «las ganas de salir y de divertirme, a las que tampoco renuncié a partir del momento que me deshice de las normas» (Regàs, 2006b: 153).

Las conversaciones sobre sexo eran frecuentes en el grupo, y el intercambio de pareja, algo corriente, como refiere Esther Tusquets: «una comenzaba la noche en Mariona y la proseguía en Jamboree y algo después en Bocaccio, sin tener la certeza – y era una excitante incertidumbre– de en qué cama iba a terminar, ni con quién o con quiénes, ni de qué sexo; [...] Cada vez que te presentaban a alguien y le estrechabas la mano, estabas valorando qué tal resultaría como amante» (Tusquets, 2001: 167).

El erotismo deviene una forma más de modernidad y de lucha contra el régimen. El cuerpo de la mujer se convierte en un elemento central de culto, por eso el tema del sexo y de la igualdad social se refleja en las protagonistas femeninas de las novelas producidas por los escritores de la *gauche*. La sexualidad vive sin tapujos ni tabúes, y es famosa la anécdota que protagoniza Ivonne, esposa de Barral, y que cuenta Tusquets, dándoselas de moderna en aquellos

... años en que la esposa del editor poeta, una burguesita encantadora y bien educada, preguntó amablemente a los invitados a los que no conocía lo suficiente, al asignarles las habitaciones para pasar la noche en su casa: « ¿Hétero? ¿Homo?» (Tusquets, 2001: 168).

La liberación sexual fue importante para ellas porque representó dejar atrás la doblez de la moral cristiana y ser conscientes de su independencia sexual y, más tarde, profesional, aunque haya opiniones divergentes, como la de Félix de Azúa para quien

En todas ellas se distinguen de inmediato los signos de una vida aventurera y dramática; las borracheras, la soledad, la ingratitud, el desprecio, la persecución pública; ese ha sido el pago que recibieron aquellas heroínas de cabello cardado y minifalda que agitaban sus cuerpecillos en el sendero de la guerra de los años sesenta provistas de un diafragma y un libro de Simone de Beauvoir. Verlas hoy en la desolación de las madres sin marido; amantes trituradas por la edad y la fatuidad de los hombres; traicionadas por sus amigas, apestadas por sus parientes, mal pagadas por mercachifles que prefieren secretarias de veinte años...(Azúa, 1995: 40).

Rosa Regàs expone que «lo primero que aprendimos fue a desprendernos del puritanismo» (Regàs Pagès, 2010: 288). Su hermano Oriol reconoce que «Sexualmente éramos promiscuos, no por vicio, sino por ética, pero al mismo tiempo lo pasábamos fatal si era nuestra pareja la que decidía irse a la cama con otro u otra» (Regàs Pagès, 2010: 282). Esther Tusquets relata distintas aventuras que vivió junto a algunos componentes de la *gauche*, cuyas acciones reducían el sexo a un juego más, un experimento que atraía a la juventud curiosa de los años 60 (Cfr. Tusquets, 2009: 108):

Nos habíamos sumado a los hábitos de la izquierda divina. La vida empezaba a las nueve de la noche, cuando nos encontrábamos, sin necesidad de citarnos, en la mesa del fondo del *Mariona* [...], reservada a un mundillo artístico e intelectual, compuesto por pintores, cineastas, fotógrafos, modelos, escritores, arquitectos y gente de mal vivir. Recalábamos luego en un bar que se llamaba Storck, o en Jamboree, y veíamos amanecer en una sala de baile de la costa sur, en Castelldefels, o a veces, si no nos daba pereza ir más lejos, en Sitges. Todos bebían demasiado y ninguno hubiera pasado un control de alcoholemia (Tusquets, 2009: 151).

Barral protagoniza también diversos sucesos relacionados con el tema del sexo libre, como el que da cuenta Esther Tusquets, cuando una noche, pasado de copas, estando en su casa de Calafell, Matilde –la última amiga que había abandonado a Ramón Eugenio de Goicoechea, el ex marido de Ana María Matute–, le susurró «si te vienes conmigo a la playa,

te enseñó las tetas», cosa que el editor hizo. Ivonne, su esposa, al descubrirlos, los reprendió delante de todos los asistentes a la reunión (Cfr. Tusquets, 2009).

Oriol Maspons comenta que Rosa Regàs era de «ese tipo de intelectual que pensaba que había que ser modernos a toda costa. Se lió con Oriol Bohigas y se iba a pasar los fines de semana en su casa de Cadaqués con la familia del arquitecto; todo muy progre» (Barba, 2009: 160). Pero Rosa nos aclara esto en uno de sus correos electrónicos: «Cuando Oriol Maspons, que siempre presumía de saberlo todo porque era fundamentalmente cotilla, se enteró de que yo me había liado con Oriol Bohigas, hacía mucho tiempo que lo estábamos, tanto que entonces Oriol Bohigas todavía no tenía casa en Cadaqués y yo sí, ya llevaba años. Así que no teníamos que ir a su casa porque no la había» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014), con lo cual, Regàs no pasaba esos fines de semana con la familia de Bohigas sino con Bohigas y en casa de la escritora. De hecho, Oriol Bohigas ha sido su amante intermitente durante toda su vida.

Maspons revela que a Rosa la perseguían los hombres de la *gauche* y que intentaban ligar todos con ella «Lo que me pregunto es por qué los tíos la perseguían tanto: no es que tuviera un cuerpo de modelo, precisamente. Se decía que tenía buenas piernas, pero era un bulo que ella misma hacía circular cuando tenía ocasión. Siempre ha contado que sus amigos de Cadaqués llevaban una camiseta ciclostilada que decía: «Rosa Regàs, qué buena estás». Pero nunca la vi. También dicen que Juan Marsé se inspiró en sus piernas para crear al personaje de Teresa Serrat, en *Últimas tardes con Teresa* [...] Rosa tenía una gran imaginación. No me extraña que pusiera cachondo a Marsé, porque en el Cadaqués de la época era la única que se acostaba con quien le daba la gana» (Barba, 2009: 161).

Para Teresa Gimpera, aquel fue un movimiento de descubrimiento porque le enseñó «que hombres y mujeres no son necesariamente enemigos y que no pasa nada por mezclarse y convivir». Recuerda que hacían fiestas constantemente y descubrían el sexo y la desnudez como algo natural y nada pudoroso. Las mujeres eran las que decidían lo que hacían con sus cuerpos porque «éramos dueñas de nuestra sexualidad por vez primera gracias a la píldora». Era el doctor Santiago Dexeus —que frecuentó el movimiento y se consideraba como un alegado más—, quien les proporcionaba la píldora anticonceptiva a las mujeres de la *gauche*, por eso casi todas lo compartían como ginecólogo porque «el doctor nos enviaba a Francia a comprarla y trataba de darnos todas las facilidades para acceder a la información que nos

negaban». Incluso Dexeus ayudó a Gimpera a recuperarse del aborto clandestino que un médico de Barcelona le había practicado en pésimas condiciones (Cfr. Barbas, 2009: 165).

Gimpera recuerda que muchos de los componentes de la *gauche* eran clientes habituales de las casas de citas de la ciudad, de los *meublés*, «pues los hoteles no te dejaban entrar sin presentar el libro de familia». Del entorno de Rosa Regàs reconoce que le impactó, sobre todo, conocer a Mariona, su madre, cuando acompañaba a Oriol a visitarla, a su piso madrileño de la calle Recoletos, donde la habían encontrado alguna vez «desayunando en la cama con su novia» (Barbas, 2009: 167); sobre esta cita corrige Rosa: «Digamos que ellos iban juntos y yo me sumé, sería más exacto» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014:).

Colita está convencida de que «si en aquella época hubiera existido el sida, no sé qué hubiera sido de nosotros, porque allí te bebías tres copas y luego tres copas más y luego catorce y por la mañana te encontrabas con alguien al lado y decías, ¿pero éste quién es? Y no le dábamos absolutamente ninguna importancia» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 40). Aunque, a pesar de las salidas nocturnas, como remarca Regàs, «al día siguiente, a las ocho y media o las nueve de la mañana todo el mundo estaba trabajando, porque estábamos tan interesados en la diversión como en la cultura» (2012: 41).

7.10.- Las revistas de los «divinos».

Los miembros de la *gauche* leen distintas publicaciones en las que se comentan sus fiestas y cotilleos y se dan noticias sobre sus vidas privadas: el *Tele/eXprés*, *La mosca*, *Siglo XX* –donde Rosa Regàs tenía una columna dedicada a la mujer–, *Fotogramas* –con una sección titulada «Oído en Bocaccio» escrita por Enrique Vila-Matas–, *Triunfo* y *Destino*, aunque esta última, pese a tener artículos de Terenci Moix, Vázquez Montalbán o José María Carandell, no es una revista referente para el grupo, aunque fuera importante durante la década del 50 al 60. Significativo es que la revista *Triunfo* se encuentre en casa de Javier, el coprotagonista de *Música de cámara*, y sea esta la excusa para que Arcadia ofrezca su interpretación de la Transición española.

La publicación que la *gauche divine* compra y lee con más asiduidad es la revista *Bocaccio 70*, generada por miembros del grupo y dirigida a él mismo aunque tal vez estuviera más orientada al sector masculino que al femenino por los temas que trataba. Aparece en junio de 1970, tendrá una tirada de 50 números y su editor fue José Ilario–editor de *Interviú* y de *Primera Plana*, entre otras publicaciones–. Su presentación en sociedad corre a cargo de

Joan de Sagarra, que la anuncia en uno de sus artículos llamados *rumbas*. El primero de sus números se le ofreció a Copito de Nieve como promoción especular. Era una revista dirigida a un público masculino de clase alta, una especie de «hombre Bocaccio» que anhelara tener éxito en la sociedad (Cfr. Villamandos, 2011).

El director era César Mora y el director de arte, Xavier Miserachs; Juan Marsé fue su redactor jefe. El Consejo de Redacción estaba formado por Rosa Regàs, José Luis Guarner y Josep María Carandell y D.F.Mathews. Cada sección de la revista tenía su responsable: los artículos literarios corrían a cargo de Ana María Moix y Salvador Clotas; las reseñas de los discos las escribían Fernando Trías y Jaume Vallcorba, Joan de Sagarra y Doménech se ocupaban del teatro y Enrique Vila-Matas y José Luis Guarner escriben las reseñas de cine. Jesús Hermida tiene una columna llamada *By night* que versa sobre Nueva York; Paco Umbral se ocupa de la de la noche madrileña y Carandell y José Luis Giménez Frontín, la de la noche barcelonesa. Las tiras de humor son de Perich, Enric Sió –el amante de Guillermina Motta–, Nitka y Wolinski y colaboran algunos de los escritores de la llamada Generación del 50: Umberto Eco, Salvador Clotas, Vázquez Montalbán, que tiene una columna donde escribe bajo el seudónimo de Manolo V; Rosa Montero o Jaime Gil de Biedma (Cfr. Regàs Pagès, 2010: 309). El tipo de entrevistas era variado y se dirigían a personajes de moda como Dalí, Félix Rodríguez de la Fuente, Camilo José Cela, Charles Chaplin, Bob Dylan, Gabriel García Márquez, Federico Fellini o Adolfo Marsillach, entre otros muchos.

En noviembre de 1973 se ordena el cierre de la revista porque «...la manzana partida por la mitad que ilustraba un cuestionario Proust realizado por Juan Marsé [...] era un signo sexual «demasiado evidente». Al parecer, a los censores del ministerio aquella manzana les hacía pensar en... ¡una vagina!» (Regàs Pagès, 2010: 313). El director, aprovechando un despiste del grupo censor, reconvierte la revista en una nueva publicación llamada *Por Favor* y más adelante *Interviú*.

Los *Cuadernos de la Gaya Ciencia* constituyen otra de las publicaciones que interesarán a los miembros del movimiento porque, como afirma Eugenio Trías fue «un insólito experimento de revista filosófico-literaria [...] que a través de sus cuatro únicos números presentó las primicias mejores de la “nueva generación” de ensayistas, filósofos y escritores de lo que acabaría siendo la gran transición española» (Trías, 2003: 336). En ella participaron con sus textos Juan Benet, Félix de Azúa, Fernando Savater, Eugenio Trías,

Manuel Ballesteros, Victoria Camps, Émile M. Cioran, Antonio Escohotado, Gabriel Ferrater, Agustín García Calvo, Víctor Gómez Pin, Erwin Panofsky, Xavier Rubert de Ventós, Eduardo Subirats y Javier Marías, entre otros. Se trató de una publicación filosófica bastante efímera: sólo cuatro números surgidos entre mayo de 1975 y junio de 1976 aunque «muy representativa de una de las orientaciones filosóficas más innovadoras en el panorama filosófico español de los años setenta: la denominada “filosofía lúdica” o “neonietzscheana”». Sin embargo, como refiere Francisco Vázquez García en su artículo sobre *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*: «aunque el trasfondo cultural de la publicación no era ajeno a las inquietudes y desencantos de lo que había constituido la *Gauche divine*, su elevado nivel de exigencia, tanto literario como filosófico, la distanciaba de los que habían sido los magazines y revistas de ese movimiento barcelonés» (Vázquez García, 2014). Pero de esta publicación hablaremos en el capítulo referente a la editorial de Regàs, La Gaya Ciencia.

Arquitectura Bis fue otra de las revistas periódicas en la que escribían los arquitectos del movimiento, además de otros profesionales que no tenían que ver con la *gauche*. Rosa Regàs era la editora, porque se editaba en La Gaya Ciencia, y se reunía semanalmente con el consejo de redacción que estaba formado por los arquitectos: Oriol Bohigas, Federico Correas, Manuel Solá, Rafael Moneo, Luís Domènech, Helio Piñón, el filósofo Tomás Llorens y el diseñador gráfico Enric Satué. Aparece por primera vez en 1973 y tiene una tirada de 52 números, el último aparece en 1985 acompañado de un escrito de Rosa Regàs titulado «Fin de la primera serie» que constituye su despedida. A ella volveremos en el capítulo dedicado a La Gaya Ciencia.

7.11.- La expresión final: lo que fue de la *Gauche divine*.

Rosa Regàs cree que el principio del fin de la *gauche* tiene lugar el día en que despiden a Carlos Barral de la editorial Seix Barral (Cfr.VVAA, 2000: 24). Bocaccio es el espacio donde se viven los acontecimientos iniciales del movimiento y los finales. Un suceso, la *Caputxinada*, solidariza a los componentes en una causa común antifranquista; luego, el encierro en Montserrat volverá a unirlos y, por último, la muerte de Franco que se celebra en el Bocaccio como recuerda Oriol Bohigas,

Oriol Regàs tuvo la valentía de instalar un par de televisores para ir siguiendo las noticias de la agonía de Franco y ofrecer brindis de champán cada vez que el comunicado médico anunciaba un empeoramiento (Bohigas, 1992: 329).

Estos eventos reafirman las creencias ideológicas de las personas que formaron parte del movimiento y marcarán la trayectoria de sus simpatizantes: «para muchos de nosotros lo que creímos entonces sigue siendo lo que creemos ahora, y lo que hemos acabado siendo se parece mucho a lo que nos proponíamos entonces. Y a pesar de los años, de los avatares y de las ausencias, seguimos siendo capaces de reírnos de quien sea y de lo que sea, incluidos nosotros mismos» (VVAA, 2000: 25).

Si bien es cierto que algunos de sus integrantes estaban acostumbrados a colaborar en manifiestos contra el régimen, se dice de Rosa Regàs que en su casa «que era una casa burguesa con cuadros y salones, se reunían las células del PC» «las personas de este grupo eran conocidas y firmaban manifiestos» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012:124), afirmación que la autora desmiente en un correo electrónico: «No, no es cierto, en absoluto, esto sería creer que yo era entonces una persona importante en la vida política, y no lo era. No era más que una empleada de Seix Barral atenta a lo que ocurría, nada más, sin influencia ni contactos» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). Regàs, sin embargo, sí estuvo al tanto de los nuevos eventos que iban a marcar la vida social y política de la ciudad, nos referimos a la *Caputxinada*.

La *Caputxinada* fue el acontecimiento que los unió políticamente. Sucedió en 1966, entre el 9 y el 11 de marzo, cuando un extenso grupo de intelectuales, curas, estudiantes y profesores universitarios antifranquistas se encerraron en el convento de los capuchinos de Sarrià para fundar los estatutos del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona. Entonces, el mundo educativo estaba monopolizado por el SEU, el Sindicato de Estudiantes Universitarios y este acto fue una ilegalidad y por ese motivo la policía los desalojó y los encerró en la comisaría durante 72 horas. En el encierro estaban, entre otros muchos, Joan Oliver, Manuel Sacristán, Carlos Barral, Maria Aurèlia Capmany, Oriol Bohigas, Salvador Espriu, Agustín García Calvo y Antoni Tàpies. Rosa Regàs no participó pero «Sí, lo sabíamos más o menos a medida que iba ocurriendo, porque en ella estaba Carlos Barral y otros muchos que conocíamos» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014). Cuenta Bohigas en sus memorias que «Más de quinientas personas llenaban el salón mientras se constituía la presidencia, formada por los delegados de las facultades y las escuelas y por los invitados de gran prestigio: Jordi Rubió, Salvador Espriu, Joan Oliver, Manuel Sacristán y Agustín García Calvo» (Bohigas, 1992: 321).

En el extranjero se hace propaganda mediática de esta protesta en contra de la política franquista. El comisario Juan Creix aborta la manifestación y, como resultado, 18 profesores fueron expulsados de la Universidad de Barcelona y se sancionó a los asistentes con multas bastante sustanciosas. Los intelectuales de la ciudad, entre los que destacan Josep Benet y Pere Portabella, iniciaron una campaña de ayuda y solidaridad en la que recogían obras pictóricas y manuscritos de cuantos artistas quisieron colaborar a nivel nacional e internacional, para subastarlos en el Palais Galliera de París, con el fin de recaudar fondos destinados a sufragar las sanciones económicas.

En el año 1970, concretamente el 3 de diciembre, se inicia el juicio de Burgos, conocido también como el Consejo de Guerra de Burgos, contra dieciséis miembros del grupo nacionalista vasco ETA –entre los que se encontraban tres mujeres y dos sacerdotes–, acusados de los asesinatos de tres personas –dos militares y un taxista–, alegadas al régimen de Franco. La sentencia de ejecutar seis condenas de muerte ocasionó una reacción popular inmediata: manifestaciones, huelgas estudiantiles y paros globales en la vida económica y laboral primero en el país Vasco y, luego en el resto del territorio español. El 12 de diciembre, en Cataluña, unas trescientas personas vinculadas al mundo de la cultura, representantes de la llamada *intelligentsia* catalana: artistas, pintores, escritores y profesionales, entre los que destacaban numerosos miembros de la *gauche divine*, se sumaron a la protesta. Se celebró un emblemático encierro, conocido como la *Tancada*, en el monasterio de Montserrat que contó con el apoyo y el consentimiento de su abad, Cassià Just, ya que en este participaban también curas progresistas; la protesta exigía la amnistía de los presos. Se trató de una concentración que se preparó desde Bocaccio, por miembros de la *gauche divine*, aunque, como refiere Roman Gubern, no se sabe quién fue el que tuvo la idea inicial, sin embargo recuerda «una reunión en Bocaccio, por la tarde, en que el proyecto se formalizó, aunque estoy seguro de que existieron muchas otras reuniones preparatorias en otros lugares» (Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 131). De hecho, entre los miembros de la *gauche*,

La convocatoria se transmitía de boca en boca, y corrió varios días por Bocaccio, templo indiscutido de la *gauche divine*, que se congregaba allí noche tras noche a tomar unas copas (Tusquets, 2009: 182).

A la misma conclusión llega Oriol Bohigas que reitera la afirmación de Esther Tusquets al rememorar cómo surgió la idea del encierro: «En aquella planta alta [de Bocaccio] pasaban

cosas que parecían extemporáneas. En unos de aquellos sofás aterciopelados de falso estilo modernista se inició la idea del encierro de Montserrat [...] y se organizaba la recogida de firmas para las sucesivas cartas de protestas o los apoyos verbales o económicos a los políticos perseguidos» (Bohigas, 1992: 328).

Rosa Regàs relata el acontecimiento y comenta que todo se gestó en Bocaccio:

[...] el encierro de Montserrat fue una cosa que se nos ocurrió, creo que se debió de decidir todo en Bocaccio, sí. Estábamos allá y decidimos que debía producirse una reacción. Antes, con Carlos Trías, Josep María Carandell, Lidia Falcón y dos o tres más, dos o tres días antes, habíamos hecho un encierro y una huelga de hambre en la sede de los Amigos de las Naciones Unidas, acabamos en la comisaría de la vía Layetana. A raíz de este episodio, montamos lo de Montserrat; a los que ya nos habíamos encerrado en los Amigos de las Naciones Unidas nos encargaron que nos ocupáramos de las comunicaciones. Yo telefoneaba a los medios de comunicación de, por ejemplo, el Vaticano y otros lugares que podían influir en la decisión del dictador, a medios como *L'Express* o *Le Monde*; una vez que estaba yo hablando...me respondía mi propia voz, porque me estaban grabando.

Oriol Regàs refuerza esta opinión cuando recuerda que: «ciertamente, en las tertulias del piso superior de Bocaccio se hablaba mucho de política. Todos estábamos al corriente de lo que sucedía en Madrid y Barcelona» (Regàs Pagès, 2010: 293).

En Madrid, un centenar de abogados se encerró en el Palacio de Justicia para pedir la abolición de la pena de muerte y, desde Europa, algunos intelectuales como Jean Paul Sartre realizaron diversos comunicados en la prensa brindando su apoyo a los manifestantes; incluso la Iglesia se declaró a favor de la amnistía.

En la abadía de Montserrat se reúnen unos trescientos intelectuales y miembros de la cultura catalana del momento. El pintor Joan Miró hace acto de presencia, junto a Núria Espert y Terenci Moix, en señal de apoyo. Asisten la editora Beatriz de Moura, el arquitecto Oscar Tusquets –que decide no encerrarse y regresar a Barcelona porque le molestó que «Rosa Regàs estuviera a la puerta del monasterio tomando nota de los nombres de las personas que llegaban, manifestó públicamente lo que pensaba, comprobó en el acto que no se trataba de discutir el encierro, sino de encerrarse y se marchó» (Tusquets, 182); acusación que

desmiente rotundamente la autora «No, no es cierto lo del cuaderno, la gente entraba y nadie anotaba quien estaba y quién no. Yo por supuesto no» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014) –, Lluís Clotet, Ana María Matute, Ana María Moix, Esther Tusquets, Gabriel Ferrater, Josep María Castellet, Eugenio Trías, Raimon, Guillermina Mota, Xavier Regàs, Joan Manuel Serrat, Roman Gubern, Vicente Aranda, Isabel Arnau, Montse Esther, entre muchos otros.

No estuvo Barral porque atravesaba un momento muy delicado en su editorial y prefirió mantenerse al margen de avatares políticos. Tampoco acudieron Gabriel García Márquez ni su esposa, Mercedes, porque vieron peligrar su permiso de residencia: «No, no fui al encierro de Montserrat. Sí lo hicieron todos mis amigos. Los únicos que no fuimos Mercedes y yo. Vivía uno con miedo. Estábamos muy tranquilos y sabíamos que cualquier tontería nos podía costar cara» (Ayén, 2014: 481), pero, por el contrario, sí estuvo Vargas Llosa:

A mí me acababa de operar de hemorroides Javier Lentini, de quien García Márquez decía que era el hombre que había metido mano a todos los escritores. Acudí, pues, convaleciente, con una boya, un ridículo rodete para el trasero, sin poder sentarme. Cuando, en la comisaría de la vía Laietana, la policía me interrogó mientras yo permanecía sobre mi boya, a causa de esa intervención, lo que otorgaba a la situación un tono ubuesco y dadaísta y provocaba unas humillantes sonrisas en el policía que me interrogó. Pero no me botaron de España (Ayén, 2014: 480).

Hubo una gran afluencia de manifestantes y pasaron muchas horas juntos compartiendo intensas emociones, incluso los cineastas Pere Doménech y Manel Esteban rodaron a los encerrados; por su parte, Colita y Xavier Miserach tomaron fotos del acto. Esos carretes fueron a parar a manos de Pere Portabella, que los entregó a uno de los representantes de una agencia extranjera de noticias que los copió. Luego, los originales se libraron a traición a la policía que así tuvo constancia de los participantes. Solo sobrevivió el carrete que Colita sacó del encierro oculto en su ropa interior (Cfr. Mazquiarán de Rodríguez, 2012: 133).

Esther Tusquets confiesa que conoció «más a algunas personas en cuarenta y ocho horas que en años de tratarlas en cenas y reuniones sociales» (Tusquets, 2009: 183). Ana María Moix, Ana María Matute y Esther Tusquets compartieron celda con José María Castellet. Asimismo, Tusquets da cuenta de un Vicente Aranda que vive con gran angustia ese encierro ya que le recuerda el dramatismo de diversos episodios de su infancia: «Tú no sabes lo que es

para un niño pasar las noches en vela esperando que vengan a detener a su padre. Ese miedo no se cura nunca» (Tusquets, 2009: 50), le confesó.

Como se recuerda en *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), el abad de Montserrat procuraba a los manifestantes «una comida correcta y más que suficiente». Pero Pere Portabella y Rosa Regàs informaron a Oriol Regàs sobre la escasez de las provisiones y este quiso hacer llegar desde su restaurante, el Via Véneto, lo que disponía en ese momento de la cocina:

Era un sábado a última hora de la tarde y todo estaba cerrado. Me fui pues a Via Veneto y, después del servicio de noche, decidí preparar bocadillos con el género que había en las cámaras y neveras: pulardas, foie, jabugo, salmón y otros succulentos manjares [...] Por la mañana, cargado todo en una furgoneta y acompañado de Anna, salí rumbo a Montserrat (Regàs Pagès, 2010: 292).

Sin embargo, la policía incautó la furgoneta y los alimentos acabaron en el Cottolengo del Padre Alegre. Este es quizá el acontecimiento que más se ha utilizado para frivolar sobre la *gauche* a pesar de que ninguno de los manifestantes se planteó nunca distinguirse por esta anécdota sino por la reivindicación que estaban llevando a cabo porque, en cualquier caso, Via Veneto no era un restaurante de lujo para los *gauchianos* sino uno de los locales de restauración de Oriol, otro miembro más del movimiento.

La prensa europea estuvo pendiente de la evolución del encierro del que se dio noticia en el diario *Le Monde*, donde aparecieron las fotografías de Colita y Xavier Miserachs. Rosa Regàs formaba parte de los informadores: «yo me cuidaba de prensa y por lo tanto tras la primera mesa-reunión nos fuimos unos cuantos a Barcelona desde donde llamamos a los medios internacionales y al Vaticano» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

El abad pactó con el gobernador civil, Pelayo Ros, y con el ministro de Gobernación, Tomás Gariano Goñi, que el grupo abandonara el edificio el día 14, cuarenta y ocho horas después de su encierro, sin represalias. Roman Gubern relata en sus memorias que entre los manifestantes se ocultaban dos etarras y el abad tuvo que mediar para que la *Tancada* terminara. No padecieron represalias físicas: tuvieron que entregar el pasaporte a la policía y se les impuso una multa de veinticinco mil pesetas que debían abonar si pretendían recuperar su documentación. Nuestra autora recuerda que «La sanción que me impusieron era una multa

importante pero no recuerdo de cuántas pesetas. Los que fuimos multados fuimos a ver al presidente de una entidad bancaria, un prohombre catalán cuyo nombre tampoco recuerdo, para que nos ayudara, y sí, nos ayudó. Si no, nunca habiéramos podido pagarlo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

Villamandos refiere en su libro que «seguramente, este acto de rebeldía fue el más comprometido políticamente de la *gauche divine*, y en el que sus miembros se expusieron al castigo más duro» (Villamandos, 2011: 24). Gracias a ese encierro se conmutaron las seis penas de muerte.

Lo cierto es que este fue el evento que marcó el fin de la *gauche divine* porque después de este solo se convocó una reunión más que los congregó a casi todos: la cena que con que se homenajeó a Román Gubern cuando se marchó a los Estados Unidos a disfrutar de una beca, el día 1 de mayo de 1971. Su despedida se celebró en Can Culleretes, el antiguo restaurante y chocolatería del abuelo Regàs. Incluso los escritores latinoamericanos, Gabo y Vargas Llosa, acudieron a esa cita.

La *gauche divine* se gesta en casa *Mariona*, da comienzo cuando se funda Eina, y se va consolidando entre Cadaqués y Barcelona. Se localiza entre 1961 y 1971, aunque a veces se pone su final entre la muerte de Franco, en 1975, y el cierre de Bocaccio, en 1981. Lo que es destacable es que la Ciudad Condal disfrutó de diez años de creatividad cultural y se transformó en la capital literaria más deseada y admirada del mundo hispano y desde luego, una obsesión para ese movimiento empeñado en dejar su huella en esa urbe que se miraba en París, Roma y Milán.

Los integrantes se pueden clasificar dos grupos por edades afines: el de los patriarcas, de cuarenta y tantos años, entre los que destacan: Jaime Gil de Biedma, Oriol Bohigas, Rosa Regàs, Federico Correa, Ricardo Muñoz Suay, Antonio de Senillosa, Esther Tusquets, Carlos Barral, Albert Puig Palau; las musas eternas: Romy (Carmen Romero, la esposa de Jacinto Esteva), Teresa Gimpera alias Gim, Serena Vergano, Elsa Peretti, Eve Field Marx (la nieta de Kark Marx) o Susan Holmqvist, entre otras, y el grupo de los jóvenes veinteañeros, en el que se encuentran: Enrique Vila-Matas, Terenci Moix, Ricardo Bofill, Joan de Sagarra, Óscar Tusquets o Gonzalo Herralde y unos cuantos más... (Cfr. VVAA, 2000: 35).

Hay que destacar que nuestra autora no está de acuerdo con esta clasificación; sostiene que solo se trató de gente que se iba encontrando por los locales de moda de la ciudad; unos intimaban y otros no; unos eran más asiduos y otros menos. Regàs sitúa el fin del movimiento entre la muerte de Franco, en 1975 y el cierre del Bocaccio en 1981, porque a partir de ese momento, los intereses del colectivo se diversifican: «La muerte de Franco te lleva a pensar qué coño va a pasar. Hacíamos planes. En una cena que hicimos en mi casa en la que estaba Narcís Serra y Oriol Bohigas, empezamos a hacer quinielas a ver quién sería el presidente del gobierno y el alcalde de Barcelona» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La escritora insiste en que se decepcionó profundamente cuando vio que invistieron como presidente del gobierno que tenía que hacer el tránsito hacia la democracia a Adolfo Suárez, a quien ella no conocía ni del que hubiera oído hablar. Ahí se acabó para ella el mundo de la política y solo se dedicó a luchar por cuestiones sociales:

¿Adolfo Suárez? Cuando lo pusieron no sabía ni que existía. Cuando me di cuenta de que era una transición que no venía de la legalidad, me pasó como a mi padre y la política dejó de importarme. Me dediqué más a cosas de tipo social pero no de tipo político porque ya me di cuenta de que todo era una mierda (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Para Regàs esos fueron los mejores años de su vida en los que buscó y consolidó su propia identidad para renacer a una sociedad por la que había luchado y por la que se movilizó en su día y que, sin embargo, no ha dejado de decepcionarla. Porque, como declara, el mal está en «aceptar que hiciéramos la transición a partir del franquismo no tiene sentido. No he creído nunca en la transición, nunca» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Los proyectos se quedaron atrás, y el movimiento desapareció sin causar ruido, igual que había aparecido de manera que «ya se sabe cuán evocadora de nuestra propia condición humana puede ser la decepción y qué tendencia tenemos a extender el desánimo a todos los órdenes de la vida. Porque también la muerte de nuestros proyectos y realizaciones asoma, como asoma la otra, la verdadera» (Regàs, Rosa; Rubio, Oliva María, 2000: 24).

Muchos de los componentes de este movimiento han escrito, a partir de los años 90, ya en la madurez de sus vidas, sus memorias, que han sido publicadas por editoriales que tuvieron que ver, de un modo u otro, con la *gauche divine*. En estas autobiografías, memorias, confesiones o historias sentimentales o de trayectoria de vida, describen la etapa de los años

60 como una época de plenitud que recuerdan con nostalgia. De entre los simpatizantes y asiduos del movimiento barcelonés destacan: Félix de Azúa, con *Momentos decisivos* (2000); Oriol Regàs, con *Los años divinos* (2010); Luis Carandell, con *El día más feliz de mi vida* (2001); Carlos Barral, con *Años de penitencia* (1976); *Los años sin excusa* (1978) y *Las horas veloces* (1988); Oriol Bohigas, con *Desde los años inciertos*(1991), *Entusiasmos compartidos* y *Batallas sin cuartel* (1996); Ricardo Bofill, con *Espacio y vida* (1990); Esther Tusquets, con *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), *Habíamos ganado la guerra* (2007) y *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009); Roman Gubern, con *Viaje de ida* (1997); Eugenio Trías, con *El árbol de la vida* (2003); Terenci Moix, con *El peso de la paja* (2008); Salvador Pániker, con *Segunda memoria* (1988); Xavier Miserachs, con *Fulls de contacte* (1998) y Josep Maria Castellet, con *Los escenarios de la memoria* (1988), entre otros.

Nunca Barcelona se sintió tan cerca de Europa como cuando unos cuantos profesionales burgueses y liberales se unieron para hacer de ella el espacio de su reivindicación y el punto de mira del resto del estado español. La ciudad fue, durante los sesenta, la niña bonita de la intelectualidad de este país porque la *gauche divine*, sin pretenderlo, acabó escribiendo su propia leyenda.

Un grupo, un antigupo, un movimiento, gente divina de la que se habla hoy por curiosidad, por interés, porque se intenta definir cuál fue, exactamente, su importancia en esos años en los que, de repente, la Ciudad Condal fue el topos de las tramas novelescas y cinematográficas, una especie de emblema, de ciudad de la luz en medio de tanta mugre. Un espacio al que la *gauche* lavó la cara de la tristeza de la posguerra y la disfrazó de ciudad cosmopolita y moderna. Un lugar que dio cobijo a los intelectuales y potenció la cultura revolucionaria del contrafranquismo porque en ningún otro sitio de España se había dado la espalda al Régimen para empezar a disfrutar de la vida en todos los sentidos. Eso es lo que consiguió este movimiento: despertar a la ciudad del amodorramiento y brindarle un reto: mirarse en Europa.

8.- Regàs y el mundo de la edición.

8.1.- Edhasa, el preámbulo de la nueva empresaria

En 1970, tras salir de Seix Barral, le ofrecen el cargo de directora literaria en la Editora y Distribuidora Hispano-Americana S.A conocida por las siglas Edhasa. Creada en 1946 por el exiliado catalán Antoni López Llausas (1888-1979), fue la sucursal en España de la

empresa bonaerense Sudamericana que publicó *Cien años de soledad*. Llausas –abuelo de la editora Glòria López Llovet alias Glòria Rodriugué– se convirtió en el principal accionista y dueño de la editorial argentina, en la que entró como empleado en 1939, cuando llegó de su exilio francés, recomendado por su amigo Rafael Vehíls, que era uno de los socios fundadores de Sudamericana.

Llausas era un catalán que se había ido al exilio. Había formado la colección Sudamericana y se había aprovechado con muy buen criterio de la guerra mundial y había tenido los derechos de muchos escritores famosos. Entraba sus libros en España clandestinamente y muchos los comprábamos en un sótano de una librería (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015).

Recuerda Regàs que, en ese año 1970, el escritor y periodista Avel·lí Artís i Gener, alias Tísner –el primo de *Sempronio*, el íntimo amigo de su padre Xavier Regàs Ardèvol–, tradujo al catalán la obra de García Márquez bajo el título de *Cent anys de solitud*. Esto constituyó una gran aportación a las adaptaciones y traducciones en lengua catalana. El propio Tísner fue quien le propuso a Gabo la traducción de su novela, este aceptó y se lo comunicó al mismo Llausas. La edición catalana se llevó a cabo en Edhasa-Barcelona.

Tísner era muy amigo de mi tío Víctor Alba, el hermano de mi madre. Tuvimos una reunión con Tísner, Gabo y el director de la editorial... Yo le hice una propuesta y él aceptó (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015).

Nuestra autora se ocupa de negociar el coste de la traducción, un libro que tuvo una tirada de 2.902 ejemplares y que hoy en día está en manos de coleccionistas:

Tísner va anar a veure Rosa Regàs, gerent de les edicions a Barcelona, [...]. En aquell moment es va produir una anècdota molt curiosa, que demostra la genialitat i el sentit de l' humor de Tísner: en el moment de pactar el preu, Tísner va proposar de cobrar 100 pessetes per holandesa, Rosa Regàs va posar cara de circumstàncies i li'n va oferir 90. Tísner ho va acceptar de seguida i van signar el contracte. Un cop el van haver signat, Rosa Regàs li va dir: «si haguessis insistit una mica te n'hauria pagat 100», i Tísner li va contestar: «si tu haguessis insistit una mica ho hauria fet de franc» (Llopis, 2012).

En 1970, Rosa edita la primera novela de Javier Marías, *Los dominios del Lobo*, obra rechazada por Lumen y por la editorial de Javier Praderas. Como recuerda Javier Marías,

Vicente Molina Foix, que ya era algo amigo mío y que había leído la primera novela que yo había escrito, lo que se llamó finalmente *Los dominios del lobo* (que yo no pretendía de momento publicar ni nada por el estilo, se lo dejaba a amigos y esas cosas), en un momento dado me dijo: "Bueno, ¿y por qué no intentamos publicar esto? A mí me ha gustado mucho, se lo voy a pasar a Juan Benet". Y la verdad es que tuve mucha suerte de que siendo Benet entonces (en fin, siempre lo ha sido, pero yo creo que en aquella época más) muy estricto con lo que escribían sus compatriotas, tanto la gente de su edad como la gente más joven que empezaba a publicar por entonces, tuve la suerte de que a él le gustó el libro. Hizo un par de gestiones con editoriales, me parece recordar que Lumen y también Edhasa, en una colección al frente de la cual estaba Rosa Regàs (más adelante tuvo la editorial La Gaya Ciencia, en la que yo saqué mi segundo libro y Benet muchos de los suyos), que decidió publicarlo y lo contrató (Blanca, 1993).

Cuando nuestra escritora funda La Gaya Ciencia, se lleva de Edhasa los derechos de esta obra de Marías, aunque no la publica en su editorial porque no obtuvo éxito entre público:

En Edhasa, contra la opinión de Esther Tusquets –a quien Marías presentó el libro y no lo quiso publicar y tampoco quiso Praderas, que tenía otra editorial–, publiqué a Javier Marías. No lo publiqué en La Gaya, me llevé los derechos del libro, pero no se vendió bien (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

En La Gaya verá la luz la segunda novela de Marías, *Travesía del horizonte*, amadrinada por un texto en inglés de Juan Benet.

A pesar del entusiasmo por innovar en la producción de la sucursal de Sudamericana, Regàs se va a sentir, constantemente, vigilada y puesta en entredicho. Edhasa era una empresa con pocos trabajadores y todo se sabía: «Había poco personal que trabajaba. Era directora literaria. Éramos 6 personas en esta parte de la editorial, en la parte literaria éramos 3 o 4» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). Su estancia apenas dura un año, tiempo suficiente para entender que no quiere trabajar allí:

Yo entré en Edhasa cuando salí de Seix Barral, a principios de los 70. Entré como directora literaria, sí, pero duré muy poco. Creo que fue el año 70 o a principios del 71 que me debí marchar (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En aquella empresa, «Tenía las manos atadas y había unos poderes ocultos que mangoneaban cosas» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Se vio envuelta en una trama hostil y, pese a sus buenas relaciones con el resto de los empleados, no se sentía cómoda con los miembros de la dirección. En una ocasión, el yerno de Cambó, Ramón Guardans Vallés (1919-2007), –casado con Helena Cambó i Mallol–, miembro del Opus Dei y presidente de la sociedad en aquel entonces, convenció al Consejo de Administración para que la vetaran «por llevar pantalones», como asegura la autora: «El yerno de Cambó era el presidente de la editorial, pues a este señor no le gustaba que yo llevara pantalones» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La escritora reconoce que no le «gustaba la organización ni cómo estaba montado» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Aprovechó la reestructuración de la plantilla y se fue: «...sí que hicieron una remodelación y como que yo ya tenía en mente montar mi editorial me marché» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Fiel a sus principios, siempre ha defendido que «...cuando una cosa no me gusta, me voy. Cuando una cosa no la veo clara, me marchó» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Entonces fundó La Gaya Ciencia. Tenía 37 años, cinco hijos y un marido del que se había separado aunque para que no le quitaran la custodia de sus hijos, como rezaba la ley de aquel momento, compartían la misma casa y ambos contribuían a su educación. Regàs se había licenciado en la universidad y había tenido la suerte de trabajar con el mejor editor del momento, Carlos Barral. Ahora estaba preparada para verter todos sus conocimientos en su propio negocio. Esa nueva experiencia se añadirá a los recuerdos que se irán acumulando en el tintero de su memoria, del que se nutre cuando se pone a escribir.

Las cosas no se tienen nunca claras; surgen. Yo nunca he tenido idea de lo que haría. He ido haciendo. Me quedé sin trabajo, me fui a Edhasa y luego a La Gaya (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

8.2.- La Gaya Ciencia, «la editorial más exquisita de Barcelona».

Después de su breve estancia en Edhasa, Rosa funda su propia editorial, a la que bautiza con el nombre de una de las obras de su admirado filósofo Nietzsche y en honor a sus estudios de filosofía. La Gaya Ciencia, «por aquel entonces la editorial más exquisita de la ciudad», se

funda en 1970 y se venderá en 1983, cuando nuestra autora se percate de su hastío ante la competencia editorial y decida embarcarse en otro proyecto que fue su una de sus mayores vocaciones desde niña: la escritura.

La Gaya Ciencia se estrena con *Angelus Novus*, un ensayo de Walter Benjamin, y la *Metodología del pensamiento mágico* de Eugenio Trías. La editorial llegó a publicar unos 400 títulos, de heterogénea temática: sociedad, salud, economía, política, filosofía, arquitectura, poesía, narrativa, medicina, incluso gastronomía. Rosa –editora y directora de las colecciones y de las revistas– invirtió su capital para promocionar a distintos autores noveles que acabarían triunfando en el mundo de la literatura. La filosofía de la editorial está muy comprometida con la idea de introducir en España los clásicos europeos y norteamericanos como signo de modernidad.

Para la escritora, el mundo de la edición, en esos momentos, «tenía unos atractivos que ahora no tiene. Antes, las personas que estaban en el mundo literario y editorial vivían más la literatura, había más preocupación por los temas de calidad y los temas literarios. Nos peleábamos por la literatura» (Velázquez, 2002).

La Gaya Ciencia crea una colección de bolsillo dedicada al público infantil, la *Biblioteca de Bolsillo Júnior*, que se inicia con los *Cuentos para niños* de León Tolstoi y que llega a contar con más de 150 títulos, entre autores extranjeros y españoles: Hans Christian Andersen, Giovanni Boccaccio, Lewis Carrol, Arthur Conan Doyle, S.Taylor Coleridge, Carlo Collodi, Joseph Conrad, Alan Coren, Chejov, Charles Dickens, Dostoievski, Alejandro Dumas, W.Goethe, Víctor Hugo, Jack London, H.W.Longfellow, Charles Perrault, A.S. Pushkin, Edgar.A.Poe, Giani Rodari, E.Salgari, Harriet Stone, Robert Louis Stevenson, Iván Turguenev, Mark Twain, Jules Verne, H.G. Wells y Oscar Wilde, entre otros muchos. Algunas de las traducciones las realiza la propia autora:

...tradujo para su editorial La Gaya Ciencia, entre ellos, *Arthur el solitario*, de Alan Coren; *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; *Tifón* de Joseph Conrad y *Los Campesinos y otros cuentos* de Chejov (Ávila López, 2007:18).

La *Biblioteca Junior* publica cuentos clásicos españoles entre los que figuran: Alarcón, Bécquer, Cervantes, Clarín, Espronceda, Fernán Caballero, Palacio Valdés, Pardo Bazán, José Pereda, Benito Pérez Galdós, o Juan Valera. Se trata de una colección variada que pretende

acercar al público infantil a los clásicos y recuperar los títulos más importantes de la tradición europea y española. En la *Biblioteca* destacan los cuentos de autores contemporáneos como Camilo José Cela, con los *Cuentos para leer después del baño*. Ana María Matute, con sus dos libros *Paulina* y *Carnavalito*, o Carmen Kurtz, cuya serie titulada *Las aventuras de Óscar* tuvo un gran éxito y se tradujo al catalán¹²⁶; el diseño de la portada de sus libros corrió a cargo del diseñador gráfico Enric Satué. Incluso se publica la colección de *Los libros de Arthur*, personaje creado por Alan Coren.

La Gaya Ciencia da, asimismo, la alternativa a una serie de autores noveles como Álvaro Pombo, cuya narrativa corta, los *Relatos sobre la falta de sustancia* (La Gaya Ciencia, nº27), se la recomienda a Regàs el mismo Juan Benet. Según Pombo, el resultado fue «un bellissimo volumen azul y plata», cuyo primer ejemplar se lo llevó la propia Regàs a Londres, y se lo entregó en el pub de Lancaster Gate.

...Aranguren le insinuó (a Pombo)¹²⁷ que acaso Benet, don Juan Benet, el señor ingeniero, le podía echar una mano. Y Benet le pasó los cuentos a Rosa Regàs. [...]...sí quiero enfatizar que en esos años tenía una muy hermosa editorial, La Gaya Ciencia, donde, por imperativo del señor ingeniero y por la indudable calidad de los mismos, aparecieron en 1977 los tan citados *Relatos sobre...*, con el prólogo de Aranguren (J. A. González Fuentes; Dámaso López García, 2013).

Pombo publica también, en esta editorial, *El Parecido* (1979), su primera novela, aunque no obtiene el éxito esperado. En 1980, libra

...asimismo en La Gaya Ciencia, una nueva entrega poética, de raro e indudablemente hermoso título, de complicada retentiva, eso también: *Hacia una constitución poética del año en curso*. Una bonita edición de mil ejemplares numerados [...], una bonita edición ilustrada por Juan Navarro Baldeweg (J. A. González Fuentes; Dámaso López García, 2013).

En la editorial se publican los cuatro primeros libros de su, por entonces, amante, Juan Benet: *Un viaje de invierno* (1971), *La otra casa de Mazón* (1973), *Sub rosa* (1973), y *5 narraciones y 2 fábulas* (1972), y en el año 1972, la *Travesía del horizonte* (1972), (La Gaya Ciencia, nº7) de Javier Marías, discípulo de Benet. A este título le siguen *Tres cuentos*

¹²⁶.- *Òscar i el cor de porpra; Òscar espeleòleg; Òscar i els submarinistes y Òscar i els ovnis.*

¹²⁷.- El paréntesis es mío.

didácticos (1975), (*La Gaya Ciencia*, nº 16), y *La Dimisión de Santisteban* (1975), también de Marías. Sin embargo, una vez alcanzada la fama, estos escritores no se acuerdan de que Regàs fue la primera editora que les dio la alternativa.

Las editoriales grandes les ofrecían más dinero, por ejemplo a Marías, Benet... Me enfadé con Juan Benet por las *Fábulas*. Era un libro que tenía que publicar yo: me lo había dedicado a mí. Pero nos peleamos. Se fue a vivir con Emma Cohen y publicó el libro con Javier Praderas y se lo dedicó a Cohen. Incluso Jaime Gil de Biedma le dio las memorias a otra persona para que las editase. La gente va a la suya y aprendes a no tomarlo como una cosa personal (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Además de Álvaro Pombo, Juan Benet y Javier Marías, forman parte del catálogo de *La Gaya Ciencia*: Félix de Azúa, Victoria Camps, Camilo José Cela, Javier del Amo, Joan Ferraté, Carmen Kurtz, Ana María Matute, Fernando Savater, José Ángel Valente, Manolo Vázquez Montalbán y María Zambrano, entre otros muchos. Regàs, mediante la elección de los títulos que selecciona, se propone dar a conocer un nuevo criterio de opinión respecto a la moda literaria o el gusto por la literatura, por eso publica incluso la obra filosófica de Zambrano y la de Benet, de crítica lectura. Con ese afán de innovación se edita en este sello una obra emblemática para la literatura catalana: el *Canigó* de Verdaguer, y una obra carismática para la religión católica: *El evangelio según San Mateo*, el único título religioso que figura en el catálogo editorial. Conviene hacer hincapié en el arrojo que tuvo la escritora al publicar libros que no encontraban editor en aquellos momentos:

Su labor editorial le costó muchos esfuerzos a Regàs. Como dueña de una pequeña pero influyente empresa. *La Gaya Ciencia*, cabe señalar que, gracias a su valentía en arriesgar su capital, han triunfado destacados escritores como Javier Marías o Juan Benet (Ávila López, 2007: 11).

La arquitectura fue otro de los temas que la autora conocía y debatía, a menudo, con algunos de sus amigos arquitectos de la *gauche divine*. Fiel a sus gustos, encontramos diversos títulos en el catálogo de la editorial, algunos de ellos escritos por el que fuera su amante, Oriol Bohigas. La gastronomía tiene también cabida en esta empresa, Jordi Busquets es el encargado de dirigir los *Cuadernos de Cocina Básica* y Georgina Regàs, hermana de la escritora, publica en catalán *La cuina de festa major*. En cuanto a la medicina, Regàs crea una colección dirigida por el equipo ginecológico y pediátrico del Instituto Dexeus cuyo diseño

corre a cargo de Mercedes Azúa, discípula de Enric Satué y docente de la escuela EINA de Barcelona. En esta colección escriben, entre otros, Santiago Dexeus, Teresa Pàmies y Margarita Riviere. De igual forma, La Gaya Ciencia edita una serie de libros ilustrados con grabados, fotografías e incluso partituras, entre los que destacan *Los carteles de la guerra civil* de Fontseré, Miravittles y Termes; *Habaneras* de Ricardo Balil, Isabel Lozoya e Isabel Rocha, y *La corrida* de Joan Capdevila.

Como hizo en su día Barral, Regàs publica en su catálogo literatura hispanoamericana y, como novedad, literatura infantil. Respecto a este último tipo de literatura, otra de las grandes editoras del momento, Esther Tusquets, compone en esta época una colección infantil argumentando que, en la España de los años 60, no existía un criterio sobre esta clase de libro orientado a los niños; ni siquiera se seguía un patrón o unas exigencias claras para las lecturas del público infantil:

¿Qué demonios compraban para sus hijos los padres que exigían a sus propias lecturas un alto nivel de calidad? ¿Por qué casi todos mis amigos escritores consideraban la literatura infantil un género menor, reservado casi siempre a las mujeres? (Tusquets, 2009: 62).

8.3.- Ediciones Bausán y la colección *Moby Dick*: leer como en la República.

Michi Strausfeld, editora de Siruela que fue en su día amiga de Rosa Regàs, dice que, en los años 70,

El contexto de la LIJ (Literatura Infantil y Juvenil) en esos tiempos era pobre, nadie tomaba en serio escribir para los jóvenes. Ningún escritor “considerado” lo hubiera hecho entonces. En cuanto a comprar un libro relativamente caro...: “¿Por qué? El cómic del quiosco también vale. ¡Y cuando los chicos sean grandes, ya van a leer literatura de verdad!” (Klibanski, 2012).

Para explotar esa parcela literaria todavía virgen para el mundo de la edición, La Gaya Ciencia crea, en 1973, las *Ediciones Bausán*. Según la RAE, un «bausán» es un muñeco de paja o heno que se viste con una armadura y se coloca tras las almenas de una fortaleza para simular buena defensa ante el enemigo; el vocablo «bausán» se utiliza además como sinónimo de holgazán y ocioso, pero la escritora lo seleccionó atendiendo a su primer significado. El

sello Bausán fue una sociedad que Rosa registró y traspasó más tarde a su hijo Marcos Loris Omedes cuando este creó su productora *Bausán Films*.

Dentro de las *Ediciones Bausán*, la colección de bolsillo que más éxito alcanzó fue la *Moby Dick* cuyo ideario parte de la base de que los niños están capacitados para aprender los mismos contenidos que los adultos siempre que se les expliquen de manera sencilla.

Esta colección yo quise hacerla basándome en lo que les daba a mis hijos a leer, textos que yo tenía y que creía que los podían entender. Porque estoy en contra de las adaptaciones. Yo leía los textos originales en el colegio y mis nietos los leen todavía. Lo importante es que el niño descubra la lectura. En la república los niños leían porque educaron a los maestros para que despertaran el gusto por la lectura a los niños (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

La *Moby Dick* publica, en 1981, una biografía titulada *Vida de Jesús*, escrita por el sacerdote Manuel Trens i Ribas, el que fuera el director espiritual de la autora durante los años del internado. Trens, como socio fundador del *Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona, recomendó a Georgina Regàs, la hermana de Rosa, para trabajar en él.

La colección *Moby Dick* se registró en el año 1971 pero nuestra autora no empieza a trabajar con ella hasta 1973.

La colección fue una idea de Michi Strausfeld¹²⁸, pero dejamos de vernos y al cabo de un año y medio yo monté la editorial. Se enfadó mucho conmigo. Pero las ideas van por el mundo y el que las coge, las coge. Éramos amigas y hablábamos en plan: ¿no podríamos hacer una colección así? Pero se fue y yo monté la colección y ella se enfadó mucho. Nunca me reprochó nada directamente pero sí lo dijo por ahí. A Michi la volvía a ver 20 años después pero no hablamos nada (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

La *Moby Dick* se vendía muy bien en los colegios, librerías y quioscos de toda la península, «llegué a hacer tirajes de 15.000 ejemplares y los vendía» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). En estas fechas inicia sus relaciones comerciales con la editorial Lumen, con la que colabora hasta 1979.

¹²⁸.- Michi Strausfeld a finales de los años 70 publicó a autores como Roald Dahl, Michael Ende o Sempé y otorgó un estatus distinto y de prestigio para la literatura infantil. En España, dirigió la colección infantil y juvenil de Alfaguara entre 1977 y 1989. A partir de los 90 trabaja en Siruela.

...cada editor publicaba los títulos que le parecían adecuados, por su cuenta y riesgo, pero se integraban en una colección común, que tendría más fuerza, más presencia en las librerías y en los medios, y organizaría una promoción – catálogo, folletos, anuncios– conjunta. La colección se tituló *Moby Dick* y nos salió bastante bien. La vendía Enlace y liquidaba por separado a La Gaya Ciencia y a Lumen los títulos que les pertenecían (Tusquets, 2009: 308).

La editorial de Esther Tusquets aportó, desde 1973, 13 títulos, frente a los 130 que publicó La Gaya Ciencia. De los libros de Lumen destacan dos: *Paulina* y *Carnavalito* de Ana María Matute, y cinco títulos de la serie de *Las aventuras de Óscar* de Carmen Kurtz. Estos títulos se publican como fondo de la Editorial Lumen, pero incluidos en la Serie *Moby Dick*: Biblioteca de Bolsillo Junior. Hasta 1979, ambas editoras están colaborando hasta que, en 1979, Tusquets decide retirar de la colección los cinco títulos de la serie *Las aventuras de Óscar* de Carmen Kurtz y los dos libros de Matute titulados *Paulina* y *Carnavalito*, porque pensaba editarlos por su cuenta. Rosa llama por teléfono a Matute y le pide permiso para seguir publicando esos libros y Matute accede. Esther Tusquets dice que *Paulina*, el relato de Ana María Matute,

...no era de los mejores pero sí uno de los que más se vendían. Lumen lo había publicado en la colección Grandes Autores, y Rosa me comentó un día que le gustaría sacarlo en bolsillo. Le dije que habría que hablarlo con Matute. No me volvió a llamar, ni me escribió tampoco. No existe ni una palabra escrita que insinúe el menor derecho de Regàs sobre este libro, ni una alusión en una postal, una nota en un ejemplar. Nada. Y Rosa empezó a sacar una edición tras otra. [...] Utilizó nuestros dibujos, no nos comunicó nada, no nos mandó ni un ejemplar y no pagó un duro a nadie. Piratería pura y dura, me parecía a mí. Además, vendía muchas *Paulinas*. De modo que mis distribuidores –Visor, en Madrid y Enlace para el resto de España– protestaban airados, porque todos los ejemplares que vendía ella eran ventas que perdían ellos (Tusquets, 2009: 309).

El 14 de junio de 1982, Lumen interpone una querrela criminal contra Rosa Regàs ante los tribunales, a lo que Regàs respondía indignada:

Si Esther Tusquets me hubiera dicho –ha manifestado Rosa Regàs– que los libros de Ana María Matute no podían seguir en la colección que yo dirijo, tal como

dijo de los de Carmen Kurtz, yo los hubiera sustituido por otros (Canals, *El País*, 1982).

Nuestra autora fue acusada por Lumen de un delito de fraude por la apropiación indebida de los derechos de autor de dos libros de Ana María Matute –*Paulina* y *Carnavalito*– publicados en la colección *Moby Dick*. Se solicitaba la prisión incondicional, o la libertad bajo fianza, de la editora de La Gaya Ciencia, a la que también –fuera del procedimiento–, se le pedía una indemnización de un millón de pesetas y cinco años de cárcel.

La disputa tiene sus orígenes en 1972, cuando Rosa Regás y Esther Tusquets deciden editar conjuntamente varios títulos en la colección *Moby Dick*. Esta colección, en contra de lo afirmado por Esther Tusquets, fue creada en 1971 por Rosa Regás, y registrada a título personal, por cuanto La Gaya Ciencia no tenía aún personalidad como sociedad anónima. La editorial Lumen aportó entonces tres títulos a la colección, cifra que después se incrementaría hasta llegar a 13 a lo largo de los seis años siguientes, frente a los 130 títulos que aportaba La Gaya Ciencia. En 1979, ambas editoriales decidieron poner fin a su política de colaboración. Lumen retiró de la colección cinco títulos de *Las aventuras de Oscar* porque pensaba editarlos por su cuenta. Paralelamente dejó que La Gaya Ciencia y Ana María Matute negociaran la continuidad de los títulos de esta escritora en la colección. Rosa Regàs envió un contrato a Ana María Matute y el asunto quedó así aparentemente zanjado. Luego vino la querrela en los términos antes citados. (Canals, *El País*, 1982)

Pese a la dureza de las acusaciones, el juez del Juzgado de Instrucción número 11 de Barcelona dictó un auto en el que ordenaba el sobreseimiento provisional del caso, y nuestra escritora quedó libre de la acusación (Cfr. Canals, *El País*, 1982).

Esther Tusquets [...], me puso una querrela criminal por apropiación indebida. En la Colección *Moby Dick* me dijo si le dejaba publicar unos libros. Tienes el número 2 y el 84, le dije. En estos números ponía Lumen. Al cabo unos años me dijo que ya estaba, que no quería publicarlos más. Le dije de sustituir los que ella no quería por otros y le pregunté a Matute; le pedí permiso por teléfono para seguir publicando sus títulos. Así que, en lugar de poner Lumen, puse La Gaya Ciencia, porque Matute me dio su permiso. Tusquets me puso una querrela criminal. Pedía 9 millones de

indemnización y 5 años de cárcel. Fuimos a juicio y en el momento antes de entrar, su abogada le dijo a mi abogado: «—Dice la Sra. Tusquets que si le paga una peseta como reconocimiento de su culpa, ella retira la denuncia—». Yo dije que no. Fuimos a juicio. Empezaron a pasar todos mis amigos y declararon en mi contra. Matute también, pero de manera vaga reconoció la conversación telefónica que tuvo conmigo. Cuando me tocó a mí, habló mi abogado y me di cuenta de que mi abogado no tenía idea. Así que levanté la mano y pedí defenderme yo misma. Me acusaban de haber hecho una edición pirata y dije que si yo hubiera hecho una edición pirata, en la primera página saldría el nombre de ella, no el mío. Dije que me dio permiso Matute por teléfono. Ganamos el juicio y Tusquets lo llevó al supremo y lo perdió. Tuvo que pagar hasta las costas (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

El percance con Lumen ocurría en el mismo momento en que Enlace le devuelve a Regàs el millón de libros de colección *¿Qué es...?* La distribuidora deja de vender los ejemplares de La Gaya Ciencia y nuestra autora debe buscar otra empresa que lo haga; durante un tiempo, su distribuidora será Acuario Distribuciones S.A, situada en Barcelona. Según Tusquets, «...al producirse el conflicto con Rosa, era impensable que Enlace siguiera ocupándose de su fondo, y ella lo pasó a otro editor, incluida la colección *Moby Dick*. Y el nuevo distribuidor debió de entender que toda la colección le pertenecía a ella. Resultado, Lumen dejó de cobrar las ventas que sin duda se producían de sus títulos» (Tusquets, 2009: 308).

Pese a haber ganado la querrela que interpuso Tusquets, Regàs reprocha a la editora de Lumen que, poco antes de morir, relatara en *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009), este episodio sin reconocer que Rosa Regàs fue quien ganó en los tribunales: «... el año antes de morir escribió un libro y en la radio explicó sobre el caso, pero no dijo el resultado del juicio. Yo escribí a la SER y dije que el juicio lo perdió ella (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Casi en las mismas fechas en que sucedió el caso Matute, La Gaya Ciencia tuvo un excedente de producción provocado por la devolución extraordinaria de un millón de libros fruto de las malas gestiones del gerente de su distribuidora Enlace. La empresa le pedía a Regàs 25 millones de pesetas que habían sido firmados en letras, como avance de la

producción que luego no se vendió. Uno de los ocho socios de Enlace era Lumen, con cuya dueña acababa de tener Rosa el tropiezo a causa de los libros de Ana María Matute:

Cuando tuve un problema grave con los socios de Enlace, que me pidieron libros para la Biblioteca de Divulgación Política y que me los devolvieron y tuve que pagar 20 o 30 millones, lo que hice fue cargar las tintas sobre la *Moby Dick*. Llegué a hacer tirajes de 15.000 ejemplares y los vendía. Con ese dinero pagué todo (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Además de la colección *Moby Dick*, la Gaya publicó una serie de cuadernos para pintar y fábulas adaptadas con final feliz para sufragar los gastos de la macroedición que le habían devuelto. Si bien es cierto que *La Moby Dick* había triunfado en las librerías, la idea de editar literatura infantil fue enseguida copiada por otras editoriales. Como recuerda la autora: «Bruguera, que había sido mi distribuidora, se inventó una colección parecida. Esto pasa, que te copian» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). En el año en que Regàs vendió su editorial ya había tres colecciones similares a la suya que habían surgido de otras editoriales españolas.

8.4.- La colección «QUÉ ES...» o el triunfo de la curiosidad.

La Gaya Ciencia es una editorial pionera porque se cuestiona la necesidad de educar al pueblo en política, de hablar de cada uno de los conceptos políticos que fueron surgiendo durante la Transición. La necesidad de descubrir las verdades a través de los hechos, de predicar con el ejemplo, de denunciar y de despertar la duda entre el público y de agitar sus conciencias es lo que la conduce en su intento de instruir a los adultos de la España de principios de la democracia. Ese tono beligerante y de rabiosa actualidad es característico de *La Gaya Ciencia* y, más adelante, cuando nuestra autora se dedique al periodismo, será su sello de identidad. Como Regàs mostró siempre interés y deseo en atraer al gran público, de publicar para el gran público con la finalidad de formarlo, opta por pedirle a su hermano Oriol que la financie en una empresa ingente: quiere publicar una colección para concienciar al gran público lector sobre los acontecimientos que se han vivido en España desde la dictadura. Así nace la colección «*Qué es...*», una de las más exitosas, instructivas y novedosas de la época.

«¿Qué es...?» se compone de una serie de libros de divulgación política, ejemplares de pequeño formato –libros de bolsillo diseñados por Enric Satué– que nacen de una conversación surgida entre la escritora y su hermano Oriol, durante un almuerzo, en un

restaurante situado al pie del Tibidabo. Rosa y el dueño del Bocaccio elaboraron una lista de títulos que servirían como pretexto para devolver la memoria al pueblo y para adoctrinarlo:

Rosa apeló no sólo a mi ayuda económica sino a mi experiencia y a mis relaciones en el mundo cultural y artístico. Juntos confeccionamos la lista de los veintisiete títulos de que constaría la colección, que habrían de aparecer uno cada semana. Le dije que, si conseguía veinte de los veintisiete autores que habíamos elegido, financiaría la operación (Regàs Pagès, 2010: 386).

Esta colección, que aparece a la muerte de Franco y que financia Oriol Regàs, consta de tres partes: la Biblioteca de Divulgación Económica, la Biblioteca de Salud y Sociedad y la Biblioteca de Divulgación Política. Regàs es «una pionera en el campo apostando por el pluralismo de ideas, concibiendo una España multicultural y dando prueba de que su vocación de editora contenía una voluntad política que intentaba abrir nuevos caminos» (Ávila López, 2007: 11). Los autores son personalidades conocidas en la sociedad por su militancia política o sus estudios socioeconómicos o médicos: J. Andreu Abelló, José Luis Aranguren, Miguel Boyer, Victoria Camps, Alfonso Carlos Comín, Santiago Carrillo, José María Castellet, Ricardo de Cierva, Agustín García Calvo, Eduard Garrigues, Felipe González, Ramón Lobato, Ernest Lluch, Federica Montseny, Mariano Rubio, Nicolás Sartorius, Josep Tarradellas, Enrique Tierno Galván y los amigos de la editora, Juan Benet, Eugenio y Carlos Trías y Manolo Vázquez Montalbán. Destacan títulos como *¿Cuáles son los partidos políticos de Cataluña?* por J. M. Castellet; *¿Qué es la política monetaria?* de Mariano Rubio; *¿Qué son los fascismos?* de José Luis Aranguren o *¿Qué es la Generalitat de Catalunya?* por Josep Tarradellas. Además de temas políticos, se publican otros de interés social que tienen que ver con la salud, la moral y la economía: *¿Qué es el aborto?* de A. Villatoro; *¿Qué son la separación, la anulación y el divorcio?* de Magda Oranich o *¿Qué es el orgasmo?* por Manuel Pérez Sánchez. Los temas relacionados con la higiene y la salud corren a cargo de personalidades como Santiago Dexeus – ginecólogo de Pilar Donoso y de Mercedes Barcha y miembro de la *gauche*–, José María Carrera Macià o Luis Feduchi –el psicólogo íntimo amigo de Gabriel García Márquez–, entre otros entendidos.

La colección «Qué es...» constituye un intento de aleccionar a un público desorientado y confundido; por eso Regàs encargó a una serie de políticos –muchos de los cuales aún

estaban en el exilio— el título de un libro en el que contaran su ideología y su afiliación 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 que habían permanecido en la clandestinidad, redactaran un libro pedagógico muy breve, definiendo cada uno sus tendencias políticas. [...]. Políticos del prestigio de Felipe González, Tierno Galván, Garrigues, Fernández Ordóñez, y así hasta veintisiete títulos, escribieron un volumen cada uno para explicar las diferentes corrientes políticas que reinaban en la España de aquella época (Ávila López, 2007: 11).

Esta publicación, novedosa y distinta, se convierte en un arma de doble filo porque suscita la envidia de otras editoriales que se afanan en copiar la idea y perjudican, con ello, la inversión que había realizado la empresa de Rosa en ese proyecto:

En 1976 monté una colección política de divulgación que abarcaba todo el arco político. Cinco editoriales me la copiaron. En 1982 la editorial se había convertido en un monstruo, la competitividad era feroz (Ribas, 2010).

Incluso la censura le secuestra algunos de sus títulos: «Yo en el 75 empecé a sacar la colección de la Biblioteca de Divulgación Política. Íbamos probando títulos, pero nos secuestraron muchos de temas políticos, por ejemplo los de *Las Comisiones* y los de *Las Fuerzas Armadas* y algún otro que no recuerdo [...]. No, no me amenazaron nunca» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En su libro *Diario de una abuela de verano* (2004) da cuenta de lo que le sucedió con Adolfo Suárez que tenía que escribir uno de los libros de la colección titulado *Qué es la ruptura*, cuando Carmen Díaz de Rivera la cita en el Palacete de la Castellana, que era entonces el Palacio de la Presidencia. De hecho, Regàs le encarga ese título a Suárez mediante Manolo Vázquez Montalbán. Una vez la autora tiene avanzada la publicación, debe guillotinar «Más de la mitad de las cubiertas que ya habíamos impreso para adelantar tiempo» (Regàs, 2006a: 242), porque Suárez decide que el «libro no pasará censura» (Regàs, 2006a:242). Hacía poco tiempo que le habían secuestrado dos títulos de la colección de la Gaya Ciencia: el de Nicolás Sartorius, *Qué son las comisiones obreras* y el de Fortes, *Qué son*

las Fuerzas Armadas. El libro que tenía que escribir Suárez se publicó a la par del de Santiago Carrillo pero escrito por Josep Melià.

En esta misma colección «Qué es...», en el año 1978, editó cuatro títulos para niños: *Cómo puede ser la democracia, Así es la dictadura, Hay clases sociales, Las mujeres y los hombres*, que la editorial valenciana Media Vaca ha reeditado en 2016.

La distribuidora de La Gaya Ciencia era Distribuciones de Enlace¹²⁹ que «nació a causa de un conflicto de Carlos» (Tusquets, 2009: 161) cuando «un grupo de editores independientes, antifranquistas [...]—varios de ellos pertenecían a la *gauche divine* o estábamos vinculados a ella—, ocho editores atípicos, que no consideraban que una editorial fuera simplemente un negocio más y que vender libros se equiparara a vender chorizos, que creían, por el contrario, que estaban llevando a cabo una importante misión política y cultural. Es raro que haya uno, y nos juntamos ocho...» (Tusquets, 2009: 165).

Tusquets alega que Soriano se arriesgó demasiado al alentar a Regàs para que aumentara la producción de los ejemplares de la colección «¿Qué es...?»; considera que fue una decisión que debía haber consultado con los dueños de Enlace porque, aunque Soriano era el gerente de la empresa, los socios eran los ocho editores (Cfr. Tusquets, 2009: 306). Según la dueña de Lumen,

...la ambiciosa Rosa y el irresponsable Rafael doblaron las tiradas de las primeras ediciones, reimprimieron títulos que algunos librerías pedían con insistencia y que no quedaban en almacén, sin asegurarse antes de que no había en otros puntos de venta exceso de ejemplares [...]. Para sufragar los gastos de producción, Rafael empezó a entregarle a Rosa, sin consultarlo ni comunicarlo siquiera a los editores dueños de la empresa, talones a cuenta de futuras ventas, pero, al mismo ritmo que se vendían los títulos nuevos, eran devueltos los anteriores. Cuando el asunto salió a la

¹²⁹.- «*Distribuciones de Enlace*, sociedad de la que formaban parte ocho editoriales: *Barral Editores*, con Carlos a la cabeza; las jovencísimas *Anagrama* y *Tusquets*, fundadas y dirigidas respectivamente por Jorge Herralde y Beatriz de Moura; *Edicions 62*, pionera de las ediciones en catalán, con José María Castellet de director literario, y Oriol Bohigas como presidente; *Laia* con Alfonso Carlos Comín; Fontanella, con Paco Fortuny; nuestros amigos de Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, representada por Pedro Altares y Rafael Martínez Alés, vinculada políticamente con Joaquín Ruiz-Giménez, y editora de la revista de su mismo nombre, muy influyente en aquellos años, y *Lumen*» (Tusquets, 2009: 242).

luz, los socios de Enlace se enteraron de que estaban, sin comerlo ni beberlo, al borde de la quiebra (Tusquets, 2009: 307).

Tusquets estaba convencida de que Rosa no devolvió el dinero a los socios de Enlace: «no devolvió nada jamás (eso dicen los de Enlace y yo les creo, aunque cuente Moix que Rosa pretende haber devuelto la deuda entera)» (Tusquets, 2009: 307).

De esta época arranca la enemistad con el editor de Anagrama, Jorge Herralde, y con Rafael Soriano, su compañero en Seix y Barral.

Fueron los de Enlace que quisieron abrir mercado en los quioscos y los quioscos no me aceptaron los paquetes. Me los devolvieron sin abrir. Querían que les devolviera las letras que me pagaron cuando les di los libros. Las devolví porque todos eran amigos. Pero ninguno me lo agradeció, incluso Jorge Herralde me insultó públicamente. Lo pagué todo menos dos millones de pesetas porque el de Banca Catalana se rió de mí (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Rosa decide darle a Soriano unas letras para firmar a cuenta de una facturación que nunca se produjo y que el banco cobró a Libros de Enlace, que era la distribuidora que avalaba la firma de Soriano. Según Herralde:

Rafael Soriano consintió en aceptarle, por amistad, unas letras por unas ventas provisionales de La Gaya Ciencia y cuando llegaron las devoluciones lo dejó colgado con un agujero de bastantes millones de pesetas que tuvimos que pagar los editores socios de Enlace, mientras que Soriano presentó su dimisión (Ayén, 2014: 262).

Soriano la acusó de darle la espalda tras abusar de su amistad «Rosa Regàs se compró una masía en el Empordà, pero a mí no me cogía el teléfono. Todo fue un error mío» (Ayén, 2014: 263). Esther Tusquets alegó que La Gaya Ciencia «Vendía muchos libros por quiosco y las devoluciones se multiplicaron. Cuando le iba bien, Enlace sí asumía solidariamente esos costos» (Ayén, 2014: 263).

Regàs se defiende explicando que

Pensaba Enlace que los venderían. Me devolvieron un millón de libros. Todos eran amigos míos. No salió nadie en defensa mía. Solo Cuyá se portó bien y me ayudó mucho. Fue el único, los demás no. Soriano no es que se portara mal. Hizo lo que creía

que iba a salir bien, pero no salió bien. Pero los socios, en lugar de acusar a Soriano, me acusaron a mí. No tenía yo ninguna culpa. Él se justificó como pudo (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Pese a las denuncias que interpusieron los socios de la distribuidora Enlace, los tribunales no dictaron nunca sentencia desfavorable para la escritora.

La de Enlace es una historia muy larga, muy larga que me enganchó en mucho dinero. Decidí marcharme porque yo sabía que cuando algo no me gusta, me largo. Solucioné como pude el asunto de la estafa que me hicieron. Trabajé como una loca haciendo toda clase de cosas, libros para niños en los quioscos...Lo pagué todo y luego me marché (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La época tampoco propiciaba nada bueno para los empresarios porque los comentarios de sus propios empleados empiezan a ir en contra de su mentalidad socialista, porque nuestra autora ha sido siempre roja:

Empiezan las primeras huelgas y había un tío argentino que me dijo: –Tú eres el patrón y nosotros somos los obreros–, y eso no me gustó nada. Yo estaba en La Gaya Ciencia y era la dueña (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La escritora decide vender la editorial. El problema con Lumen y luego con Enlace le hace cuestionarse sus amistades y su vida. Barcelona se convierte en la ciudad que, de alguna forma, le da la espalda:

Hubo gente de Madrid que me ayudó y se interesó por lo que estaba pasando. Pero en Barcelona fue tremendo. Por eso me fui y no he vuelto nunca más. Me fui a vivir a Madrid. Primero me instalé aquí, en Llofriu, y me iba a un sitio y a otro. Luego me fui a Madrid, al cabo de los años (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

En 1983, a los 50 años, después de ese desengaño, decide vender La Gaya Ciencia y devuelve los derechos de autor a cuantos escritores tenían contrato con su editorial: «Cuando me vendí, escribí una carta a todos los autores de La Gaya y les devolví los derechos. Sólo uno me contestó. Nadie tuvo un detalle conmigo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). Fiel a su criterio, cuando se sintió ignorada decidió poner tierra de por medio. Durante un año y medio había estado preparándose, antes de dejar la editorial, para el examen de traductor en

las Naciones Unidas. Había llegado el momento de iniciar el viaje que acabaría en el centro de ella misma: su vocación, la escritura.

En 1982 la editorial se había convertido en un monstruo, la competitividad era feroz. Harta de pelear con bancos, la vendí. La vida es otra cosa –me dije– y quiero escribir (Ribas, 2010).

8.5.- Las revistas de la Gaya Ciencia.

Desde 1974 dirige varias revistas en la Gaya Ciencia: los *Cuadernos de la Gaya Ciencia*, *Arquitectura Bis* y *Quaderns de la República y la Guerra civil*.

8.5.1.- «Quaderns de la República i de la Guerra civil»: el reto de recuperar la memoria histórica.

Fiel a su faceta de «agitadora de masas», para que la verdad de lo que se vivió en Cataluña durante los últimos tiempos de República y el inicio de la Guerra civil no cayera en el olvido ni fuera disfrazada por la recién estrenada democracia, decidió aportar a la edición catalana una colección de revistas que testimoniara la intrahistoria de la Barcelona republicana.

No sé cómo surge pero yo he sido siempre una persona muy obsesionada por la República y la Guerra civil. Digamos que de todos los movimientos políticos e históricos que conozco y siento más cercano es este. En aquella época, yo conocía un poco a Tarradellas y no sé cómo surgió. Fui a buscar a Ana Sallés a ver qué le parecía. También tuvimos unas conversaciones con Manolo Vázquez. Yo conocía mucho a Federica Montseny que había estado en la Biblioteca de Divulgación Política. Sallés era historiadora y se encargó de buscar todo lo que se había publicado en el momento. Y yo me puse en contacto con el autor de cada título. Es una idea que surge de mí. La hice mía enseguida. Ana Sallés era directora del proyecto (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Los monográficos, de textos sencillos y perfectamente ilustrados, estaban dirigidos al lector medio de los años 70. El equipo de esta nueva revista rescata noticias y pruebas gráficas significativas e impactantes que se recogieron en la prensa catalana entre 1931 y 1939: «Sallés era historiadora y se encargó de buscar todo lo que se había publicado en el momento» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). La nota editorial desvela el didactismo que se

persigue con esta publicación; bajo el lema acuñado por Raimon, el cantautor catalán más emblemático de los 70, se apela a la memoria histórica porque: «...qui perd els seus orígens perd identitat». Esa búsqueda de la identidad usurpada, del paraíso perdido, va a convertirse en una de las características constantes en la trayectoria literaria de nuestra autora.

Los *Quaderns* conforman la primera publicación que La Gaya Ciencia edita íntegramente en catalán: «Es la única publicación en catalán de mi editorial». Se trata de 19 números que, semanalmente, se empiezan a vender en los quioscos porque «...salía uno cada semana. Era la primera vez que sacábamos algo en catalán. Era una cosa sobre Cataluña. Sobre el proceso de la República y la Guerra Civil y tenía que ser en catalán y lo sacamos hasta el 77 o 78» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La autora aclara que la colección de cuadernos estaba programada desde sus inicios y se sabían los títulos que se iban a publicar semanalmente:

La revista salió con todos los títulos anunciados desde el primer momento. No era una revista, era una colección que empezaba en la República y acababa con el triunfo de los fascistas. Por lo tanto eran 10 o 12 o 15 números programados desde el principio. Cada semana iban saliendo (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

El equipo de esta revista está formado por Rosa Regàs como editora; Anna Sallés como directora de los textos; Pep Cruañas, Mila Montalbán, Gerard Preminger y Josep Surroca como coordinadores de la parte gráfica; Salvador Saura y Ramón Torrente que se ocupan del diseño y La Gaia Ciència y Edicions 62 S.A como las empresas editoras de la misma. Distribuciones de Enlace, empresa ubicada en la calle, Ausiàs March, 49 de Barcelona, es la encargada de distribuir la colección. Los *Quaderns* fueron distinguidos, en 1977, con el «Trofeu Laus», por su temática innovadora y su llamativo diseño gráfico¹³⁰.

Cada *Quadern* es un monográfico acerca de un tema trascendental dentro de los años que se referencian. Para ello, Rosa contrata a distintos personajes competentes, cada cual en su ámbito profesional, y estos escriben para ofrecer su perspectiva y su autoridad ante el asunto tratado en la revista. J. Andreu Abelló, Albert Balcells, Josep Benet, Josep Maria

¹³⁰.- El «Laus» fue otorgado por la Agrupación de Diseño Gráfico y Directores de Arte del F.A.D de Barcelona. Se trata de un premio que distingue la capacidad de transmitir los mensajes mediante el lenguaje visual, la utilidad de los proyectos que se publican, su espíritu innovador y la calidad de los mismos.

Bricall, Francesc Bonamusa, M. Aurèlia Capmany, Borja de Riquer, Frederic Escofet, J. A. Gonzàlez Casanova, Vicenç Guarner, Albert Manent, Teresa Pàmies, Jesús Rodés, Anna Sallés, J. Solé Barberà, Josep Tarradellas, Josep Termes, Edmon Vallès, y serán los encargados de contextualizar el contenido de los textos de las diecinueve publicaciones.

El material reproducido fue recuperado de fondos documentales como el *Archivo fotográfico del Diario de Barcelona*; el *Archivo Mas*; el *Centre d'Estudis d'Història Contemporània*, *La Biblioteca de Catalunya*, el *Arxiu fotogràfic* y la hemeroteca de *l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat*, la *Hemeroteca Municipal de Madrid*, o el *Arxiu fotogràfic d'Edicions 62*, además de archivos particulares.

Per raons de compaginació, en algunes reproduccions de diaris i revistes hem fet un muntatge de diversos fragments d'una mateixa pàgina, respectant-hi sempre els textos originals (VVAA, 1977: *Quadern*, 10, contraportada).

Los 19 números de los *Quaderns de la República i de la Guerra Civil* ven la luz bajo los siguientes títulos: Nº 1, *La Proclamació de la República* a cargo de Josep Tarradellas. Nº 2, *L'Éstatut de Catalunya* (en dos partes: 1.L'Éstatut de Núria/2. L'Éstatut de 1932) por J. A. Gonzàlez Casanova. Nº 4, *El Parlament Català* dirigido por J. Andreu Abelló. Nº 5, *Esquerra Republicana de Catalunya* por Anna Sallés. Nº 6, *Les dretes i la Generalitat*, bajo la dirección de Jesús Rodés. Nº 7, *El 6 d'Octubre*, por Albert Balcells. Nº 8, *L'Obra Cultural de la Generalitat* por Albert Manent. Nº 9, *El Front Popular* por Borja de Riquer. Nº 10, *El 19 de Juliol* a cargo de Frederic Escofet. Nº 11, *La Dona i la II República* por M. Aurèlia Capmany. Nº 12, *Fundació del PSUC* por J.Solé Barberà. Nº 13, *La CNT i la Generalitat* por Josep Termes. Nº 14, *Les Col·lectivitzacions* a cargo de Josep M. Bricall. Nº 15, *El Front d'Aragó* por Vicenç Guarner. Nº 16, *Els Fets de Maig del 37* por Francesc Bonamusa. Nº 17, *La Reraguarda Republicana* por Edmon Vallés. Nº 18, *La Batalla de l'Ebre* por Teresa Pàmies. Nº 19, *Ocupació de Catalunya per les Tropes franquistes* a cargo de Josep Benet.

Las fuentes que se consultan en los susodichos fondos son una muestra de la diversidad de publicaciones que existían durante la preguerra: *La Vanguardia*, *La Humanitat*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Publicitat*, *El Be Negre*, *Estat Català*, *L'Insurgent*, *El Treball*, *La Veu de Catalunya*, *Diari del Poble*, *L'Instant*, *L'Hora Nova*, *La Campana de Gràcia*, *Mirador*, *La Revista Blanca*, *Avant*, *Companya*, *Octubre*, *Catalunya Insurgent*, *Justicia Social*, *El Miliciano Rojo*, *El Luchador*, *Solidaridad Obrera*, *Cultura Libertaria*, *Vertical*, *La Voz*

Confederal, Sembrador, La Rambla, Papitu, Ara!, La Batalla, Renovación, Patufet, Diari de Catalunya, Choque y El Correo Catalán, entre muchos otros.

8.5.2.- Revista *Arquitectura Bis* o el espejo del futuro.

Desde 1974 hasta 1985, la editorial publica la revista *Arquitectura Bis*, subtitulada: *Revista de información gráfica de actualidad*, bajo la dirección de nuestra autora. Más tarde serán las *Ediciones Bausán* quienes la editen.

La revista surge después de unas charlas que llevan a cabo Satué, Bohigas y Regàs:

Un día estábamos hablando Enric Satué, Oriol Bohigas y yo. Oriol Bohigas no había podido entrar en la Universidad porque se negó a jurar los principios del movimiento. CAU¹³¹ (Construcción, arquitectura, urbanismo) que era otra revista que estaba en aquel momento a punto de desaparecer y no había ninguna revista y se nos ocurrió. Empezamos a buscar la gente que podía estar en el consejo y ya está.

Hablamos con Correa, Morales...Hicimos una reunión con todos. Buscamos un título de revista, decidimos cuándo saldría y el diseño, que fue el más copiado en todo el mundo. En el último número de todos –cuando ya sabíamos que acabábamos– hicimos una cubierta con todas las revistas del mundo que nos habían copiado (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Los miembros que formarán parte del Consejo de Redacción están también vinculados con la universidad y con la investigación. La revista se configura como una especie de plataforma donde se van a publicar trabajos de diseño urbano, teorías urbanas, historia y estudios concretos de la ciudad barcelonesa que se estudian a su vez en las universidades.

Arquitectura Bis fue una publicación señera dentro del mundo de la arquitectura: «Tuvo mucho prestigio más que mucho éxito y sigue teniéndolo. Costó mucho vender y fue un sacrificio tremendo para la editorial porque no se vendía toda» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015). El Consejo de Redacción estaba formado por los arquitectos Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Rafael Moneo, Luis Peña, Helio Piñón y Manuel de Solà-Morales.

¹³¹ .- Revista cuyo diseño gráfico corrió a cargo de Enric Satué que la convirtió en un referente para el diseño gráfico del siglo XX. Se edita desde marzo de 1970 hasta diciembre de 1982, con un total de 82 volúmenes. Es la revista del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears en la cual participan Manuel Vázquez Montalbán y Oriol Bohigas.

El filósofo, Tomás Llorens. El diseñador gráfico, Enric Satué, y como Secretario de Redacción, Fernando Villavecchia. Rosa Regàs se ocupó de la Dirección y la Edición.

... la maqueta de la revista *Arquitecturas Bis*, la conectó a los arquitectos de Barcelona y Madrid con los de Milán y Nueva York, y fue embrión de los cambios urbanísticos y estéticos que las administraciones socialistas impondrían en remodelaciones futuras (Ribas, 2010).

Durante doce años, desde mayo de 1974 a diciembre de 1985, se publicaron 52 números. Contaba con un público «de lectores habituales» seleccionado entre los estudiantes de arquitectura y arquitectos; «una publicación de culto» que se vendía en las Escuelas de Arquitectos y Colegios de Arquitectura de toda España.

Se hacía un tiraje de 5000 ejemplares por número; teníamos como 700 u 800 suscriptores y luego lo vendíamos por toda España. Mandábamos también a América Latina (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

La revista destacaba por «la ausencia de una línea editorial programática concreta y por el inconformismo crítico, puestos ambos en valor por un activo e interdisciplinado consejo de redacción» (Llopis, 2004). Un total de 500 artículos nutren las páginas de los 52 números cuyos temas tratan de actualidad, historia, teoría y crítica, comentario de textos, arquitectos y obras, libros reseñados y autores; una publicación «...capaz de dar cobijo a una cantidad importante de ensayos, reflexiones, críticas, reseñas de libros y comentarios de arquitectos y arquitecturas» (Llopis, 2004).

Algunos de los autores de esos artículos son: Mariano Bayon, Juan Pablo Bonta, Joan Busquets, Eduard Bru, Lluís Cantallops, Antonio Capitel, Lluís Clotet, Joaquín Español, Jaume Llorens, Luis Marin de Teran, Joan Margarit, Rafael Moneo, María Teresa Muñoz, Víctor Pérez Escolano, Alberto Sartoris, Enric Serra, Ignacio Solà-Morales, Xavier Sust, José María Torres Nadal, Albert Viaplana, y colaboraciones de los extranjeros: Cristian Cirici, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Vittorio Gregotti, Charles Jencks, David Mackay, Alessandro Mendini, Colin Rowf, Denise Scot Brown, Roger Sherwood, Suzanne Stephens, Robert Venturi, Allan Wallis, Bruno Zevi, entre otros.

Arquitectura Bis estableció vínculos con otras revistas mundialmente conocidas como la norteamericana *Oppositions* o la italiana *Lotus International* con la finalidad de intercambiar

ideas propias e introducir en España nuevas propuestas que influyeran a las nuevas generaciones de arquitectos. La publicación alcanza un éxito considerable porque surge

...en un momento en el que había que encontrar nuevos caminos para una disciplina en busca de alternativas, y desde la realidad social de un territorio, España, donde el franquismo había iniciado ya la evolución hacia un sistema y una sociedad plenamente capitalista (Llopis, 2004).

Arquitectura Bis se compraba por 65 o 100 pesetas, pero a partir de 1985 pasó a costar 1500 pesetas. Hay que reconocer que consiguió destacar por su diseño gráfico y el tipo de letra (Helvética) que acentuaba el protagonismo de los textos. El último de sus números, el 52, se tituló *Fin de la primera serie* y rendía homenaje a los números anteriores. Actualmente, la totalidad de los volúmenes se han recogido en CD y DVD y están a la venta en Internet.

8.5.3.- Los Cuadernos de la Gaya Ciencia o el sueño de la razón.

La incansable editora decidió embarcarse en la publicación de una revista de pensamiento, *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*. Se encontraba en un momento de auge y prosperidad económica porque su editorial había tenido éxito con las ventas de la colección «Qué es...». Rosa había estado reuniéndose en Vallvidrera, en casa de Ferrán Lobo, con un grupo de amigos para charlar sobre filosofía y tomar unas copas.

Esto era porque yo era muy amiga en aquel tiempo de todo ese grupo, de Ferrán Lobo, de Azúa, de Carlos y Eugenio Trías y dijimos de hacer una revista. No era tanto una revista como una publicación dentro de la colección La Gaya Ciencia, que es un formato un poco mayor pero no llegaba a formato de revista (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Formaban parte de su círculo de amistades Félix de Azúa, Fernández de Castro, Javier Echevarría, Víctor Gómez Pin –profesor universitario en Dijon–, Alberto González Troyano – que trabajaba en Salvat junto a Ferrán Lobo–, Javier Marías, Fernando Savater y Eugenio Trías, amigo de la escritora desde la época de la Facultad. De esos encuentros surgió el proyecto de la revista y nuestra autora decidió editarla.

...esta decisión solo se entiende a partir del encuentro con una serie de escritores e intelectuales, algunos de ellos vinculados profesionalmente al mundo editorial que, a la altura de 1970, se reunían en Barcelona con el pretexto de leer y preparar para Seix

Barral la edición española de *Nietzsche et le cercle vicieux* (París, Mercure de France, 1969), de Pierre Klossowski, un texto que se convertirá en icono, en objeto simbólico sagrado del neonietzscheanismo español (Vázquez García, 2013: 309).

Los Cuadernos surgen en un momento clave para la historia de España –el año de la muerte del dictador– y otras publicaciones de contenido intelectual o político aprovechan para añadirse al panorama editorial: *Ajoblanco*, *Star*, *Negociaciones* o *El viejo Topo* son algunas de las más representativas.

Entre la muerte de Franco y hasta el golpe de Estado de 1981, se conoció en España una verdadera explosión en el ámbito de las revistas intelectuales de contenido político, especialmente las provenientes de la izquierda alternativa y del universo libertario: *El Cárabo*, *Ajoblanco*, *Ozono*, *El Viejo Topo*, *Negaciones*, *Star*, *Bicicleta* y muchas otras que vinieron a unirse a otras publicaciones cuyo signo iba desde el centro izquierda hasta la órbita del Partido Comunista: *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Leviatán* o *Nuestra Bandera* (Vázquez García, 2013: 310).

Los Cuadernos siguen la línea de pensamiento filosófico lúdico neonietzscheano, una ideología «muy representativa de una de las orientaciones filosóficas más innovadoras en el panorama filosófico español de los años setenta: la denominada “filosofía lúdica” o “neonietzscheana”» (Vázquez García, 2013: 310). Hay que añadir que en ellos se presta especial atención a la parte estético-literaria y se vislumbra un gusto por el elitismo intelectual que se refleja en la temática de muchos de sus artículos dedicados a la arquitectura –tan importante para los gauchistas–, el cine mudo, la literatura. Mostraban, además, cierto preferencia por lo *camp*, típico de los miembros de la *gauche divine* a la que pertenecían muchos de los participantes en la revista. De hecho,

Sus contenidos no se referían en ningún caso a la actualidad política –lo que no significa que lo político estuviera ausente; remitían más bien a trabajos filosóficos de un cierto nivel técnico, sustentados en comentarios de la tradición, o en su caso a artículos de reflexión estética y literaria, con un elevado grado de exigencia y elitismo intelectual (Vázquez García, 2013: 310).

No fue esta, en modo alguno, una publicación de debate ideológico ni siquiera un referente para especialistas; no obstante, en ella escribió gran parte de la intelectualidad más

representativa de la transición, aunque no se le ha prestado demasiada atención a su estudio pese a constituir una referencia fundamental de los primeros años de la Transición española debido a su contenido intelectual y a su preocupación por la nueva estética que propugnan.

El Consejo de Redacción estaba formado por la editora, Rosa Regàs, y un nutrido grupo de filósofos y escritores cuya nómina referimos: Félix de Azúa, Manuel Ballester, Juan Benet, Victoria Camps, Gabriel Ferrater, García Calvo, Víctor Gómez Pin, Alberto González Troyano, Ferrán Lobo, Fernando Savater, Eduardo Subirats, Eugenio Trías, e incluso profesionales pertenecientes a la burguesía como Rubert de Ventós. Colaboran también firmas extranjeras como Pierre Aubenque, Cioran o Panofsky, que le dan el toque cosmopolitismo. La mayoría de los filósofos que escriben son discípulos de la filosofía lúdica de García Calvo y de los pensadores catalanes como Eugenio Trías y Rubert de Ventós que habían frecuentado las reuniones filosóficas en el domicilio de Pep Calsamiglia durante los años 60.

En mayo de 1975 ve la luz el primer número de la revista. El diseño era de R. Giralt-Miracle, el volumen tenía 132 páginas y se realizó una tirada de 3.500 ejemplares y se tituló *Lectura y crítica*. Pero, pese a lo innovador de la publicación, solo tuvo una continuidad de cuatro números: al primero, le sigue el volumen titulado *Arte y verdad* que tenía 196 páginas; luego *La acción, el narrador, la ideología* de 160 páginas y el último, titulado *Las ciencias ornamentales* de 136 páginas.

Esta publicación se inspiraba en la revista francesa *Critique*, fundada en 1946 por Georges Batallé. En realidad, la idea era analizar y reseñar los títulos más representativos que se fueran editando y contribuir con estas reseñas al panorama intelectual español; era una manera de dar a conocer las corrientes filosóficas y artísticas. Pero, como refiere Vázquez García, los mismos colaboradores dejaron a un lado la objetividad a la hora de escribir y dieron rienda a sus propios pensamientos:

A medida que se iban editando los números siguientes, el patrón fijado originalmente iba siendo más comúnmente transgredido, de modo que cada vez era más frecuente, sobre todo cuando se trataba de colaboraciones de autores extranjeros o ya desaparecidos, que no se cubriera ni el mínimo expediente de presentar el artículo como comentario de un libro de reciente edición. Es como si el afán de creación propia por parte de los participantes en la revista, llevara a sobrepasar el propósito inicial de la misma (Vázquez García, 2013: 311).

Los Cuadernos de la Gaya Ciencia dejan de publicarse en junio de 1976, según nuestra autora, «Solo pudimos hacer 4 números porque se vendía poco y costaba mucho reunir a la gente. Para *Arquitectura Bis* no costaba nada reunir a la gente y nos reunimos durante 14 años todas las semanas; no fallamos ni una. Mientras que los otros era difícil» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

9.- Los viajes, las instituciones y el encuentro con la vocación de la escritura.

9.1.- Traductora en la ONU: la gestación de la futura escritora (1983-1994).

Debido al descalabro económico por el que se vio arrastrada a causa de Distribuciones Enlace y de la querrela interpuesta por Esther Tusquets, Rosa cambió su criterio sobre el mundo editorial. Había trabajado duro para pagar su deuda con Enlace, pero también había perdido, a causa de esas circunstancias, muchas amistades como la de Soriano y Jorge Herralde, quienes, vinculados a la distribuidora, antepusieron sus intereses económicos a la amistad que tenían con la escritora. Aquellos eran, además, tiempos de cambios sociales y políticos, y los empleados señalaban en sus discursos sindicalistas a sus patrones como los verdaderos opresores del sistema. En una ocasión, uno de los trabajadores de la Gaya Ciencia, afrentó a Regàs diciendo que ella era la dueña de la empresa en la que trabajaba y, en consecuencia, la opresora de los asalariados que en ella estaban empleados. Eso faltó para que nuestra autora –a quien, si no le gusta una situación, tiene muy claro que se marcha– pusiera tierra de por medio, decidida a probar en otra parte una manera de vivir diferente. Para ello tenía que encontrar un nuevo empleo que le permitiera mantenerse, pero también que le dejara el tiempo suficiente para desarrollar una vocación que la había acompañado durante toda su vida y que ahora sentía que había llegado el momento de realizar: la de ser escritora.

Con el cierre de La Gaya Ciencia nace otra Rosa Regàs. En todos los sentidos de la palabra. Es como si hubieran terminado sus años de aprendizaje, aquella ávida curiosidad hacia lo exterior y los otros, y comenzara un proceso de ensimismamiento reforzado por la lejanía. Ejerce de traductora de organismos internacionales y eso le permite distanciar, distanciarnos, distanciarse, y encontrar en los baúles llenos de curiosidades acumuladas el don de la escritura que había recibido de propicios compañeros de lecturas y viajes (Vázquez Montalbán, 1994).

La elección del nuevo empleo se le ocurre porque había estado en Ginebra durante un verano, cuando José Ángel Valente, el poeta que le daba sus libros para que los publicara en La Gaya Ciencia, la había requerido por sus conocimientos editoriales para cubrir una vacante. Mientras estuvo en Ginebra, Rosa se informó sobre el oficio de traductora y sobre los requisitos para presentarse al examen. Eduardo Garrigues, diplomático y amigo suyo que había escrito en la colección *¿Qué es...?* de la Gaya Ciencia, trabajaba en la ONU y podría orientarla.

José Ángel Valente un día me dijo: – Oye, Rosa, ¿no te gustaría venir a pasar el mes de agosto a Ginebra? Porque nos ha fallado un editor y necesitamos una persona–. – ¡Ay, sí! Me voy allí–. Y allí me enteré de cómo funcionaba lo de traductor para la ONU, así, cuando tuve que tomar la decisión de ir a Ginebra pensé, ya me preparo para el cargo de traductor. Y me preparé (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Uno de sus amigos la ayudó a prepararse la oposición,

Pensé que me tenía que ganar la vida e hice un curso de traducción en el que me ayudó un buen amigo y traductor de las Naciones Unidas. Estuve 3 meses preparándome, me presente a la oposición y la aprobé y estuve fuera hasta el 93 (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Su primer destino fue Ginebra, la ciudad sobre la que escribe en su primer libro, con un estilo irónico y fresco que le valió la felicitación de Gabriel García Márquez: «Es un libro que a la gente le gustaba. Gabo me dijo que era un libro muy inteligente» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Fue una experiencia estupenda. Es la manera de viajar que a mí me encanta. Es la manera anti turística de viajar, de trabajar, de ir al cine, de comprar. Coincidió con la decisión que tomé de ponerme, finalmente, a escribir. La traducción, trabajar de traductora, me fue muy bien porque traducir es finalmente buscar una palabra que corresponda a lo que tú no tienes en la cabeza, que es lo que una lengua hace... Te da una agilidad mental que luego me fue bien para escribir (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

En esta época empieza a escribir, aprovechando la soledad de los hoteles de las distintas ciudades a las que es destinada «Llegaba a casa y me ponía a escribir, hacía las dos cosas a la

vez» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Fue un tiempo de frecuentes viajes y de descubrimiento de los distintos paisajes por los que fue pasando, mirando y atesorando en la memoria para cuando llegara la hora de la escritura. En este nuevo trabajo,

...a lo mejor te daban un contrato de 3 días o de 3 meses. Si había una conferencia de tres días, te decían: – ¿te interesa?– Y acumulabas días. Te pagaban todo. Acumulabas para ir subiendo de categoría. Empezabas como traductora 3d y luego 3c...Al final acababas en A. yo llegué a B. Trabajé mucho (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

9.2.- Ginebra: De cómo a los 55 años nació la escritora.

Regàs estaba de traductora en Ginebra, cuando Carlos Trías, el hermano de su amigo Eugenio, la llamó por teléfono. En aquel momento, Trías era editor en Destino donde dirigía una colección titulada *Ciudades*. En un principio, Trías pretendía que Valente escribiera un volumen sobre la ciudad suiza, pero este declinó la oferta y Regàs se animó a hacerlo ella. Así que Trías le encarga el libro que tenía que estar listo en seis meses. Corre el año 1987 cuando Rosa se empieza a escribir diríamos que por encargo. Por primera vez se le presenta un reto así: crear una obra en un tiempo limitado y preciso. Carlos Trías le dio la excusa perfecta para embarcarse en el sueño que tenía desde niña: ser escritora. Nuestra autora tiene claro que Trías la empujó a enfrentarse a ese nuevo destino, por eso dice que «nunca le agradeceré lo suficiente que me obligara a sentarme frente a una máquina de escribir» (Velázquez, 2002: 47). Así fue como nació *Ginebra*, su primera obra, una especie de libro de viajes en el que la mirada astuta, divertida y curiosa de la autora nos deslumbra en sus descripciones del carácter y la vida de los ginebrinos.

Todo esto surge porque tenían en Destino una colección sobre ciudades. Le pregunté a Valente sobre si quería hacerlo él. Valente era traductor en Ginebra; vivía allí. Pero no quiso y pensé en probarlo yo. Me dieron seis meses. Ahí empecé a escribir (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

9.3.- El cine como curiosidad y luego característica de muchas de sus obras.

Regàs siente fascinación por el cine y durante los años 80, Jaime Camino, con quien había coincidido en la época de Cadaqués, le ofrece la oportunidad de acercarse al séptimo arte mientras trabajaba en el rodaje de *El balcón abierto* y *Dragón Rapide*, como ayudante de

producción. Seguía de traductora en la ONU, pero contaba con un tiempo libre que decidió aprovechar experimentando la cinematografía.

Yo tenía un par de meses libres de las Naciones Unidas. Jaime Camino me dijo que fuera a ver cómo era un rodaje y a mí me pareció bien. Era la ayudante del ayudante del director. Me gustó mucho. Conocí al hijo de Lola Flores. Lo pasé muy bien. No tenía ni idea de ese mundo cerrado que se hace al margen de todo. Van a horas distintas de todo. En medio de Sevilla, de Granada, de donde sea; no te enteras de nada de lo que ocurre más de lo que tú estás haciendo. Jaime quiso que siguiera, pero yo trabajaba en la ONU. Te proponían contratos y hubiera tenido que decir que no y no me hubieran llamado (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Nuestra autora va a escribir a partir de esta experiencia diversos artículos sobre cine y varios cuentos salpicados de terminología cinematográfica e imágenes que acercan sus textos al cine. Su interés por las imágenes hace que acepte «...el trabajo que me ofreció Jaime para conocer el ambiente que se creaba al hacer una película, pero nunca estuve interesada en hacer cine, solo en verlo y disfrutarlo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

De esta relación con la imagen y el movimiento, surge también una especie de vínculo entre su obra y la pintura. Muchos de sus relatos van a ser verdaderos cuadros paisajísticos que sugieren, mediante las descripciones, un juego de luces y de sombras dibujados en sus escenarios. Advierte Ávila López que la importancia que le concede Regàs a la luz entronca con Caravaggio al usar las sombras y la luz para revelar su visión de la complejidad humana (Cfr. Ávila López, 2007: 16).

Rosa no es la única de la saga Regàs que se adentra en el mundo del cine. Su hermano Oriol había creado en los 70 el *Bocaccio Films* e hizo incursiones en el mundo del celuloide en 1972, con la película *Morbo*, dirigida por Gonzalo Suárez. Durante este rodaje se conocieron Ana Belén y Víctor Manuel, y el filme fue seleccionado para el Festival de San Sebastián.

En 1981, el amigo íntimo de Oriol Regàs, Carlos Durán, cineasta de la Escuela de Barcelona, le propone a este montar una productora, así nace *Lola Films*, cuya finalidad fue promocionar el cine catalán de dicha escuela. En *Lola Films* estrenan sus producciones directores de cine español como Aranda, Bigas Luna, Mario Camus, Fernando Colombo, José

Luis Garci o Vellmunt. Oriol vende sus participaciones a Andrés Vicente Gómez al fallecer, en 1988, Carlos Durán.

Loris Marcos Omedes, hijo de Regàs, es dueño de una productora llamada *Bausan Films* y Anna, la hija mayor de la escritora, también trabaja en el mundo de la cinematografía; últimamente ha realizado una serie de documentales sobre los desahucios, una temática de actualidad e impacto social que se ha convertido en la película producida por *Bausan Films*, *Cerca de tu casa* (2016), con la colaboración de la cantautora palafrugellense Silvia Pérez Cruz.

Hay que destacar que una de las obras de Rosa Regàs, *Diario de una abuela de verano* (2004), ha sido adaptada a la televisión como una serie ofrecida por TVE. Protagonizaba la historia la actriz catalana Rosa María Sardà y obtuvo bastante difusión y éxito entre los espectadores.

9.4.- Casa de América, un nuevo hogar en la ciudad de Madrid (1994-1998).

Rosa recibe una llamada telefónica de su amigo, el diplomático Eduardo Garrigues, que le ofrece la dirección de la parte cultural de *La Casa de América* en Madrid. Ella está trabajando para las Naciones Unidas pero se replantea su vida laboral y acepta, convencida de que va a prosperar.

Yo estaba rodando por el mundo y un día me llamó por teléfono Eduardo Garrigues, un diplomático. Era un momento en que en las Naciones estaban restringiendo mucho los contratos. Solo daban contrato a los locales. A mí me iba bien porque yo era internacional y tenía un sueldo y unas dietas superiores que los locales. Mi madre era muy mayor y pensé en ir a Madrid y vivir con mi madre porque no había convivido nunca (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

En el año 1994 es nombrada directora del Ateneo Americano de la Casa de América en Madrid, y Rosa se afinca en la capital española decidida a no regresar más a Barcelona, aunque esta ciudad haya sido siempre el espacio recurrente para ambientar o señalar el transcurso de las historias en casi todas sus novelas. A partir de este momento, la escritura, la compañía de su madre y de su compañera Matilde se compaginan con su trabajo en el ateneo.

...Entré en calidad de directora del Ateneo Americano, de la parte cultural. Había la parte cultural y la diplomática (era la Tribuna Americana). Muy buena experiencia, lo pasamos muy bien (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Este mismo año gana el premio Nadal con *Azul*, su segunda obra de ficción, pero la tercera que escribe. Este premio la catapulta a la fama y la acerca a los medios, que se fijan en ella y le proponen diversas colaboraciones. Regàs, desde ese instante, estará presente en las páginas de los diarios *El periódico* y *El País*, y en una serie de revistas de viajes.

Su tarea en La Casa de América le sirve para conocer, en profundidad, el mundo del arte, la literatura y el cine americano. Hasta el mes de abril o marzo del 98 estuvo trabajando para este organismo, del que se ve obligada a dimitir por motivos políticos.

...ganó el PP y yo no era del PP. Yo era muy amiga de Vilallonga y me pidió que buscara a alguien para sustituirme. Como acto final hice un acto homenajeando a Barral, el editor de las dos orillas (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Su partida causó mucho revuelo entre sus detractores, sobre todo, en la persona de Armas Marcelo, quien, debido a su interés hacia el puesto que la escritora dejaba vacante, empezó a descalificarla y a criticarla públicamente.

9.5.- La Biblioteca Nacional: el acercamiento al pueblo (2004-2007).

Desde que dejó la Casa de América en 1998, reparte su tiempo entre Madrid y su masía de Llofriu. Se trata de un periodo fructífero para la escritura. Por fin ha encontrado su vocación y se da cuenta de que “la obsesión” por escribir es “su inspiración”. Desde que, en 1988, publicara *Ginebra*, una serie de libros han sido escritos entre Madrid y Llofriu y se han convertido en exitosas lecturas: *Memoria de Almotor* (1991), *Azul* (Premio Nadal, 1994), *Canciones de amor y de batalla* (1995), *Viaje a la luz del Cham* (1995), *Pobre corazón* (1996), *Desde el mar* (1997), *Sangre de mi sangre* (1998), *Más canciones* (1998), *Luna Lunera* (Premio Ciudad de Barcelona, 1999), *Gauche divine* (2001), *Hi havia una vegada* (2001), *La canción de Dorotea* (Premio Planeta, 2001); *Per un món millor* (2002); *El valor de la protesta, el compromiso con la vida* (2004) y *Diario de una abuela de verano* (2004).

El 14 de mayo de 2004 es nombrada Directora General de la Biblioteca Nacional de Madrid donde va a trabajar durante tres años y medio. «Yo estoy muy contenta de lo que hice.

Fueron 3 años y medio. Abrimos sala para enseñar fondos que no se habían enseñado nunca» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Está convencida de que su paso por la Biblioteca precipitó muchos cambios porque, hasta el momento en que ella entró, se trataba de una institución donde cada empleado se preocupaba solo de lo que le competía, pero no del correcto desarrollo global del organismo.

Nadie quería hacer nada ni tocar nada y cada uno tenía su parcela de poder y no se metía con el otro y claro, reorganizar aquello fue duro. Seguro que había gente que me tenía manía, pero me daba igual (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

La Biblioteca tenía un anticuado sistema de funcionamiento y la mayoría de los libros y documentos de su fondo sin informatizar. Además, el público tenía vetado el acceso a muchas de sus salas. El ambiente era casi caciquista cuando llegó nuestra autora, como da cuenta:

El día que llegué, el gerente, que era un señor anciano, vino a verme y en un momento determinado vi que estaba con las cintas de seguridad y le pregunté: – ¿Por qué no se puede entrar? ¿Por las obras?– Pero me dijo que no. – ¿Cuándo acabaron?– Me dijo que hacía dos años. Y yo pregunté: – ¿Entonces, por qué no han quitado las cintas?–

–Nadie ha dado la orden– dijo el gerente. –Pues yo la doy ahora; yo quito las cintas–. Esa fue mi primera orden cuando entré en la Nacional, para que veas cómo estaba todo cuando yo entré (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Junto a su equipo, realizó un magnífico trabajo de modernización de la Biblioteca.

Yo cuando llegué allí quise centralizar todo. Puse un equipo de 6 personas (antes solo estaba el gerente y la directora técnica y claro, no se puede llevar un trabajo de 1000 personas con solo dos). Así que gracias al ministro de administraciones públicas que hizo un informe y me autorizó, puse ese equipo de seis personas. Hice esto y había gente que me la tenía votada. Empecé a ver lo que se digitalizaba y había cosas que se habían digitalizado tres veces porque cada uno lo hacía por su cuenta, sin ningún tipo de control ni nada (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Incluso pensó en facilitar el acceso al recinto con unas modificaciones que levantaron una gran polémica porque proyectó desplazar al jardín la estatua de Marcelino Menéndez Pelayo que preside el vestíbulo:

La decisión, según la directora de la Biblioteca, se enmarca en una serie de reformas cuyo objetivo es «la remodelación de toda la entrada para que la gente, los usuarios de la Biblioteca, sean recibidos por bibliotecarios desde el inicio, con puestos de información que faciliten la labor a los investigadores», según Regàs. Para ello, aclara, «necesitamos la entrada exenta y por tanto hemos decidido sacar la estatua al jardín, donde también hay un busto de un pintor valenciano» (ABC.es, 2006).

El verano de 2007 fue difícil y duro para ella porque, debido a las diferencias entre su pensamiento y lo que se le mandaba hacer, tuvo que presentar su dimisión. Apenas hacía unos meses que se había nombrado como nuevo ministro de cultura a César Antonio Molina quien, en la única entrevista que mantuvo con Regàs durante el mes de julio de 2007 la afrentó reprochándole que «...durante sus más de tres años de gestión al frente de la Biblioteca Nacional "no había hecho nada"». Ante esa declaración, la escritora reconoce que «Me quedé boquiabierta» (*El País*, 2007). Por eso decide dimitir, porque una afirmación así «supone una total falta de confianza, he tomado la decisión de presentar mi dimisión». Cuando la autora entró en la Biblioteca, aceptó un compromiso con el gobierno socialista de permanecer al frente de la dirección durante cuatro años. Sin embargo, resolvió que «...puesto que mi carrera no es administrativa, no tiene sentido que permanezca en este puesto si no tengo la confianza del ministro». Por eso declaro que no tenía interés en «...seguir en este puesto si no cuento la confianza del ministro. Y nunca dije que me iría, como se ha publicado. Es más César Antonio Molina es buen amigo mío y, por lo tanto, nunca dije algo así, pero estoy acostumbrada a que manipulen mis palabras. En cualquier caso me siento feliz y contenta» (*El País*, 2007). Unas declaraciones que dispensaban, en un primer momento, al ministro Molina, de su mala gestión en el caso del robo de los mapamundis procedentes de dos incunables de la *Cosmografía* de Ptolomeo, de 1482. Robo que se había hecho público apenas una semana antes de su repentina dimisión. Estos incunables se podían consultar en la Sala Cervantes y a ella solo se accedían los investigadores que tuvieran el carnet de investigador. Este control permite que Regàs declare que conocía al presunto autor del robo, un tal César Gómez Rivero, español de origen uruguayo, que acabó vendiendo los documentos en Nueva York.

Todos sabíamos quién era porque el libro del que había cortado los mapas solo lo había consultado una persona, el ladrón. Desde el día que habíamos hecho el último examen al libro estaba todo. Durante los últimos tres meses, la única persona que pidió ese libro era este hombre (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Lejos de recibir el apoyo del ministro, se vio atacada por él ya que se le reprochaba el haber abierto las puertas de las Biblioteca al público; de hecho, uno de los cambios que realizó Regàs consistía en facilitar el acceso del pueblo al fondo bibliográfico. Nuestra autora está segura de que el episodio del robo fue «...un chanchullo que fue una cosa provocada. Robó un experto, no la gente del pueblo a la que yo abrí la puerta» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Asimismo, considera que el ministro iba tras su dimisión:

¿Qué interés había? Que yo me marchaba. El ministro había sacado a todos los directores generales para poner a sus amigos y entonces, al parecer, esto no lo sé seguro, recibió una notificación de Zapatero que le debió decir que a mí no me tocara porque Zapatero insistió mucho para que yo aceptara este cargo. Entonces él pensaría: –...no la puedo sacar como he sacado a los demás...Pues si no la puedo tocar...– [...] Yo no quería cometer un error tan brutal, [...], tan ingenuo como el que hizo el ministro. Si das la noticia a la prensa el tío se va esta tarde. Y es lo que pasó. Y él se dedicó a decir que nos habían robado porque nosotros no habíamos vigilado y habíamos cambiado las normas... ¡Mentira, todo mentira! (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Regàs, que tenía en aquel momento 74 años, comunicó, mediante una carta remitida al ministro Molina, su dimisión, después de haber mantenido con él, una semana antes, su primera y única entrevista donde este la acusaba de no haber desempeñado bien su trabajo. Pero, con la perspectiva que da el tiempo a los acontecimientos pasados, la autora dice que todo aquello estaba preparado para obligarla a dejar el cargo:

Robaron unos mapas. Y el nuevo ministro –con el que yo no tenía relación– fue a por mí. Me obligó a dar la noticia a la prensa. Pues tú la tienes que dar. Pues no la daré. Me da vergüenza, porque la noticia a la prensa no se puede dar hasta que se ha cogido al ladrón. Si se da, el ladrón se va a América que es lo que pasó.

Pues la tienes que dar, pues no la daré. Y el ladrón –cuyo nombre sé muy bien– se fue a Sudamérica y estuvo allí todo el tiempo hasta que al ministro le dio la manía de decir que la Interpol lo buscaba (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Molina declaró que durante los tres años y medio que la escritora había trabajado en la Biblioteca, no se habían controlado muchas situaciones: «Espero que esto acabe aquí y que en los próximos días se aclare todo, porque lo que se ha enturbiado a lo largo de varios años no se puede arreglar en 24 horas» (*Libertad Digital*, 2007), alegaba. A lo que Regàs contestó que «Cuando en una institución, en un banco o en una joyería se roba, el desaguisado no lo comete la persona que dirige, sino los delincuentes» (*Libertad Digital*, 2007).

Nuestra autora está convencida de que el mal proceder en las gestiones del ministro Molina impidió dar con el ladrón de los documentos, por eso ella se negó a dar la noticia a la prensa, porque no le parecía un acto responsable y, si eso se hacía, era posible prever que el ladrón se daría a la fuga. Está convencida de que «Si no se hubiera difundido esa noticia, el ladrón habría vuelto porque había estado en la Biblioteca un par de semanas antes, y se le podía haber pillado». La escritora está convencida de que «...al parecer, el ministro le tenía "manía" y "estaba buscando un pretexto" para destituirla, "como ha hecho con las otras personas que ha cesado" tras acceder a la cartera de Cultura» (*Libertad Digital*, 2007). Entre tanta polémica, se criticó que la autora había descuidado las medidas de seguridad, aunque ella contestó que eso no era cierto pues «Teníamos las mismas normas de seguridad que rigen en la Biblioteca desde 1990» (*Libertad Digital*). Su sucesora, Milagros del Corral, extremó esas medidas de seguridad una vez ocupó el cargo. También declaró que «tras la "revisión exhaustiva" de la Sala Cervantes, donde se produjo el robo, se descubrió que faltaban más documentos. En total, los ladrones se habían llevado páginas de cinco incunables y cinco documentos clasificados como raros» (*Libertad Digital*, 2007). Entonces serían diecinueve documentos los que robaron y no dos «Así lo revela *La Razón*, que informa de que los ladrones, además de los mapamundi, se llevaron páginas de cinco incunables y cinco impresos clasificados como raros» (*Libertad Digital*).

Ante un escándalo así, Regàs, de nuevo, puso tierra por medio, dimitió y buscó otro espacio donde recalar para seguir escribiendo porque, lo que siempre ha tenido claro es que «Esa manía de los españoles que dicen que no dimiten no es para mí. Yo cuando una cosa no

la veo clara, me voy. En la Biblioteca Nacional me pasó igual» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

9.6.- El reconocimiento como personaje público y luego literario.

Nuestra autora ha intentado definirse mediante su escritura, por ejemplo en el artículo *¿Quién soy yo?* publicado en distintos formatos e inserto en su página web oficial (Regàs, www.rosaregas.net), o a través de su artículo titulado *¿Para quién escribo?* donde confiesa al lector que

...no sé muy bien por qué escribo. La respuesta es difícil, oscura y plural. [...] 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 sentido del tiempo y de la muerte» (Regàs, Rosa; Almudena Martínez y Miguel Ángel Muro, 1995: 198).

El tiempo, como a Proust, su autor predilecto, la afecta en el sentido de necesitar detener el presente para poder recordarlo siempre, cuando ya es pasado, en un intento de aprisionar la memoria. La muerte es otro de los temas constantes en su narrativa, concretamente, el tiempo y la muerte a la manera machadiana. Desde que dejó el cargo de directora de la Biblioteca Nacional ha publicado una serie de libros escritos, en su mayoría, en su masía *Mas Gavatx* de Llofriu: *Memorias de la Costa Brava* (2005), *Volcanes dormidos* (2005), *Viento armado* (2006), *La hora de la verdad: una mirada a la vejez* (2010), *La desgracia de ser mujer* (2012), *Contra la tiranía del dinero* (2012), *Música de Cámara* (2013), *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), *Una larga adolescencia* (2015) y *Amigos para siempre* (2016). Reconocida como activista y escritora por los medios y por los gobiernos de varios países, ha recibido numerosos premios. Como periodista –tarea que inició en 1994, a raíz de haber ganado el Premio Nadal– ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destacan el *Premio de Periodismo Víctor Rahola de Cadaqués*, que le fue otorgado en 1998 y el *Pica d'Estats de Prensa* de la Diputació de Lleida, obtenido en el 2000, y la primera Medalla Josep Pla. Participa también en prensa española con artículos multitemáticos sobre economía, literatura, sociedad, opinión o cualquier asunto de trascendencia social. Sus colaboraciones más frecuentes son con *El correo de Bilbao*, donde tiene asignada una columna de opinión que se publica a diario en los periódicos del Grupo *El Correo y El Mundo*. También escribe en el blog *Ellas de Mundodigital*, un texto a la semana,

y en cualquier medio que se lo solicite. A su vez, la escritora ha escrito para *El País*, *La Vanguardia*, *El Periódico de Catalunya*, *El Mundo deportivo*, *Cambio 16*, *El Correo de Bilbao* y para diversas revistas como *Ajoblanco* o *Viajar*. También ha participado en programas radiofónicos como «La Ventana» de la SER y en ONA CATALANA. Forma parte de distintos foros de internet y cuando es invitada a seminarios literarios o de matiz feminista. Ha sido miembro del Consejo Asesor de la Fundación Cultural y Cambio Social; del Consejo de la Fundación Alternativas, 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); de ATTAC (Asociación pro una tasación de las Transacciones Financieras para Ayuda de los Ciudadanos) y es miembro fundador de la Asamblea de intervención Democrática.

Regàs ha formado parte del jurado de diversos premios desde que, en 1965 y 1966, estuvo como secretaria en el del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, premio fundado por Carlos Barral, en cuya editorial trabajó hasta el año 1970. Desde 1994 ha pertenecido a los jurados Príncipe de Asturias de las Letras y de las Artes, Café Gijón de Novela, Ciudad de Novela y Cuentos y el de Ciudad de Tudela. Dice que son acontecimientos que disfruta porque estos comités constituyen el último reducto donde se discute sobre literatura en vez de hacerlo sobre anticipos. También ha sido secretaria del Premio Alfaguara de Novela desde su creación, en 1998.

Ha recibido diversas condecoraciones como la del *Gradò Mestre da Ordem de Rio Branco*, que le fue entregada el día 15 de julio de 1996 por la República Federativa do Brasil. El año 2005 fue, además, un año de grandes acontecimientos porque el 18 de noviembre, la República francesa la condecoró *Chevalier de la Legion d'Honneur* por su condición de amiga de Francia y por su labor frente a la Biblioteca Nacional de Madrid. En ese 2005, abrió las fiestas de la Mercè de Barcelona con el *Pregón de la Fiesta Mayor* de Barcelona y el 30 de noviembre de 2005, la Generalitat de Catalunya le concedió la Creu de Sant Jordi «...como escritora y editora, por su vitalidad, mirada crítica y compromiso con nuestro tiempo que expresa en su obra narrativa y también por una reconocida trayectoria editorial culminada en la Editorial Gaya Ciencia». También en ese año 2005 obtiene el premio ACPE2005 de la Asociación de Corresponsales de Prensa Extranjera por su trayectoria profesional.

Desde el año 2006, se celebran anualmente los *Premios Rosa Regàs*, convocados por la Delegación de Educación de la Junta de Andalucía. Están dirigidos a los docentes no universitarios que prestan servicio en centros públicos de Andalucía, y también para las editoriales, las empresas del sector editorial y las instituciones públicas con domicilio social en Andalucía. Su finalidad es estimular la creación de material curricular que promueva la coeducación. La propia Junta de Andalucía le propone a la autora la cesión de su nombre para dicho certamen. Ella misma reconoce que con los componentes de la misma, «Siempre he tenido muy buena relación, he viajado por Andalucía porque ellos organizaron la presentación de casi todos mis libros» (García Trinidad, *Entrevista*, 2016). Matiza también que en Cataluña no se interesan por un proyecto semejante porque «En Cataluña no saben siquiera que existo, nunca me han propuesto nada, oficial me refiero, ni conferencias, ni nombres a bibliotecas, ni a las calles, nada, nunca, solo cuando era Presidente Pascual Maragall. Los convergentes lo único que hacen es invitarme a sus movidas independentistas, seguramente porque estoy en alguna lista» (García Trinidad, *Entrevista*, 2016).

Además, algunas calles en España llevan su nombre, así ocurre con la Avenida de Rosa Regàs, en Getafe; la calle Rosa Regàs en El Bercial (Madrid); la calle Rosa Regàs de Almonte (Huelva) o la de Bullas, en la misma provincia. También se la ha homenajeado dando su nombre a la biblioteca del pueblo de Sabiñanigo, en Huesca, que se llama Biblioteca Rosa Regàs.

En la actualidad, sus obras han sido traducidas a diversos idiomas: francés, inglés, alemán, italiano, holandés y catalán. Su nombre ha aparecido incluso en el periódico inglés *The Guardian* como el de una analista política que denuncia las declaraciones peligrosas de la esposa del expresidente de Cataluña (Tremlett, 20), al que conoce desde antes de su época de casada porque era amigo de su exmarido y participó con él en los equipos de matrimonio (Regàs, 2015: 194).

Ha ganado el premio Biblioteca Breve 2013 por su novela *Música de Cámara*; y cuando la entrevistaron declaró que a día de «hoy no aceptaría un cargo político» porque es muy consciente del «brutal momento en que vive España» (Fernández, 2013). Este ha sido el premio que más la ha llenado sentimentalmente por conocerlo tan de cerca desde que Barral lo creó.

Regàs ha formado parte de diversos jurados literarios entre ellos, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y las Letras, el Premio Internacional Alfaguara de Novela, el Premio Ortega y Gasset de Periodismo, el premio Biblioteca Breve, el Premio Joven de Narrativa de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid, el Premio Planeta de Novela, el Premio Café Gijón; el Premio Antonio Machado (Colliure), y el Premio BUBOK de creación literaria.

Su vida, extraordinaria y llena de vocaciones, la resume de manera breve y sencilla. Regàs es una mujer que vive en una masía rodeada de árboles y de perros. En la habitación que parece estar más cerca del cielo escribe, rodeada de paredes forradas de libros, legado de la biblioteca de su madre o de su propia editorial; en cualquier caso, volúmenes perfectamente catalogados y en armonía con el entorno. Porque en casa de Rosa, todo tiene su lugar único y privilegiado. La escritora, desde esa estancia color sepia se dedica a crear un sinfín de mundos interconectados, vidas que se cruzan en un espacio en común: la ciudad de Barcelona, y con una característica latente: la nostalgia por un pasado del que se ven desposeídas por la desmemoria que acarrió el fin de la guerra.

...me casé muy joven, tuve muchos hijos, monté una editorial, tuve muchos amigos, me divertí muchísimo, lo pasé muy bien, y, de repente, de pronto, me di cuenta de que había plantado muchos árboles, había leído muchos libros, había tenido muchos hijos pero no había escrito ningún libro todavía, por lo que pensé “como no me dé prisa, me habré muerto sin escribir el libro que quería escribir desde niña” (Velázquez, 2002).

**V.- LA NARRATIVA DE ROSA REGÀS:
ESCRIBIR CONTRA EL OLVIDO.**

V.- LA NARRATIVA DE ROSA REGÀS: Escribir contra el olvido.

Regàs escribe su narrativa en castellano, y el marco de sus relatos alterna entre la ciudad de Barcelona, el ambiente rural y marítimo del Ampurdán o entre paisajes urbanos y campestres de otros sectores, algunos de ellos bastante exóticos, y todos pertenecientes a las distintas ciudades en las que ha recalado a lo largo de su vida. Zonas que conoce por experiencia porque como refiere: «El papel de la memoria, lo admito, es la fuente más importante de inspiración de mi literatura» (Ávila López, 2007: Xiii Prólogo). Marcada por la posguerra, por su férrea educación en el internado de Horta y por la autoridad de su abuelo – que constituye una especie de símbolo de la fuerza masculina castradora del mundo de los sueños, de la infancia y de la feminidad–, en el tipo de literatura del yo del que se vale nuestra autora, estas características afloran y forman parte o bien de un entorno asfixiante para el personaje o bien del propio sujeto narrativo. Regàs relativiza el recuerdo, toma sus temas del olvido y escribe para comprender su pasado y así aceptarlo. Ficciona sobre su existencia y recupera de sus rememoraciones incluso los episodios más íntimos –como cuando explica la historia de su familia en el texto *El sofá naranja* –inserto en las colecciones de relatos tituladas *Desde el mar* (1997), *Sombras, nada más* (1998) y en *Viento armado* (2006), además de en su ensayo, *Sangre de mi sangre* (1998), en el cual ofrece su particular visión sobre su vida familiar–. Para ella, «...su obra forma parte de una autobiografía ficticia, pues está escrita por un yo enmascarado» (Ávila López, 2007: 137), un desdoblamiento, un yo narrativo y autobiográfico. De esta manera, el tipo de discurso que va produciendo está conectado a la escritura más o menos autobiográfica o memorística, a lo Simone Beauvoir, ya que utiliza su vivencia como estímulo y anécdota de la que parten la mayoría de sus relatos de ficción. Se convierte en personaje ficcional, en la autora, la protagonista emocional, espiritual e intelectual de su propio destino. Ávila López cree que «...los escritos de Regàs están siempre basados en la realidad, sus protagonistas suelen buscar inútilmente un mundo ideal» (Ávila López, 2007:15). Por ello, muchos de esos personajes son seres que se sienten alienados en su propio entorno y se dedican a ir alternando espacios burgueses y rurales sin encontrar el estado idóneo en el que encajar o bien por su origen o bien por su pensamiento contradictorio al resto de los personajes con los que conviven. Muchos de ellos son entes que se sienten atraídos profundamente por el mar y por los ambientes solitarios con algo de misterio, por eso suelen retirarse, durante un tiempo, a un pueblo, que acaba siendo la antítesis de su hábitat

usual –generalmente, la urbe–, a la espera de encontrar una solución a sus conflictos interiores en él. Un aparente *locus amoenus* donde acaban descubriendo la carencia afectiva más dolorosa de cada uno de ellos, y donde se enfrentan inexorablemente a sí mismos. En esas áreas aisladas, el personaje padece más la soledad, incluso llega a enajenarse, como ocurre en la novela *Memoria de Alator* (1991), con su anónima protagonista; en la *Canción de Dorotea* (2001), con Aurelia y en *Azul* (1994), con Martín Ures. A su vez, esta característica de huir a otro lugar distinto, de poner «tierra por medio» es una costumbre que tiene la autora en su vida real, como reconocía en una entrevista: «Yo, cuando una cosa no me gusta, me voy» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Incluso en *Sangre de mi sangre* (1998) refiere que su hija Mariona «...había heredado de mí la convicción de que los problemas se solucionan poniendo tierra de por medio» (Regàs, 2006b:139).

En la narrativa regasiana, casi todos los actantes comparten patrones amorios erróneos o insanos. Los actores del discurso suelen presentar un mal aprendizaje de las relaciones amorosas, en cualquiera de sus variantes, por ello sufren y se atormentan, víctimas de los celos o el desamor. Para Regàs, el amor no es el problema, «lo que va mal son las relaciones de dependencia que crea el amor [...]. Me refiero a las relaciones de posesión, de amor y de odio al mismo tiempo contra la persona que te posee o que quieres que te posea, es una especie de lucha muy fuerte» (López-Cabrales, 2000: 146). A esto se le suma el complejo de inferioridad y la falta de autoestima que acaba provocando el incontenible y terrible deseo de ser otro, la necesidad ineluctable de convertirse en la imagen que se autoproyectan en el espejo de su imaginaria, fusionarse en alguien que los salve de ellos mismos y de la vida anodina en la que sobreviven torpemente. El tema de la búsqueda de la identidad es una constante en su narrativa y forma parte de su propia intrahistoria –ya fuera durante su infancia o más tarde, una vez pasó a ser esposa y participante de la vida social de su entorno–, en ese intento, siempre abortado, de que los demás aceptaran sus orígenes; un propósito de dejar el estigma y de convertirse en otra.

Para Regàs la escritura constituye una especie de terapia, a través de la cual pretende salvarse de la soledad, «cuando eres consciente de la muerte, acabas asumiendo tu soledad» (López-Cabrales, 2000: 145). Por ello, reescribir a modo de fábula su pasado la ayuda a asumirlo y a no olvidar porque «Todo nuestro olvido es nuestra biografía; escribimos una historia que no reconocemos» (Fanjul, 2004). La autora asegura que en su proceso de creación

Las cosas están dentro de uno mismo y uno arranca la experiencia y la memoria. Hay otro elemento: el olvido. Lo que hemos olvidado, angustia...el tiempo hace que todo sea soportable, nos devuelve lo que queremos ver. Lo cambia todo (*Autobiografía literaria*, 2010).

A partir de la imaginación y del ingenio, su literatura se recrea como un submundo más, dentro de la realidad, una forma de vida que le permite redimir lo vivido y rescatar del olvido los proyectos que no ha podido llevar a cabo, y darles un fin preciso, aunque sea en el mundo de la ficción. En esa especie de supra mundo, los actantes se reencuentran en una u otra narración mediante la anécdota, el recuerdo de un lugar concreto, o a veces es el mismo personaje el que reaparece en otro relato para seguir contando un suceso, que engarza con la misma trama de siempre, la de la propia autora. Los actantes se reflejan en la realidad de la que se nutren aunque se desarrollen en la ficción. Para nuestra escritora, la misión de todo creador es la de «...crear un mundo propio. Porque en el universo de la ficción, en la literatura, lo importante no es repetir la realidad sino crear mundos propios, interiores, personales. Y una vez ahí no importa que el escritor se salte todas las leyes de la naturaleza habidas y por haber» (Astorga, 2002). La suya es una literatura de reescritura constante que arrastra el tema de la guerra de España y de la posguerra como un estigma, un grillete en el cual los personajes quedan esposados y retornan en un momento u otro de la acción narrativa, ya sea como aleccionamiento, como tormento, como explicación de su situación vital o simplemente para recordar al lector una parte importante de la historia de este país, como refiere al hablar de *Luna lunera* (1999):

...cuando una persona está comprometida con su tiempo de la manera que puede y que le dejan, todo hay que decirlo, de alguna manera aflora en sus escritos ese compromiso y seguramente esto es lo que me ha ocurrido. De ahí la crueldad y el miedo, el terror que aparece en las páginas de *Luna lunera*. Un miedo que sufríamos todos, niños, mayores, vencedores y vencidos, todos absolutamente todos en esta ominosa época, la peor yo creo que ha pasado España en toda su historia (Regàs, 2000b).

Regàs asegura que su forma de escribir es, en cierto modo amarga y desencantada porque «cuando mira a su alrededor ve antes la miseria que la felicidad; y sostiene que la escritura es un arma válida para la lucha constante por la igualdad entre la mujer y el hombre»

(Velázquez, 2002). Está convencida de que el escritor tiene el empeño de «Narrar una historia, olvidar el paso del tiempo, recuperar la memoria, desde el paraíso de la infancia hasta los mundos más cercanos que todo autor desea» (Astorga, 2002), de hecho, para ella el paraíso está dentro de uno mismo: «...poco a poco voy describiendo mi paraíso porque uno tiene dentro de sí un mundo que lleva dentro. Es un mundo de deseos, de apetencias, de adioses...Y también de amores, de desamores, de todo lo que hemos olvidado, de todo lo que seguimos reconstruyendo, de todo lo que permanentemente estamos buscando» (Astorga, 2002). Para ella lo que de verdad importa es escribir en busca de ese paraíso perdido que no es otro que la inocencia y la seguridad que rememora o inventa manipulando así el recuerdo.

Su obra se divide en diversos géneros: cuentos, relatos cortos, novela, ensayo, libros de viajes y artículos periodísticos que se conectan en un intertexto con una base definida: la biografía de la escritora y su ideología. Los cuentos son la expresión de muchas de las anécdotas que ha protagonizado; historias que empezaron a perfilarse algún día, en su realidad inmediata, y que se han concluido en su imaginaria. Como refiere: «En el libro de cuentos *Pobre corazón* todos los cuentos están basados en hechos reales, me nutro de la memoria y los manipulo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

Regàs, que ha conocido los paisajes nacionales y extranjeros, describe y enmarca en estos espacios sus tramas. La autora ha experimentado, de manera ajena, muchas vidas: la de los perdedores –como su tío Jaime, su padre o su madre–; la de los vencedores –el abuelo y el círculo de religiosos y beatos que le hacen de séquito, o la de sus compañeras del colegio, que eran germanófilas, o la de la familia de su marido que simpatizaba con el bando nacional–. Un entorno que se le hace hostil y que se presenta en sus obras con ese sucedáneo de animadversión, hipocresía y recelo que caracteriza a muchos de los personajes. En sus obras, las relaciones personales son otro de los temas más recurrentes, sobre todo las relaciones de dependencia: «Lo he tratado desde mi primera novela y sigue estando presente. Al final, a menos que seas un chaquetero, sigues defendiendo los mismos valores que a los 20. Sólo cambia la forma» (Aguilar, 2006).

Es su entorno laboral el que la conecta con la cultura del momento, así es como descubre las verdaderas carencias sociales que la llevarán, en su faceta de escritora, a publicar ensayos con la intención de criticar, en el sentido de provocar la duda, y divulgar la verdad

que ella defiende a una sociedad anquilosada, de la que espera siempre un cambio. Su escritura es un arma que agita almas y conciencias:

Yo soy un poco un arma. Protesto contra los tópicos, mi escritura de alguna manera también es protesta. El escritor o la escritora cuando empieza a escribir lo que hace es entrar en uno mismo y arranca la experiencia y la memoria y lo saca a la luz y con esto empieza a trabajar (Regàs, Rosa Regàs, *El proceso creador*, 2009).

El tema de viaje es transversal a lo largo de su obra y también tiene su base en la realidad: Juan Benet le enseñó a apreciar el viaje, el trayecto en sí, y a disfrutarlo. Luego, en su profesión como traductora para la ONU, experimenta los paisajes, conoce diversidad de gentes, países y costumbres; experiencia que le ofrece una visión abierta, tolerante y respetuosa hacia lo nuevo o diferente y que refleja en sus relatos como un ingrediente más. El viaje permitirá a sus personajes el cambio de vida, la vuelta a sus esencias y a sus obsesiones, además de adentrarla en el mundo de la literatura de viajes con sus tres ensayos: *Ginebra* (1988), *Viaje a la luz del Cham* (1995), y *Volcanes dormidos* (2005).

Por otro lado, aunque Regàs abandonara en los años 90 la ciudad de Barcelona y se instalara en Madrid, nunca la olvidará. De hecho será el espacio de acción narrativa de algunas de sus tramas; un topos por donde los personajes pasan, en el que viven o al que hacen referencia. Ella misma reconoce que «La mayoría de mis textos de ficción están ubicados en lugares de Cataluña» (López-Cabrales, 2000:147), porque «lo autobiográfico de mis novelas y mis relatos es siempre el escenario» (2000: 146).

Su escritura es la de una mujer que busca incansable no sabe bien el qué. Tal vez, entretener el tiempo, convertir la realidad en algo distinto, reinventarla, hacer que lo que se olvida no sea tanto. Para ella es necesario «Buscar a lo largo de la vida el don con el que todos nacemos y desarrollarlo» (Fanjul, 2004).

La que escribe lo hace desde la perspectiva de una autora, una traductora, una editora, una secretaria, una madre, una hija abandonada y esta posición es la que provoca la constante búsqueda de paz, de tranquilidad, que solo se consigue con el regreso a Ítaca, que para ella es algo similar a la infancia, su verdadera patria como ella misma reconoce en *Luna lunera*. Su obra es el viaje, el viaje de sí misma hacia sus adentros en busca de la calma y el sosiego. Su narrativa es una terapia contra el olvido, como reconoce: «Todo está basado en la realidad,

son atisbos de anécdotas que manipulo para que salga un relato» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Regàs pertenece a ese tipo de escritores que se adentran en sí mismos para ver el mundo desnudo de todas las cosas que lo hacen alegre y llevadero. Cuando lo positivo desaparece, el escritor cae en absoluta soledad y empieza a pensar en el sinsentido de que todo nace para perecer. Entonces se pregunta si no estará escribiendo para olvidar (Ávila López, 2007: 14).

La suya es una prosa polifónica que denuncia las situaciones adversas y las injusticias sociales «...colocando la realidad como fondo de su experiencia individual desde el punto de vista de lo que sólo sus ojos están viendo, es decir, desde su propia experiencia» (Ávila López, 2007: 2). Una polifonía de voces con un mensaje preciso: el resquebrajamiento de las ilusiones personales tras una hecatombe que puede ser el descubrimiento de una vida de apariencia, vacía de emoción, como vemos en *Azul* (1994), *Memoria de Almató* (1991), en *La canción de Dorotea* (2001), y en los relatos: *Preludio*, *Los funerales de la esperanza*, *La nevada* y *La farra*. La guerra aparece como tema en *Luna lunera* (1999), *Música de cámara* (2013), o el cuento de *El guerrillero*, inserto en *Pobre corazón* (1996).

Influida por la filosofía de Eugenio Trías «Su pensamiento coincide en parte con la filosofía de Eugenio Trías, cuya obra se caracteriza por la memoria perdida de las cosas y por una atención especial al pensamiento romántico alemán» (Ávila López, 2007: 15), la búsqueda del límite la lleva a meditar de nuevo sobre el comportamiento humano. «Así escribí que un comportamiento no habitual puede estar provocado por un cambio. Como en un viaje, todo cambia, el paisaje, frente al miedo todo cambia, como si estás en un desierto... Vamos actuando, nos conocemos y solo los cambios nos hacen ver cómo actuamos, nunca pasamos los límites hasta que el cambio nos pone ahí» (García Trinidad, *Entrevista*, 2014). Muchos de los personajes sufrirán cambios de personalidad y actuarán llevados por sus instintos, como veremos en los relatos de *Pobre corazón* (1996) y *Viento armado* (2006) y luego en su novela *Azul* (1994) o en *La Canción de Dorotea* (2001). Esto confiere a su prosa un lirismo y cierta «...estética simbolista, rebeldía romántica y juego seductor» (Ávila López, 2007: 4), un juego de sombras y claros que se produce como consecuencia de «...los contrastes entre escenarios naturales y urbanos, ambientes refinados y exquisitos junto a otros sórdidos y vulgares; lo lírico y lo macabro reflejados en el mismo espejo, confundiéndose en

él la realidad y la apariencia, la vida y su literaturización» (2007: 4), un poco lo que definía Trías en *Lo Bello y lo siniestro* (1982), polos opuestos en constante atracción y el hecho de encontrar la belleza en lo siniestro y lo siniestro en lo bello, una conjunción que se aprecia en el cuento *Más allá del límite*, del libro *Pobre corazón* (1996) y luego en escenas de las tramas de *Azul* (1994), y de *Memoria de Almator* (1991).

Marcel Proust, el escritor al que lee constantemente desde la época de la universidad, la ayuda a distanciarse de lo que escribe mientras dura el proceso creativo y es uno de sus principales modelos, aunque también le han influido otros autores como Bret Harte, Benet, Dino Buzzati, Sally Sallimen, Cortázar, Arguedas o García Márquez, entre otros muchos. La autora confiesa que:

Me he acostumbrado a leer a Proust cuando escribo, para que el ritmo del lenguaje de otro autor no me influya [...]. Proust es capaz de fabular de un modo diferente sobre la memoria y crear un mundo propio lleno de ternura y sensibilidad. Hace milagros con el lenguaje y con las metáforas. Yo cuento historias, y no sé analizar cómo las escribo y qué influencias han pesado sobre mí. A veces, cuando leo una crítica, descubro algo en lo que no me había fijado. Generalmente, cuando me pongo a escribir tengo escenas de las que voy tirando hasta que sale el hilo. No suelo tener un argumento cerrado (Velázquez, 2002).

Analizar la obra de Regàs es también repasar, en el sentido de «pasar sobre» su memoria. El tiempo y la muerte serán los temas de fondo, uno a cada extremo; una especie de tormento que acecha toda su producción porque el tiempo es una forma de olvido, y el olvido es una forma de muerte, y lo que necesita la autora es sobrevivir a través de lo que cuenta. Por lo menos que lo escrito permanezca, como ella misma dice:

...el olvido tiene tanto papel como la memoria [...]. El olvido, esto está dentro, aun más escondido, son los miedos, los amores... Todo lo hemos olvidado incluso el grito que dimos en el momento de nacer. Pasamos de un ámbito a otro con una brutalidad [...] Tanto la experiencia como la memoria, con el paso del tiempo se ha transformado, el tiempo lo cambia todo y el olvido también. Cuando logramos rescatar algo del olvido nos viene transformado también por el tiempo porque el tiempo lo cambia todo, todo, todo. Juan Benet decía que el tiempo nos juega malas pasadas porque nos devuelve lo que no queremos ver. Saramago dice que lo que hacemos con

el tiempo es un pacto para que lo que nos devuelva sea soportable (Regàs, Rosa, *El proceso creador*: 2009).

Otra de las constantes en su producción es el tema del paso del tiempo, igual que en la narrativa proustiana. Para ella, a pesar de que el tiempo represente un cambio físico, no suele cambiar el pensamiento del personaje:

El paso del tiempo es el deterioro, desmoronarse de todo [...] Es la idea base. Todo tiende a su propio deterioro, [...] No es una idea melancólica, es de investigar en qué consiste la vida, la nuestra y la de los demás. Todo está basado en el paso del tiempo. Yo no soy melancólica ni triste pero el sustrato de nuestra vida es de una brutalidad sin límites. No quererlo ver... (García Trinidad, *Correspondencia*, 2013).

Nuestra autora se vale del cuento como género literario en tres de sus obras: *Pobre corazón* (1996), *Sombras, nada más* (1998) y *Viento armado* (2006). En los años 90, este género empieza a ser usado por algunas escritoras españolas ya que predispone el relato sucinto, condensado y con sorpresa final en el desenlace, que dará lugar a historias que presentan una finalidad concreta y, en el caso de la autora, historias basadas en la realidad. El relato pretende tomar una nueva visión de los temas y motivos sobre los que se han escrito hasta el momento, ser algo así como «la reestructura de los mitos desde una perspectiva nueva, y una mirada irónica sobre el mundo y la sociedad» (Encinar, 1999). El cuento como género literario en Regàs será el objeto de nuestro estudio en dos de sus libros: *Pobre corazón* (1996) y *Viento armado* (2006). El tercero de ellos titulado *Sombras, nada más* (1998) incluye los mismos textos que encontramos en los dos que hemos seleccionado para su estudio. Se trata de un libro prologado por Maribel Schulz que toma su título de la canción que populariza el cantautor mexicano, Javier Solís: «El título, no está de más decirlo, surgió en una reunión que aunque convocada por razones literarias se dio al calor de varias copas de tequila con música de bolero de fondo [...] Cuando el trío comenzó a cantar “*Sombras, nada más*”, Rosa Regàs exclamó entusiasmada que ése sería el título de su siguiente libro» (Regàs, 1998: 7). En esta colección, los relatos que se seleccionan son: *Hasta la vista amigo*, *La farra*, *La nevada*, *Lluvia de invierno*, *Los funerales de la esperanza*, *Más allá del límite*, *El guerrillero*, *Introibo at altare Dei*, *El abuelo y la Regenta* y *El sofá naranja*.

Por otro lado, en *Desde el mar* (1997), analizaremos los distintos paisajes que le sirven de escenario para sus obras. Este será, entonces, un libro distinto, un libro donde la trama no existe sino la descripción del entorno donde, en otras obras, aparecerán los personajes.

Hemos dividido la narrativa de Regàs en cinco partes: por un lado, analizamos la narrativa; esta sección la hemos dividido en dos partes: relato, cuyos títulos hemos detallado anteriormente, y su narrativa larga, es decir, sus novelas: *Memoria de Almató* (1991), *Azul* (1994), *Luna lunera* (1999), *La canción de Dorotea* (2001), y *Música de cámara* (2013). Después, los ensayos *Sangre de mi sangre* (1998), *Diario de una abuela de verano* (2004), *La hora de la verdad* (2010), *Contra la tiranía del dinero* (2012), y *La desgracia de ser mujer* (2012). Sus libros de memorias: *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), *Una larga adolescencia* (2015), y *Amigos para siempre* (2016). Por último, sus libros de viaje: *Ginebra* (1988), *Viaje a la luz del Cham* (2007), y *Volcanes dormidos* (2005).

1.- LA NARRATIVA BREVE: «Nec sine te nec tecum vivere possum¹³²» (Ovidio).

1.1.- Desde el mar, los paisajes de la memoria.

Se trata de una colección de 13 relatos cortos publicados en 1997 por Alianza Editorial. Comprende los títulos siguientes: *Preámbulo*; *Mediterráneo, el mar mestizo*; *El Ampurdán*; *Noche de invierno en Levante*; *Catalunya entre el «seny y la rauxa»*; *Catalanes en Madrid*; *Ginebra multirracial*; *Suiza la perfecta*, *Damasco, reina de las aguas*; *Siria, un pedazo de tierra en el paraíso*; *Aventura en el desierto*; *Nueva York, mi casa*; *El sofá naranja: el paisaje definitivo*. Estos surgen como el fruto «...de una serie de territorios personales rescatados de la experiencia y la memoria» (Regàs, 1997: Contraportada). Se trata de textos donde el espacio es el protagonista de la historia. En casi toda su obra, el Mediterráneo «siempre al fondo», aparece como la metáfora de su hogar y su último destino, y el denominador común es el paisaje: «...se insertan una docena de escenarios diferentes con la particularidad de que están descritos en primera persona y se basan en una experiencia personal» (Ávila López, 2007: 138). El libro constituye una especie de collage escrito «...a la luz del recuerdo» (2007: 119), «...poblado de imágenes pasajeras para el lector, pero indelebles para la autora, cuya principal función es convertir la experiencia autobiográfica en conciencia» (2007: 137). Una colección de paisajes, de escenarios descritos desde el lirismo íntimo y subjetivo, a veces, como en el caso de *Catalanes en Madrid*, *Ginebra multirracial* o *Nueva York, mi casa*, salpicados de ironías y tópicos que dotan al relato de vitalidad y frescura, como si emularan a los cortos de cine.

La mirada literaria de la cosmopolita Regàs retorna finalmente a los lugares de siempre: a su querido Ampurdán, al pueblo marinero de Cadaqués. Parece como si, tras tanto viaje por el mundo, se reencontrara con el que de verdad es el paisaje de su vida, en su Cataluña natal. (José Antonio García Fernández, Teresa Jordán Callén, 2005).

Los primeros cuatro textos del libro —exceptuando el titulado *Preámbulo*— corresponden a los paisajes de mar, geografía, demografía y tradición de la tierra mediterránea, y sus títulos son: *Mediterráneo, el mar mestizo*, *El Ampurdán*, *Noche de invierno en Levante* y *Catalunya*

¹³².- «Ni sin ti ni contigo puedo vivir», Ovidio, *Amores*, 3, 11, 39.

entre el «seny y la rauxa». Luego siguen los escritos más afines a los artículos que al ensayo: *Catalanes en Madrid*; *Ginebra multirracial*, *Suiza la perfecta*, *Damasco, la reina de las aguas* y *Siria, un pedazo de tierra en el paraíso*. En estos, el protagonista es un «viajero», ya que todos ellos pertenecen a libros de viaje de la autora, algunos publicados con posterioridad a este compendio. Cierran el libro *Desde el mar* (1997) tres relatos: *Aventura en el desierto*, *Nueva York, mi casa* y *El sofá naranja: el paisaje definitivo*, que están escritos en primera persona y donde la narradora participa subjetivamente de la acción narrativa.

En 1997, Regàs había publicado *Ginebra* (1988), *Memoria de Almotor* (1991), había ganado el Premio Nadal con *Azul* (1994), dado a la edición su libro *Viaje a la luz del Cham* (1995) y la colección de relatos *Pobre corazón* (1996). *Desde el mar* se erigía como una nueva tentativa donde la escritora «ensaya un nuevo registro, cargado de sugerencias, en el que el denominador común es siempre la mirada» (Regàs, 1997: Contraportada), aunque estas descripciones, que constituyen una especie de homenaje al paisaje o a los paisajes de su vida, tienen su esencia en *Ginebra* (1988), *Viaje a la luz del Cham* (1995) o vuelven a aparecer, como es el caso de *El sofá naranja*, en *Sangre de mi sangre* (1998) o en *Viento armado* (2006).

Este es un libro difícil de catalogar; una colección de descripciones paisajísticas teñidas de lirismo y subjetividad, de emoción y sencillez; a veces casi secuencias cinematográficas. Una sucesión de escenas cuyo fin es comunicar el espíritu y la belleza de cada uno de esos ambientes, de esos pequeños universos y del carácter de sus gentes. El mar, el Ampurdán, Ginebra, Siria, Guatemala, Nueva York, Madrid y el recuerdo de Barcelona son los contextos descritos en esta recopilación. Espacios donde la autora pasó parte de su vida. Si su narrativa explica tramas que parten de sus anécdotas semi biográficas, estas están decoradas por paisajes próximos que la escritora ha incorporado a su imaginería y que describe desde la experiencia y la memoria, y todo ello se cierne en el cedazo del tiempo y del olvido, máximas de su escritura.

1.1.1.- Preámbulo, la justificación del paisaje como tema narrativo.

A modo de prólogo, un texto titulado «Preámbulo» sirve de introducción y de contexto para las topografías que componen el libro. Su temática versa sobre los distintos paisajes que vamos asumiendo a medida que avanzamos en nuestras vidas. Se trata de un escrito corto cuya finalidad es la de ofrecer un marco a los relatos que le siguen en esta recopilación

titulada *Desde el mar* (1997). En él se asegura que el paisaje es uno de los principales alicientes de evocación del recuerdo. Sin embargo, no estamos acostumbrados a recordar paisajes, «preferimos las acciones y los pensamientos para explicar y explicarnos quiénes somos, para conformar una biografía e incluso para la memoria y la melancolía» (Regàs, 1997: 6). El espacio geográfico le sirve para trasladarse al momento preciso que quiere recordar porque «retorna intacta su imagen en el marco preciso de lo que fue en su día, con la misma emoción teñida y recreada por los juegos de la memoria» (1997: 7).

Para la autora, el ser humano es el resultado «del amor y del odio que hemos adjudicado a los demás» (1997: 6), la soledad es una constante en la vida de la persona, y el paisaje «constituye por sí mismo el núcleo central que nos define» (1997: 6). El espacio sirve para invocar la memoria, «evocar el sentimiento o la persona» (1997: 7). Su conclusión, «transcribir y explicar cómo vemos los paisajes [...] es una forma más de contar una historia, la nuestra» (1997: 7).

1.1.2.- Mediterráneo, el mar mestizo, un relato de homenaje al mar.

Se trata de un texto ensayístico dividido en tres partes, donde predomina la descripción combinada con la narración. La primera parte presenta el mar Mediterráneo como «mar que no sólo es camino sino un ir y venir, y volver y volver a huir» (1997: 9). En segunda parte, unida por la anáfora, cada párrafo añade una nueva característica a la descripción del mar: «mar de todas las orillas», «Mar de aguas saladas y densas», «Mar temperado», «mar que se mira en la suaves pendientes», «mar de inviernos tibios», «mar que baña y lame los muros de ciudades antiguas», «mar cuyas olas esparcen la espuma por las ribas», «mar que de Alepo a Marsella», para acabar en una especie de epifonema: «Mar Mediterráneo», que elogia al objeto del discurso. La última secuencia es su propia reflexión sobre el mar al que considera especial: «este mar es mi hogar, es mi casa» (1997: 13).

Nuestra autora siente veneración por el mar; es una buena navegante y ha disfrutado de la navegación en las aguas que bañan el pueblo de Cadaqués, a bordo de *Lo Steddazzu*. De hecho es patrón de yate, así que este es un ensayo dedicado al Mediterráneo como el marco paisajístico y entrañable de su vida, el panorama de fondo. Mediante una prosa lírica y el uso de la tercera persona, repasa su historia de guerras, su demografía heterogénea, los contrastes de la geografía de su costa, y de su exótica vegetación. Nombra las ciudades que baña el Mediterráneo; describe el carácter de sus «...gentes industriosas, socarronas y amantes de la

transacción, el pacto y el buen vivir» (1997: 12); destaca la convivencia de distintas religiones: «...hombres y mujeres que veneran y guardan la memoria de sus muertos, que adoran al mismo dios en tres versiones distintas» (1997: 12) o ensalza su gastronomía. Para la autora, los habitantes de este mar mestizo, como reza el título, se definen como «...gentes habladoras que toman el sol en las puertas de las casas, o de pie en la plaza del mercado, y que mueren de añoranza por el mar desde el primer día que se encuentran tierra adentro» (1997: 12).

Esta narración es su tributo, un homenaje al paisaje de su vida, que va a estar presente en la mayor parte de su obra porque constituye un símbolo muy personal ya que para la autora el Mediterráneo acaba siempre siendo su «casa».

1.1.3.- *El Ampurdán*: el espacio del hogar.

Este es un texto de alabanza al territorio en el que van a vivir, intermitentemente, ella y su familia, durante una buena parte de sus vidas. La tierra ampurdanesa –que conoció con sus padres siendo niña–, que luego trató más aún con su marido y con sus hijos, y en la que pasa actualmente largas temporadas.

El ensayo se divide en dos partes diferenciadas, la primera constituye una descripción geográfica de la zona y su ubicación exacta en la Costa Brava. La segunda versa sobre sus habitantes «Los privilegiados hombres y mujeres que habitan esta comarca» (1997: 16), a quienes describe en su faceta del carácter y de la forma de vida. La segunda parte se cierra aunando la geografía con las gentes que habitan «uno de los lugares más bellos y prósperos de la tierra» (1997: 17), así es como ella considera el paisaje ampurdanés. Los elementos que destaca en él: el viento, la tramontana o las playas, los encontramos esparcidos muchas de sus novelas como en *Memoria de Almató* (1991), *Azul* (1994), en *La Canción de Dorotea* (2001), o en cuentos como *La nevada* o *El sombrero veneciano*, entre otros.

En *El Ampurdán* se describe la topografía que concreta primero, y que luego va comentando como si pasara una cámara panorámica sobre el lugar para marcar bien los elementos que destacará; en este caso, la geografía que se extiende desde el cabo de Creus hasta el golfo de Rosas. Los pueblos más importantes del Alto y del Bajo Ampurdán aparecen mentados de pasada: Figueras, La Bisbal y Palamós, rodeados de una vegetación precisa: «...higueras y olivos, chopos, mimosas, retamas y cañas» (1997: 15), con una agricultura singular donde «...se dibujan las huertas, se doran al sol pequeños campos de cereales en los

que se planta trigo o alfalfa» (1997: 15). Las villas están representadas por un detalle, como una metonimia, que les confiere esa magia que pretende explicar: una campana que tañe lejana, una cabaña de pescadores, el ladrido de un perro desde una masía, un forastero solitario en medio de un camino o la silueta del Montgrí. Los vientos también tienen su cabida: el Levante, los vientos del norte, el Garbí o la Tramontana, que contribuyen a arreciar el carácter de los ampurdaneses tan «...inquietos y fantasiosos como la gente de mar y al mismo tiempo reservados y conservadores como los de tierra adentro» (1997: 16). Gente que cuida la amistad, que «...guardan siempre las distancias pero otorgan con la mirada y con palabras contadas una amistad de tal solvencia que ni los años ni las ausencias podrán adulterar o desbancar» (1997: 16).

La gastronomía sirve para apoyar su tesis acerca del carácter contradictorio de los autóctonos que «...comen pollo con langosta, oca con nabos, cerdo con ciruelas, judías con almejas y butifarras dulces» (1997: 16). Finalmente, los individuos se funden en una característica colectiva que comparten todos los ampurdaneses: su añoranza por la tierra, porque conciben ese espacio como «uno de los lugares más bellos y prósperos de la tierra» (1997: 17).

La subjetividad, con cierta tendencia al lirismo, es la característica que resalta en el texto. Se percibe su amor por esta tierra cuando la está describiendo. Esta técnica es la que va a usar en sus libros de viaje, en los que va a mezclar sus observaciones personales con la descripción del entorno consiguiendo un tono grácil y desenfadado, irónico, divertido y apto, muchas veces, para una crítica constructiva típica de su faceta de agitadora de conciencias.

1.1.4.- *Noche de invierno en Levante, el recuerdo de un viaje distinto a todos.*

Mediante una prosa lírica, el uso de la tercera persona y el punto de vista subjetivo de un viajero – que puede ser la narradora misma –, se describe el paisaje de Levante. Un entorno que la autora conoce porque sobre él escribió durante su viaje a Siria. El relato está dividido en dos partes, la primera es una descripción de la naturaleza a partir de la lluvia que cae sobre el paisaje. Se inicia así la selección de los elementos que componen el espacio: chopos, campos, caminos, aldeas, pueblos, playas y mar.

La segunda parte está guiada por la figura del viajero, que aparece en escena para contemplar y confundirse con el entorno descrito «el viajero asiste al desconcierto de la naturaleza consciente de que ésta es la cara oculta de su país» (1997: 20); este viajero es un

enlace con el propio paisaje, un componente más del mismo. Cuando cesa la lluvia –que fue el motivo de inicio de este texto–, da lugar al fin del mismo y a la aparición de un personaje, el viajero, que «asistirá atónito, incrédulo, a la aparición diáfana y límpida del perfil minucioso de su país mediterráneo» (1997: 21). Ese aventurero que viaja por una zona bañada por el Mediterráneo durante un día de lluvia del mes de octubre, inicio del otoño, es el tema del texto.

Noche de invierno en Levante puede referirse a la zona de la cuenca oriental del mar Mediterráneo que también fue un paso de comunicación y formó parte de las rutas de los fenicios y de la ruta de la seda. Abarca los países de Líbano, Siria, Israel y Jordania y los Territorios Palestinos. Ese territorio que alterna desierto, dehesas, valles, bosques y montañas, donde el agua es escasa y un bien preciado. La descripción que se ofrece en el texto retrata un entorno poblado de vegetación muy mediterránea; la semántica del su discurso entronca con la de los otros textos de *Desde el mar*, donde se describen paisajes comunes que parecen aunar todos los textos y convertir todos los espacios en el mismo: el de la autora. Al fondo, siempre el Mediterráneo con sus playas desiertas, sus aldeas misteriosas y la huella del campesino entre los rastrojos de un paisaje nostálgico, casi atormentado, en el que el mar «...ruge desorientado intentando extraer de sus entrañas la furia de la que se ufanan las olas de otras latitudes, y descompuesto su color bajo aquel sol de meses más favorables, no pasa de ser un reflejo móvil» (1997:20). La contemplación del atardecer en la zona de Levante da pie a la recreación de una noche de luna, donde el personaje mentor, el viajero, aparece fusionado con la naturaleza «...agazapado bajo el porche, envuelto en mantas y capotes para protegerse de un frío más intenso tras la lluvia» (1997: 21). Llega la noche, y la llovizna desaparece tras limpiar el ambiente que se ve cercado por la noche. En ella, el viajero –de cuya mano va el lector adentrándose en el paisaje levantino, viendo a través de sus ojos– se abstrae para contemplar el anochecer «de su país mediterráneo» (1997: 21). El paisaje vuelve a erigirse como compañero del viajero, y el mar como fin de la narración. La escena descrita aparece en *Viaje a la luz del Cham* (1995), cuando la autora convertida en viajera, descubre el mar Mediterráneo y se sorprende de que este orille en la tierra donde se halla viajando y en la tierra donde ella nació.

1.1.5.- Catalunya entre el «seny i la rauxa», el carácter catalán.

Se trata de un texto de «artículos clasificables bajo la rúbrica de literatura periodística y sociológica en los que se discute la identidad catalana y la concomitante caricatura

nacionalista» (Ávila López, 2007: 138). Es un indivisible temáticamente y recoge el motivo del mar, como el resto de textos.

En este pequeño ensayo se relata el mito de la creación de Cataluña. Sin embargo, este no es más que una variante del tema de un poema catalán del barcelonés Joan Maragall i Gorina escrito para el Orfeó Catalán, en el que explica el nacimiento no de Cataluña, sino del Ampurdán, se establece, entonces una intertextualidad entre ambos textos. El poema de Maragall ha sido musicado por el compositor Enric Morera y convertido en una sardana, danza y música emblemática de Cataluña. El texto de Regàs refiere que desde la Costa Brava una sirena fue oída por un pastor de tierra adentro: «...un pastor de los Pirineos oyó el canto de una sirena» (1997: 22); ambos se sintieron atraídos y se fueron acercando, «el pastor de las cumbres nevadas» descendió, y la sirena «abandonó el mar azul para adentrarse en sembrados de trigo y amapolas» (1997: 22). Rodeados por el paisaje mediterráneo, que siempre es testigo de todos los acontecimientos, su encuentro da lugar a «la esencia de este pequeño país...los contrastes de su geografía» (1997: 22): Cataluña. Una tierra donde destacan los polos opuestos que se atraen, el mar y la montaña. Mediante esta fábula se pretende explicar el carácter contradictorio de los catalanes, seres «retraídos y apasionados, disciplinados y rebeldes, conservadores y vanguardistas; y escépticos como los pastores e imaginativos como las sirenas» (1997: 23). Seres a caballo entre el *seny* (el sentido común) y la *rauxa* (el desvarío), que los define. Más adelante, la autora aprovechará esta nomenclatura (*seny* y *rauxa*) para dar título a la primera parte de sus memorias: *Entre el sentido común y el desvarío* (2014).

1.1.6.- Catalanes en Madrid: rompiendo tópicos.

El tema de este pequeño ensayo estructurado en una sola parte y unido por la repetición constante del sintagma nominal «el catalán», motivo que da título al texto, versa sobre los problemas con los que tienen que lidiar muchos de los catalanes afincados en Madrid. Es una especie de auto referencia a la época en la que Regàs estuvo en la capital, primero por su trabajo en la ONU y luego, cuando se empleó en la Casa de América. Su prosa fresca e irónica le sirve para ir comentando y desmitificando los tópicos que esgrimen los madrileños en contra de los catalanes. Critica hábitos de la capital como la preferencia de sus habitantes por sintonizar una determinada emisora, o que los taxistas constituyan popularmente los máximos depositarios del imaginario madrileño. Censura el poco civismo de los lugareños con su ciudad: «...los madrileños no tienen el menor apego a su hermosa ciudad cuyas calles,

llenas de hoyos, buzones, postes, mobiliario urbano y coches aparcados en doble o triple fila [...], utilizan de papelera cuando no de basurero» (1997: 25). Aunque les alaba también la virtud que tienen de desinhibirse y de confiar sus problemas personales o laborales a quienes quieran oírlos, esta capacidad la contrapone al carácter reservado del catalán. Comenta acerca de las voces madrileñas, las muletillas de las que acaba contagiándose el recién llegado, el desinterés de las dependientas por vender, las manías que tienen de vaticinar el futuro político del país y la mala costumbre de llegar a las citas con media hora de retraso o el tutear a los desconocidos, amén de la facilidad para hacer «un amigo en cada esquina» (1997: 26). Conciliadora, nuestra autora da fin a su texto reconociendo que «...al día siguiente de su llegada los madrileños, [...], le abrirán sus puertas y su corazón y con el tiempo le darán tantas oportunidades o más de las que le ofrece su propia ciudad» (1997: 26), el mito de ser uno profeta en la tierra de otros. Sin embargo, los tópicos están muy arraigados en la cultura popular y, pese a todo, habrá siempre alguien que pensará que un catalán es un independista tacaño, aunque este se esmere en demostrar «que no es en absoluto el miserable que protagoniza todos los chistes de catalanes» (1997: 27).

1.1.7.- Ginebra multirracial: el paisaje que vio forjarse a la escritora.

También es este un relato basado en su vivencia personal. Nuestra autora trabajó en Ginebra durante catorce años, incluso escribió allí su primera obra y la bautizó con el nombre de la ciudad, ya que se trató de un libro de viajes que retrataba sutilmente el carácter de los ginebrinos y la topografía de la ciudad. Una especie de ampliación de cada uno de los textos que estamos comentando en *Desde el mar*. El texto *Ginebra multirracial* está extraído de su homónimo *Ginebra*, para ilustrar el volumen titulado *Desde el mar*, con un paisaje más, el de la ciudad suiza donde pasó un tiempo de su vida y donde empezó a escribir.

Se divide en dos partes: la primera, describe las glorias pasadas de la ciudad y la segunda, su humanización y su dejadez. Mediante una prosa en la que abunda la adjetivación precisa y eficaz, ofrece el perfecto retrato de cómo es la ciudad, su riqueza y el nivel de seguridad del que gozan los ciudadanos, pero también el retroceso que padece en ese momento de la narración: el desempleo, que se ensaña con sus habitantes caracterizados de obedientes, disciplinados y ahorradores que, de pronto, se vuelven frágiles y miedosos frente a esa nueva realidad «...cuando hace unos años el ginebrino comprendió con estupor que a pesar de la décadas de prosperidad, Ginebra no era invulnerable» (1997: 29).

Ginebra, como puerto financiero y bancario, se ha convertido en una ciudad sucia, similar al resto de las ciudades europeas. En ella proliferan las hamburgueserías, que desplazan sus genuinos negocios. Incluso los tópicos más arraigados al pueblo ya no se cumplen porque la urbe, inundada por la multirracionalidad, se ha humanizado. Pese a todo, sigue caracterizándose por ser un lugar que acoge al viajero y en el que este se siente seguro porque «...nadie habrá de hacernos daño ni nada malo nos puede suceder» (1997: 32).

1.1.8.- La alabanza a lo metódico en *Suiza la perfecta*.

Regàs vivió en Ginebra durante el tiempo que trabajó para la ONU. Allí escribió una especie de libro de viaje ensayístico sobre la ciudad. De esta experiencia se vale para seleccionar este texto sobre paisaje de Suiza, inserto en el presente volumen. El escrito, breve, aunque cuidado, de prosa a veces lírica y otras, descriptiva, tiene la finalidad de contar cómo es, a grandes rasgos, la belleza del país, los contrastes de las gentes y su *modus vivendi*. Se divide en tres partes, la primera dedicada a la descripción topográfica, la segunda a sus habitantes y la tercera es una conclusión de lo que la autora entiende que es el país para ella. De la topografía de Suiza se destaca su vegetación, sus ríos, sus valles, sus pueblos y ciudades. La demografía y el carácter de sus habitantes, que sienten un desmesurado amor hacia los dones materiales, morales y hacia la tradición, aunque devienen «...un país que acoge a una población disciplinada y plural» (1997: 34). Un país, según la autora, racional, erigido en mitad de «...una Europa dispar y contradictoria» (1997: 33). En su narración, la autora destaca distintas autoridades como Klee, Max Frisch, Le Corbusier o Tanner, y reclama para el pueblo suizo la caracterización de ser impasible ante los cambios y con poca capacidad de aceptar «...otros tiempos». Para Regàs, Suiza «...es la depositaria del bienestar verdadero, de la perfecta forma de vivir» (1997: 35). Su visión del país es subjetiva y a veces prevalece un cierto sentimentalismo que la lleva a reconocerlo como «...la patria del orden, de la pulcritud y de la belleza» (1997: 35).

1.1.9.- Descubrir otra cultura: *Damasco, la reina de las aguas*.

Se trata de otro texto producto de su experiencia, esta vez como escritora de libros de viaje, en el que se describe otro paisaje importante en su vida, el de la ciudad de Damasco que visitó cuando estuvo en Siria preparando *Viaje a la luz del Cham*. Será en esta ciudad donde conocerá al entonces director del Museo Nacional, el señor Bachir Zuhdi, que le brindará una

de las sentencias que más va a utilizar en muchos de sus escritos a modo de reflexión, el hecho de que el trabajo es un bien para que no nos pese tanto el paso del tiempo.

La descripción de la ciudad es lírica; así la llama «Damasco, la reina de las aguas, la de los cielos benignos, la esmeralda del desierto» (1997: 36) y, rememora su historia, y describe la geografía de la ciudad, su fundación, los ríos Barada y Aawah que la atraviesan, para resolver que la ciudad hoy es «una mezcla de razas con distintas religiones que conviven en ella» (1997: 37). Describe su parte antigua, los zocos las mezquitas, los baños árabes, cristianos o judíos o armenios. Usa el plural de modestia porque este texto tiene su base en la guía personalísima de viaje que escribió cuando visitó Siria. En su relato se une la descripción de la urbe a la leyenda y al mito y alterna la visión de la ciudad antigua con el de la moderna, «el Museo Nacional, la estación de autobuses, la mezquita de Suleimán el Magnífico con el mercado de artesanía y el Museo del ejército [...] y los grandes hoteles que se han construido desde que Damasco acoge turistas» (1997: 40), para reproducir el impacto positivo que la ciudad ejerce en la escritora; una ciudad donde se mezcla la topografía con la demografía en un caos ordenado en su desorden: «el ambiente es vivo y el griterío propio de los mercados no cesa, los coches y autobuses circulan en doble fila, esquivando vendedores ambulantes o ciudadanos que apostados a la puerta de los comercios comen helados, beben zumos de fruta, o simplemente charlan o esperan» (1997: 41).

Cada zona ofrece el retrato de sus gentes que deambulan por unas calles «permanentemente llenas de paseantes» (1997: 42). Regaña su opinión sobre la ciudad en este relato subjetivo y lírico: «Damasco es, hoy por hoy, una ciudad segura y pasear por ella, no importa la calle, no importa el momento, es un placer para los sentidos» (1997: 42).

1.1.10.- La alabanza hacia Oriente en *Siria, un pedazo de tierra en el paraíso*.

Este es un texto que tiene su origen en el libro *Viaje a la luz del Cham* (1995), donde se describe una gran parte de Siria. Tiene rasgos autobiográficos y descriptivos y en él la subjetividad se funde con la narración, la descripción y el embellecimiento de la prosa mediante el uso de una adjetivación colorista. Para empezar su explicación, la narradora sitúa geográfica e históricamente el país «ya no puede llamarse la Gran Siria como se la ha conocido a lo largo de su historia» (1997: 43), aunque le reconoce la diversidad y la mezcla de «las razas que la componen, de sus costumbres que mantiene intactas y de los dioses que venera desde la antigüedad» (1997: 44). El relato enlaza con el anterior, –el de la ciudad de

Damasco—, porque recurre a la descripción topográfica de las montañas y de los ríos, y vuelve a citar la ciudad. Aparece aquí una descripción geográfica en la que se integran observaciones personales: «el viajero que jamás haya estado en Siria creerá que se dirige a un país árabe en el sentido más folclórico del término y lo que más le sorprende es encontrarse con un país árabe moderno» (1997: 45). Según la narradora, la modernidad del país se debe a que «A lo largo de su historia, los sirios, negociadores y pactistas por excelencia, han aprendido a asimilar religiones y culturas a medida que una invasión sucedía a otra» (1997: 45).

Destaca la capacidad de adaptación de sus habitantes y de conservación de su cultura, de concienciación y respeto, de manera que el tiempo ha llevado al sirio a «tener la religión que quiera o vivir de la forma que más le guste» (1997: 46). Aparece la crítica política soterrada en la visión descriptiva de la ciudad «el viajero no ve las cárceles ni se entera de las dificultades en que viven los partidos políticos en la clandestinidad [...]. Ve, eso sí, por todas partes la efigie de Hafez Al Assad...» (1997: 46). Un estado que controla al ciudadano porque la vida de los sirios «está envuelta en una maraña de papeles y permisos inútiles las más de las veces, pero que constituyen la estructura de que se vale el estado para mantener el control sobre el ciudadano» (1997: 46). Comenta, además, la diversidad de lenguas «árabe, kurdo, arameo, francés» (1997: 47), de cultos «suníes, chiíes, ismaelíes, drusos, alauíes, cristianos, papistas, judíos, ortodoxos» (1997: 47). Habla de los habitantes del desierto «los beduinos» (1997: 47), que ya no son luchadores sino pastores que se ganan la vida «vendiendo leche, mantequilla, yogur que hacen sus hermosas mujeres» (1997: 48). Diferencia las zonas de Siria y la manera de vivir de sus habitantes: la franja costera, más cristiana e industrial; la zona del norte, más burguesa, la capital más mercantil, los pueblos del desierto... Sin embargo, hay una característica afín a todos los sirios: que son «hospitalarios hasta extremos no comprensibles desde nuestra forma de ser y de vivir, dispuestos en todo momento no sólo a compartir lo que tienen sino, lo que es más importante para el viajero, a dar conversación y a contar todo lo que saben» (1997: 49).

Regàs opina que viajar a Siria es, en ese momento, seguro porque «el país es uno de los más seguros del mundo y el viajero o la viajera pueden caminar solos por los zocos y las calles de pueblos y ciudades» (1997: 50). Desmitifica, en su texto, la visión que tiene Occidente de Siria «un país de terroristas dominados por el tirano enemigo de la civilización y del orden» (1997: 51); de nuevo, la subjetividad y el lirismo destacan en la conclusión del

texto, y la evocación de Siria como un país milenario de exótica geografía y el recuerdo de Damasco hacen que identifique Cham con paraíso y amenice su descripción con ello.

1.1.11.- *Aventura en el desierto, un viaje por el Cham.*

El relato está extraído íntegramente del libro *Viaje a la Luz del Cham* (1995), y en él la autora se identifica como narradora testigo y protagonista. Cuenta la ocasión en que contrató a un estudiante llamado Samir como guía para dirigirse a la ciudad de Palmira. No es este un texto tan descriptivo como los anteriores, sino que se trata de una narración en la que, si bien integra elementos descriptivos, su finalidad no es otra que la de explicar su viaje hasta Palmira. La protagonista detalla el miedo que sintió cuando la policía la detuvo y la sometió a un control de documentos y, a modo de espejo, el paisaje refleja simbólicamente ese pesar neorromántico que tiñe muchos de los textos regasianos. La autora, en su viaje, visita las jaimas beduinas acompañada de Samir, quien la pone al corriente de las costumbres de sus habitantes. A medida que se adentra hacia el desierto, descubre un mundo fascinante que describe siempre desde la subjetividad. Este cambio se refleja en la prosa en la que introduce figuras literarias cuyo fin es reflejar la belleza que le sorprende de ese nuevo espacio. El relato pretende describir las costumbres de un país y su paisaje, según lo experimenta la propia autora que es también la narradora y la protagonista.

1.1.12.- *Nueva York, mi casa: la ciudad y la identidad.*

De nuevo nos encontramos ante un texto descriptivo de otro de los espacios vitales de Regàs, la ciudad de Nueva York, donde vive durante el tiempo que trabaja para la ONU. Desde un punto de vista subjetivo describe su vivienda, un minúsculo estudio situado en el undécimo piso de «un ruinoso ladrillos» situado en la calle 23.

La descripción de la ciudad la ofrece, en primer lugar, de dentro a fuera de su estudio, intenta averiguar qué tiempo hace «porque la temperatura de mi apartamento aun habiendo apagado la calefacción la noche anterior es tan exageradamente alta que ni el estado del tiempo y del frío que la radio repite [...] pueden convencerme de que hemos llegado a bajo cero» (1997: 67). Poco a poco, se sumerge en las características que más definen la urbe: «la cantidad, el exceso, la exageración, la exuberancia, la superabundancia» (1997: 68). Pasa luego a detallar la topografía donde destaca las avenidas que «se alargan como raíles hasta el infinito» (1997: 68), las calles, los edificios casi personificados «levantándose sin medida sobre los hombres y los árboles», como si lo dominaran todo. Los comercios tan diversos y

abundantes: «hay miles, millones de tiendas de todos los productos y subproductos imaginables» (1997: 68).

En su narración parece que intente transmitir que en Nueva York todo posee vida propia: «las casas de Manhattan se bambolean en las alturas, resonando inmoderadamente en su interior» (1997: 69), «las vigas metálicas que las sostienen, los tubos de la calefacción y los de las conducciones de agua, gruñen los ascensores, chirrían los cables» (1997: 69). Es una ciudad cosificada y humanizada que tiene una parte negativa importante: la inseguridad ciudadana. Por eso, la narradora refiere que «a veces, me despiertan por la noche esos golpes metálicos y acabo creyendo que aun a pesar de la altura el loco americano que sin más papel que un billete de 50 dólares puede comprar un revólver para matar a diestro y siniestro en un ataque de rencor» (1997: 69). Nueva York se convierte entonces en un caos de ruidos de ambulancia, coches y policía, al que se le suman los sonidos de los puentes de metal, las casas y los rascacielos de Manhattan que acompañan las noches «de crimen, de música, de opulencia, de diversión, de trabajo y de miseria» (1997: 70). Una ciudad de extremos donde conviven «los famosos, los gánsteres, los ricos fuera de medida, los criminales a sueldo, los traficantes de armas y de drogas, los que se reparten cargos...» (1997: 70).

El relato nos remite al momento de su *tempo narrativo*, de su escritura, en 1992. Mediante una serie de interrogaciones retóricas da paso a la descripción de ese caos neoyorquino, una visión tétrica de la ciudad, y se pregunta, dejando entrever su angustia: «¿Cuántas personas mueren violentamente en la noche neoyorquina?» (1997: 71). La narradora llega a la conclusión de que los ciudadanos no son más que masa anónima, y que a nadie parece importarles el otro, que no existe la solidaridad: «¿Qué ocurrió con ese caballero que caminaba por Madison Avenue y recibió un golpe brutal de un hombre que venía en dirección contraria, al que no había visto jamás y que siguió indiferente su camino?» (1997: 71). El silencio engulle la realidad más cruel y todo se esconde y se disimula bajo los neones de una ciudad que nunca está a oscuras.

El carácter neoyorquino «aun sumido en la miseria, sigue llamando por teléfono a todas horas. Todo se arregla por teléfono» (1997: 72) y comiendo, engullendo, más bien, «además de hablar por teléfono, come constantemente, ante quien sea y en todas partes» (1997: 74). Obsesionado por las compras, la comida y el teléfono convierten su vida en una exageración constante donde destaca el desorden y la ansiedad: «come arroz con fríjoles y callos, fideos

chinos con gambas, ensalada de pollo con mahonesa, hamburguesas con patatas fritas o costillas de cordero maceradas en oporto» (1997: 74). Una ciudad deshumanizada donde habitan seres incomunicados aferrados a la materia para justificar el vertiginoso paso del tiempo, como el paisaje que emuló Federico García Lorca en su *Poeta en Nueva York* (1940)

1.1.13.- *El sofá naranja: el paisaje definitivo, la huella del ayer.*

Decimotercer texto del libro *collage* donde se describe un entorno preciso e íntimo. Se trata de un escrito que se recoge también en el libro de ensayos *Sangre de mi sangre* (1998) y en la colección de relatos *Viento armado* (2006). En él se describe el símbolo de su hogar, de su familia: un sofá naranja que les hacía de vientre metafórico a todos ellos. En este nuevo relato se recurre a los elementos importantes dentro de los distintos paisajes que han marcado su vida: el Mediterráneo y el Ampurdán. El sofá es una metonimia de su familia, el verdadero paisaje de su alma, donde se recuerda a cada uno de sus hijos y de los animales de compañía que formaron parte del clan. De hecho, como ella revela, el sofá fue un regalo de su hermano Xavier Regàs (Cfr. Regàs, R, *El diván*, 2016). Otra vez, la memoria se convierte en el tintero al que recurre a la hora de hilvanar su historia, que es la de su familia.

En la narración, la escritura es testimonial del yo, autobiográfica, y está en primera persona. De algún modo, este es el paisaje final, su último destino. Es como si la autora hubiera dado, mediante los distintos paisajes que ha descrito, la vuelta a toda su vida para terminar en esa intimidad del sofá familiar, que se convierte aquí en el gran vientre que acoge toda su historia; una madre metafórica, un cobijo donde guarda su pasado y al que recurre cuando quiere recordar. El paso del tiempo, constante en su narrativa, reaparece una y otra vez en estos textos; este último parece mitificar el *tempus fugit*, apresado, de alguna forma, en el símbolo del sofá naranja.

1.2- Pobre corazón, los relatos del sufrimiento.

Se trata de una colección de nueve cuentos publicados en 1996 por Destino que «parecen meditar sobre un tema en común: la incomunicación e incompreensión entre los seres humanos» (Encinar, 1999). La recopilación está dedicada a los amigos íntimos de la autora, el psiquiatra Luis Feduchi y su esposa, Leticia, ambos de la *Gauche divine*, a quienes califica de «eternos amantes». Una de las estrofas del libro de poemas *Palabra sobre Palabra*, de Ángel González hace de marco de los textos; en esta, el amor se concibe como melancolía-felicidad-misterio-alma e infinito, y todo esto se padece hiperbólicamente en el corazón. De hecho, parece una definición de cuantos temas amorosos y subtemas surgirán en las páginas del libro; lo que debe sentir un corazón que no está enseñado a amar sin deshacerse del sufrimiento.

El amor es el tema que unifica todos los cuentos; un sentimiento tratado literariamente, pero desde todas sus vertientes, «el amor o sus sucedáneos, con sus distintas máscaras, sus efectos y quebrantos en el corazón humano. Amores reales o imaginarios, efímeros o duraderos, lícitos o adúlteros, siempre trastornando la voluntad humana, dando sentido a nuestro vivir» (García Fernández, J.A; Jordán Callén,T, 2005). Todos fueron escritos mientras Regàs trabajaba en la ONU como traductora, por tanto, se componen entre Ginebra, Barcelona, Madrid y Nueva York. Para Regàs «el amor es una personificación de una pulsión biológica incrementada por un sentimiento peculiar y característico de los humanos: la emoción» (López-Cabrales, 2000: 149).

La autora utiliza un tipo de literatura «esencialista o universalista», donde priman las relaciones afectivas, la psicología del personaje por encima del entorno y de la acción narrativa. Para ella, estos cuentos son «movimientos del alma» (León-Sotelo), textos que presentan una base autobiográfica «cuyo modelo narrativo autobiográfico se corresponde con el *bildungsroman*» (Ávila López, 2007: 137). La escritora reconoce abiertamente esta base biográfica e incluso localiza los textos que más influencia tienen de sus vivencias:

Hay un cuento en *Pobre corazón* que son dos memorias: la memoria de un monaguillo con el que, naturalmente, no llegamos a las delicias que se cuentan en esta historia, y el otro está dedicado a un tipo al que le mandé el cuento (García Trinidad, *Entrevista*, 2014).

Se refiere a *Introibo at altare Dei*, dedicado a Uffe Harder, como reconoce en su libro *Amigos para siempre* (Regàs, 2016: 87), y al relato titulado *La inspiración y el estilo*, dos narraciones breves, intensas y emotivas; la primera se desarrollará de manera más extensa en su novela *Luna lunera* (1999), como una anécdota que le sucede durante la infancia a la protagonista Ana Vidal, *alter ego* de la autora.

Los amores que transcurren por las páginas de esta colección de cuentos están teñidos de pesimismo y tragedia, características avanzadas en el título. *Pobre corazón* (1996), si se entiende de manera simbólica, es la expresión del triunfo del destino adverso frente al deseo del personaje, una especie de *tantum ergo* que lo tuerce todo de manera imprevista. Este es un tema que manifiesta una cierta tendencia hacia un neo romanticismo que se refleja en su obra a modo de símbolo. Aunque los personajes estén, aparentemente, bien caracterizados y definidos, acaban sucumbiendo ante el fracaso del amor, de cualquier tipo de forma amorosa, porque están marcados por vivencias siniestras: la guerra, los dramas internos, rurales en su mayoría, y la posguerra; ambientes en que la autora contextualiza estos relatos:

...el camino de su inconformismo y su conciencia social y política (que nada tiene que ver con la del realismo social) se mueve en varias direcciones, direcciones que marcan los tres centros del libro: la guerra civil, los años del franquismo y el mundo atemporal de los dramas rurales. Tres centros que configuran los distintos relatos sin que necesariamente se excluyan y que suelen encontrar un eje de coincidencia: el fracaso de las relaciones humanas y la soledad (Masoliver Ródena, 1997).

El lenguaje que se utiliza es sencillo para conferir verosimilitud a lo narrado. El lirismo se localiza en esas partes narrativas en las que se intenta el acercamiento de la realidad frustrante del personaje al lector debido al deseo de empatizar con él porque «tanto crea el escritor como el lector, porque este le pone cara a los personajes, pone su memoria, le pone un escenario a los paisajes, un escenario de su propia experiencia, le pone intensidad a los conflictos, sí, todo eso hace el lector» (Bureau Ramos, 2010). Se trata de utilizar un lenguaje en el que destaque

Un estilo con peso propio donde las palabras parecen brotar naturalmente sin preciosismos ni alardes estilísticos forzados, y que es a la vez cuidado y posee un lirismo contenido que da a las historias el vuelo poético justo, sin convertirlas en

cuentos propiamente líricos pero también sin perder el contacto con la historia (Martínez, 2011).

Los temas de este repertorio versan sobre los fracasos amorosos, las relaciones complicadas, las crisis que padecen, sobre todo las mujeres protagonistas, quienes, aunque destaquen, muchas veces en el ámbito profesional, en el amor no saben manejarse y todos se pierden:

...en el alud de miserias, egoísmos, sevicias, tormentos, rencores, incomunicación, venganzas, tristezas, soledades... Una punta de vitalismo asoma a veces, pero la autora la zanja de un plumazo en esta suma de casos desastrosos de amor, dura y desencantada no por lo que cuenta, sino porque viene a demostrar que de los otros no hay (Villanueva, 1996).

El ambiente en el que se recrean los textos pertenece a la urbe o al campo aunque «en *Pobre corazón* hay relatos cuyo escenario es Madrid, Huesca, París o Mondorf, lugares que conozco bien. Y situados en Barcelona también los hay» (Fanjul, 2004: 147). Espacios antitéticos, pero, en cualquier caso, pertenecientes a la ciudad de Barcelona o a la zona de la Costa Brava, el pueblo costero de Cadaqués o Llofriu, un pueblo de interior. Es preciso destacar este nuevo contexto ya que se pone de moda entre los escritores del momento narrativo, escritores que tuvieron contacto directo con nuestra autora y que pueden haberle influido en el gusto por contextualizar sus relaciones en esta topografía singular:

Un rasgo peculiar de muchos escritores barceloneses es el compartir la experiencia ciudadana y la experiencia rural, en parte por los largos veraneos durante la infancia, ellos y antes sus padres, en parte por estar allí las raíces familiares. Estas dobles raíces se encuentran en escritores como Gil de Biedma o Barral, Luis Goytisolo, Robert Saladrigas, Pere Gimferrer y tantos otros (Masoliver Ródenas, 1997).

Hay que remarcar el acercamiento al que tiende Regàs por todo lo que es popular y que revierte en sus relatos, los gustos de los personajes por escenas cotidianas, fiestas típicas; y también rasgos que recuerdan, por la sordidez de los escenarios y las tramas, los cuentos de Chejov y Gogol. En *Pobre corazón*, «hombres y mujeres viven exiliados en su interior, repudiando el *tedium vitae* al que han sido condenados» (Ávila López, 2007: 6), un hastío del

que se habla también en el ensayo *Sangre de mi sangre* (1998), cuando el *alter ego* de la narradora contempla su vida, desde el parque, y no encuentra escapatoria a ese perpetuo marasmo.

Los relatos de *Pobre corazón* se cierran de manera inesperada y están llenos de detalles y de descripciones sobre el modo de amar, entonces,

Esa forma, que un purista no vería con buenos ojos, resulta sin embargo bastante afortunada para los propósitos que busca Regàs que son los de explicar un modo intenso o excepcional de amar, lo cual requiere prestar su buena atención a la psicología y describir un proceso con alguna morosidad (Villanueva, 1996).

El amor es el escape, el único camino posible para realizarse; sin embargo, tampoco llega a consolar a los personajes, que ven pasar el tiempo inexorable, y destruir, a su paso, sus ilusiones, y lo que es más terrible, su juventud y la oportunidad de realizarse.

Pobre corazón resume ya en su acertado título las lesiones de una comunidad castigada por la guerra y por el franquismo y de unos corazones castigados por las convenciones matrimoniales, por la aridez sentimental y por la soledad, bendecidos por la rebeldía, el inconformismo y el humor (Masoliver Ródenas, 1997).

Los paisajes de estos cuentos no están descritos de manera extensa porque lo que se pretende es relatar el interior del personaje, aunque, el contexto de las historias sea, en muchas ocasiones la ciudad de Barcelona o la costa catalana, no obstante,

...el marco exterior apenas cuenta más que como escenario o decorado de un conflicto. No importa que haya usos históricos que resalten la temporalidad de los sucesos. Ni que a veces el paisaje tenga cierto valor independiente. Todo ello es el ámbito que afecta muy poco a poco a lo que sucede. Si imaginamos esos episodios ocurridos en lugares o tiempos diferentes, no cambiaría su sentido (Villanueva, 1996).

Según López-Ávila «la pasividad de los personajes femeninos es la nota común en los cuentos de *Pobre corazón*» (Ávila López, 2007: 86). Los actantes temen abandonar el hogar, la mayoría son mujeres que «...aunque anhelan la libertad, el viaje sólo se realiza de forma imaginaria, como un deseo de que su situación cambie algún día» (2007: 88). «La noción del viaje en estos nueve cuentos se corresponde con una mirada hacia atrás para recordar episodios significativos, como sucede en la realidad, que ayudan a despertar ciertos

sentimientos en los protagonistas» (2007: 89). Los cuentos de *Pobre corazón* como son una especie de aventura interior, «...pueden considerarse como una memoria social que refleja lo que Unamuno denominó “intrahistoria”, manifiesta en la cotidianidad de la existencia de la gente común» (2007: 95).

El narrador cuenta, desgana detalles de lo que ha vivido, le han contado o de aquello de lo que ha sido testigo sin más finalidad que la de descubrir la fatalidad del destino siempre adverso.

1.2.1.- *La farra*, el cuento más logrado de *Pobre Corazón*.

Se trata de un relato lleno de «espléndidas y desgarradoras descripciones simbólicas de las heridas y la locura del amor» (Ávila López, 2007: 5), una historia de sojuzgamiento similar a *Los funerales de la esperanza*. Un cuento con referencias fílmicas en el que los personajes oscilan entre el mundo de la realidad y «el reino de la abstracción» (2007:16), producto de una literatura esencialista, volcada en las relaciones humanas, en la introspección y el estudio de la psicología de los personajes, de su mundo interior y de su semiaislamiento de la comunidad en la que se insertan y de la que no suelen participar más allá de acciones puntuales y necesarias.

La farra es la historia de una cronología: los 32 años, 3 meses y 25 días de convivencia de un matrimonio barcelonés, sin hijos, que ha sustituido el amor por la compañía muda y subyugada, el hogar por un espacio de guerra psicológica donde existe un código: el silencio, que solo acabará cuando la esposa muera y el marido la llore angustiado, no sabemos si por la misma pérdida o por compasión hacia sí mismo y hacia ese tiempo huero de vida anodina y vacía en el que se ha visto sumergido durante tantos años. El devenir de la vida matrimonial de la pareja es el tema de esta narración y de algunos de los cuentos de *Pobre corazón* (1996) y de *Viento armado* (2006), así como de las novelas *Azul* (1994) y *Música de cámara* (2013). En cierto modo, está relacionado con una de las anécdotas que repite Regàs en algunas de sus obras, donde explica que cuando estaba en el colegio de Horta y asistía, con el resto de alumnas, a las visitas que organizaban las monjas al Cottolengo, se quedaba impresionada con la frase que rezaba en la fachada del edificio donde se leía: «Máxima penitencia, vida en común» (Regàs, 2006: 81). La vida en común, con matiz peyorativo, da pie a uno de los temas recurrentes en su obra: el de la dependencia de las relaciones personales del que la misma autora asegura que «...lo he tratado desde mi primera novela y sigue estando presente»

en la mayor parte de sus obras (Aguilar, «Rosa Regàs reúne 17 relatos en "Viento armado"», 2006).

En el texto, el título de *La farra* sintetiza el motivo de la incomunicación entre el matrimonio, una falta de diálogo que empezó la misma noche de bodas, aunque arreció tras la única salida en solitario que realiza el marido con sus compañeros de trabajo, dos años después de casarse. *La farra* –el concepto en sí–, sirve al protagonista para construir el deseo pasional que lo dotará del valor suficiente para, algunos viernes, pedir a su esposa la consumación del matrimonio. Es también una ensoñación constante –la de la mujer sin rostro, dueña del sostén negro que apareció en el bolsillo de su americana– que lo perturba y saca su lujuria de su quietismo; además de la necesidad de liberarse del yugo matrimonial, durante unas horas, e intentar recordar qué acciones realizó la mítica noche en que fue capaz de desobedecer las reglas de su esposa para ser él mismo. *La farra* es, asimismo, el hecho que despierta el fantasma del miedo de la esposa ante la hipotética situación de que el marido reclamara una libertad para salir sin ella, y acabase abandonándola por otra mujer –como le ocurrió a su madre–. Por eso se muestra, de repente y ante el asombro incrédulo del marido, con una «expresión de dulzura y comprensión que no le había visto desde los tiempos de su noviazgo» (Regàs, R., *Pobre corazón*, 2002: 27)¹³³; la cara del terror ante la incertidumbre.

La esposa –condicionada por la ausencia del padre y por el dolor, la humillación y por el desprecio de su progenitora ante esa «tragedia», amén de la vergüenza social que ocasionaba un final así en la época de la posguerra– no es capaz de canalizar el amor de manera sana e impone una relación basada en el poder y el dominio: el silencio y los gestos serán el único lenguaje del que se valdrá para someter a su voluntad la vida de su marido, que queda convertido en un pusilánime títere.

El relato se inicia con un único diálogo donde el protagonista declina la invitación de su jefe a salir a tomar una cerveza. La congoja da lugar a un suspense entorno al personaje que lo espera en casa –la esposa–, a quien no debe preocupar con su tardanza.

Se trata de un relato bien estructurado, «el relato más valioso del libro y el que mejor resume las cualidades de Rosa Regàs como cuentista» (Masoliver Ródenas, 1997). El punto de vista omnisciente servirá para el resto de la narración, contada de manera introspectiva, adentrándose en la mente del personaje mediante los flashbacks que explican su historia desde

¹³³.-Manejamos la siguiente edición: *Pobre corazón*, Booket, Planeta, 2002.

el momento en que conoció a su esposa. Se trata, por tanto, de una narración donde prima más la descripción interior del protagonista que el entorno en el que este se mueve. Un relato de parámetros realistas naturalistas donde la narradora se adentra en la psicología de sus personajes de ficción con el fin de sacar todos sus miedos a escena, de transmitir su sufrimiento ante el amor tóxico que están padeciendo.

El protagonista, del que no sabemos su nombre, está marcado por un pasado de dependencia emocional y de castración de los instintos más naturales: huérfano de padres –pues estos fallecieron en un accidente ferroviario, como los de Arcadia, la protagonista de *Música de cámara* (2013)–, lo cría la abuela que lo usa en beneficio propio para no estar sola. El protagonista, de soltero, vive con ella como luego lo hará con su esposa: asumiendo el mismo papel, el rol de sumiso. Se establece entonces una especie de paralelismo entre las relaciones amorosas. Con la abuela se limita una rutina: juegan a las cartas, escuchan cada noche los conciertos de la radio, van al cine de la calle Unión los domingos por la tarde, y un par de veces al año acuden a un concierto, tal vez en el Liceo de Barcelona. El personaje vive en un mundo de opresión y egoísmo, del que no es capaz de liberarse porque no sabe darse cuenta del cerco en el que está metido. Es un hombre inocente, en el sentido de simple; nunca ha salido con sus amigos para beber, bailar o distraerse porque no se le conocen amigos íntimos; su único escape es ensayar, una vez a la semana, en el Orfeón del barrio del Raval.

Tras la muerte de la abuela, se traslada a vivir a una pensión y, de allí, a su piso de recién casado, situado cerca de la calle de la Boquería, en el que va a pasar el resto de su vida dentro de otra rutina, esta vez, la que le diseña su propia esposa.

El personaje principal conoce a su futura mujer durante el transcurso de un baile celebrado en la plaza de Sant Agustí. De ella le llama la atención la «confianza y sosiego» (Regàs, 2002: 19) que le transmite, en un primer momento, y su silencio. No confiesa, sin embargo, que se sienta enamorado de ella, sino atraído al verla «tan rubia, tan delgadita y con la cara tan dulce y sumisa» (2002: 19), un perfecto ángel del hogar que despierta en él su instinto de protección y las ganas de dejarse cuidar por otra mujer, igual que lo hizo con su abuela.

La pareja inicia un noviazgo que durará dos años en los cuales salen los domingos por la tarde y algún día entre semana –cuando el protagonista no tiene ensayo en el Orfeón–, casi siempre van acompañados por la suegra, con la que acuden al cine de las Ramblas, algunos

domingos por la tarde. La futura esposa estudia corte y confección en una academia, y vive con su madre. Ambas están brutalmente marcadas por una «tragedia» que ha impedido a la madre rehacer su vida y que ha contribuido a fortalecer su incredulidad sobre la fidelidad de los hombres. El marido, que era también el padre de su hija, había huido con otra mujer de la familia, «una prima del pueblo que pasaba las vacaciones con ellos» (2002: 19). La ruptura se extiende más allá del marido, no es solo el abandono de este, sino de la propia familia representada en el personaje de la prima traidora.

Treinta años atrás, cuando el protagonista pidió la mano de su esposa, su entonces futura suegra le explicó el asunto, aunque lo previno también de que ella misma se había ocupado de que su hija, la futura esposa del personaje principal, no sufriera nunca las consecuencias de ese abandono. El protagonista decide enmendar el error del padre y del marido casándose con ella e integrándose en otra familia de mujeres. La suegra, la madrina y la esposa serán los únicos personajes con los que va a mediar palabra durante la mayor parte de los treinta próximos años que dure su matrimonio. El hombre se casó virgen, «sin conocer el olor recóndito ni la turbadora tibieza de la intimidad y lo hizo convencido de que a partir de ese momento iniciaba un camino de felicidad que invalidaba cualquier otro esparcimiento» (2002: 26). No obstante, no solo se estaba casando con su mujer sino también con las creencias de esta y las de su suegra, pensamientos que modelarán su forma de vivir y acabarán sometiéndolo al dominio de la esposa.

La ceremonia nupcial tuvo lugar en la iglesia del Carmen, cerca de donde vivirían de casados, «no muy lejos de la calle de la Boquería donde habían alquilado el pisito en el que vivían aún» (2002: 18), pasados treinta años. El banquete se celebró «en un restaurante de la Barceloneta» (2002: 19), y asistió la pareja con un exiguo comité formado por la madre de la novia, el jefe del novio y su esposa, los tíos de ella, la madrina de ella, dos chicas de la academia y tres colegas de él, personajes que no vuelven a aparecer en la vida de ambos puesto que el núcleo de las relaciones se centrarán en la madrina y la suegra, hasta que estas mueran, y luego ya, quedarán ambos ligados a la rutina y al silencio de su particular mundo hogareño.

El espacio por el que se mueve el personaje en la topografía de la ciudad está marcado por la cercanía a su domicilio, donde está siempre la esposa al acecho. Incluso su trabajo, conseguido poco antes de su enlace matrimonial, está muy próximo a su casa, solo tiene que

torcer «por la primera bocacalle» y apenas caminar «unos pasos más» para llegar al «portal de su casa» (2002: 15). La pareja, de clase humilde, hace la vida por la zona de la Barcelona antigua: la calle del Hospital, la iglesia del Pino, la iglesia del Carmen, el Raval, la calle de la Boquería, las Ramblas, topografía que la propia autora conoce muy bien por ser el marco urbano de su niñez, cuando vivía en la casa de la calle Ferran con el abuelo, un entramado de calles que se irán repitiendo como escenarios predilectos de sus narraciones.

La convivencia matrimonial está marcada por la voluntad de la esposa, tradicional y tópica ama de casa, que se erige como dueña de la situación. Las horas señalan las acciones que los personajes van realizando en ese espacio íntimo del hogar, como si fuera una coreografía idéntica, siempre a un mismo ritmo, siempre con una misma rutina: la llegada del marido de la oficina a las ocho menos cuarto, «abría la puerta» de la casa y ella «ya había dejado a un lado la labor de punto» y jugaba con unas bolas que el hombre odiaba «desde que su madre, mucho antes de morir, se las había regalado para que hiciera trabajar los músculos de la mano a fin de prevenir el reuma, ni un solo día había dejado de jugar» (2002: 17). El cambio que hace el hombre de la ropa de calle por un atuendo más cómodo, un jersey, siempre el mismo; la lectura del periódico en uno de los sillones de la salita (aunque, en realidad, ese periódico ya lo hubiera leído en el trabajo y fuera incapaz de confesárselo a la esposa), y el silencio de siempre, mientras comparten una tapa de seis aceitunas y se toman, cada uno, su media cerveza. Un ritual que los aboca a otra hora, las nueve menos cuarto, momento en que la esposa se afana en preparar la mesa para la cena, un acto más, una obligación. Los domingos desayunan café con leche y tostadas con mantequilla y azúcar y salen a pasear por el barrio hasta el mediodía, cuando acuden a un bar de la calle del Hospital, donde él se toma un vermut rojo y ella una gaseosa con jarabe de limón o grosellas. Un régimen rutinario que «Nunca antes ni después había infringido» (2002: 18). El paso del tiempo que huye inexorable, la monotonía asfixiante sinónimo todo del matrimonio.

Desde que se casaron, muchas tardes de domingo acudían a casa de la madrina a jugar con ella y con la suegra al mah-jong, luego cenaban juntos, hasta que la esposa decidía la conclusión de la velada porque «al día siguiente él tenía que ir a la oficina a las ocho» (2002: 24). La descripción de la relación marital se ofrece desde la narración del devenir de los hechos cotidianos. Más que el retrato de la mujer, se describe el carácter de ella para con él y con la relación. En *La farra* se acentúa el rasgo de humor en el aspecto de la esposa dominante. Aquí se muestra «el pesimismo subyacente, la incomprensión, el choque de dos

personalidades contrapuestas y las rigideces de una moral que ronda la caricatura» (Marco, 1996).

El personaje principal, después de declinar la rutinaria invitación de su jefe, se dirige a casa. Espera que ocurra lo sabido, lo cotidiano; de hecho, aunque se encuentre con los indicios rutinarios ya que las cosas están en el lugar donde han de estar, según las reglas, falta la presencia de la esposa. La mujer no ocupa el sillón que debe ocupar a las ocho menos cuarto puesto que está tumbada en la cama. No obstante, las cosas sí están en su sitio: el plato con las seis aceitunas, la media cerveza y luego la cena. Lo inquietante de la situación hace recordar al marido, a modo de analepsis, su convivencia matrimonial. Evoca sus deseos en su noche de bodas «deseada tantas veces» (2002: 20), una noche en la que el hombre ni siquiera tenía claro «qué es lo que iba a hacer con esa criatura tan delicada, tan pura y endeble» (2002: 19), que le hacía sentir «la misma desazón que le había embargado tantas veces en el cine al acercar su mano a la de ella con disimulo, temeroso de la intolerancia de la madre» (2002: 19). Una desazón que «sólo habría de calmar esa misma noche, cuyo devenir, sin embargo, no lograba relacionar con la muchacha virginal que el destino le había adjudicado» (2002: 20). Pero todas las expectativas se rompen ante la advertencia de la criatura virginal descrita incluso con «aire escuálido de convalesciente» (2002: 22), que se convierte, repentinamente, en una *ianua diaboli* grosera, inexpresiva, seca, impositiva, que lo amenaza «en un tono autoritario que no había utilizado jamás» (2002: 19), con aquellas «extrañas palabras que habrían de gobernar su nueva vida» (2002: 19). La esposa le avisa de que no permitirá «que la historia se repita» (2002: 21) y dictamina que nadie había de entrar en su hogar —un microcosmos al que condena al marido—, excepto la madre, la madrina y ellos dos. El fracaso de los padres, como un legado que deben resolver los hijos, es uno de los temas de esta narración. La esposa lucha, desde el principio de su matrimonio, por evitar repetir el fracaso de su madre porque está convencida de que las cosas se repiten cíclicamente. El arma que utiliza para suscitar el miedo en el marido es un bebedizo que la madre le confía. Una pócima mágica que él debe tomar cada vez que ella lo indica. Sus efectos varían según desea la mujer: o el marido se duerme plácidamente a su lado o le domina la pasión sexual.

La agonía de la espera suscitan el recuerdo de la única noche de su vida en que hizo algo fuera de la rutina: salir de farra con sus compañeros de trabajo y emborracharse. Esa salida, que tuvo lugar dos años después de la boda, marcó la definitiva dirección del

matrimonio hacia la mordaza del silencio, y el hombre solo será capaz de arrancársela cuando descubra la muerte de la esposa, treinta y tantos años después, y consiga llorar.

El discurso del protagonista está lleno de connotaciones peyorativas hacia una mujer a la que siente como un enemigo que está «escondiendo quién sabe qué maquinación» (2002: 17), aunque «a él no iba a engañarlo» (2002: 17), porque la conocía bien, pese a tener él «su cólera amordazada» (2002: 17). La indisposición de ella no le viene de nuevo; aunque no conversen ambos demasiado, las acciones de la noche anterior y el comentario que ella había hecho a la vecina esa mañana le hacen temer un cambio en ese orden tan estricto de vida matrimonial, porque el hombre «le había oído contar a la vecina que había pasado mala noche [...] era cierto [...] había dado tantas vueltas en la cama que no lo había dejado dormir» (2002: 15). Pero aun así, no despierta a la esposa para interesarse por su salud. Los personajes viven una especie de pacto de silencio que les impide comunicar sus miedos y deciden abortar los deseos y las necesidades más nimias como cuando al hombre sientan mal los pimientos de la cena y no va a buscar bicarbonato por no provocar el enfado de la mujer ni que esboce «esa sonrisa de desprecio que tanto lo inquietaba» (2002: 16).

La noche de la farra volvió a casa con un sostén negro dentro del bolsillo de su americana. Por más que ha intentado recordar, nunca ha sabido a quién perteneció o qué acciones realizó él durante las horas posteriores al tercer Martini. Pero, ese recuerdo lúbrico es el que alimenta durante años su escasa vida conyugal que, «...aún hoy, tantos años después, no había logrado descifrar cómo había llegado a ocurrir lo que había ocurrido y, lo que era peor, qué había ocurrido» (2002: 18).

Esa fiesta, ese desliz es lo que da el tema a la narración porque el hombre no ha sido capaz de saber, en estos 30 años, qué es lo que sucedió. El motivo del sostén le sirve para acercarse a la esposa y cumplir con el matrimonio, sin embargo, no está copulando con ella, en su imaginación «el recuerdo había perdido su significado y el rostro de la muchacha tan deseada se había escondido ahora tras la máscara agría de la mujer con camisón que acababa de meterse en la cama y con la que sin saberlo se había casado hacía unas horas» (2002: 23). De algún modo, la infidelidad que temía la esposa está presente a lo largo de los treinta años de relación.

Desde que se casaron la unión sexual se había postergado por el miedo del protagonista que intenta consumir el matrimonio pero está atemorizado por la reacción de la esposa:

«ahora, se decía, ahora, ahora mismo, ahora, pero no se movía» (2002: 24). La impotencia da paso a «las horas agónicas de terror y vacilación y flaqueza y soledad que apenas amainaban al amanecer cuando el cansancio se confundía con la vigilia y seguía la tortura en la profundada del sueño pesado y febril» (2002: 24). La cama es espacio que lo castra porque es el lugar que más lo acerca a ella, el límite porque «una vez en la cama, se le agarrotaba el cuerpo, permanecía inmóvil aterrorizado de nuevo y sudaba de angustia hasta que ella respiraba acompasadamente (2002: 25). Incluso la proximidad de la mujer provoca sentimientos violentos: «generaba en su alma dolorida un estado de agresividad tan brutal que muy poco le habría costado zarandearla y abofetearla como si ella hubiera sido la culpable de sus tormentos» (2002: 25).

Ya a los 25 años, el hombre reconocía sentirse humillado y derrotado por su esposa, aunque acababa ignorándolo «a medida que avanzaba el día iba viendo la situación con más distancia, y pareciéndole una empresa fácil desde la mesa de la oficina o mientras caminaba bajo los plátanos de la Rambla, llegaba a casa animado y de buen humor e incluso a veces rompía el habitual silencio y se permitía algún comentario breve sobre un exabrupto de su jefe» (2002: 25).

El «hecho imprevisto» de la farra perturba el ritmo rutinario y, cuando se lo comunica a la esposa, se siente «temeroso de que ella lo atrapara y tuviera que explicarle, o descubriera por sí misma, que no había tal cena sino que en realidad se trataba de una farra» (2002: 26).

La oportunidad de desinhibirse mediante el alcohol es una necesidad, como una deuda que tiene pendiente con la misma vida. Ingiere tres Martini y no recuerda qué es lo que sucedió después. Pero esa farra seguirá repitiéndose, a lo largo de los años, durante muchas noches en su mundo onírico, como un escape de su vida. Porque no logra «desenmarañar el inextricable caos de la memoria para seguir los ocultos derroteros que lo habían llevado a su propia cama» (2002: 27). Una memoria que, no obstante, le brinda el recuerdo de matiz sexual recordándose a sí mismo «bebiendo champagne en un zapato de tacón sin atinar a descubrir la mujer a quien pertenecía» (2002: 27).

La resaca que padece a la mañana siguiente de su salida le lleva a contemplar su casa desde una óptica «poco familiar», «como si esa noche se hubiera producido una desviación óptica que le mostrara la habitación y su propia vida desde otro ángulo» (2002: 27). La cuestión, el cambio de perspectiva viene ocasionado por la alteración de los hechos rutinarios:

él se encuentra durmiendo en el lugar de la cama que debía ocupar la esposa, «en el lado de ella junto al armario de luna» (2002: 27); no lleva puesto el pijama que le regaló su suegra, con el que se acuesta desde que se casó hacía dos años; la cama no estaba en orden porque «era un revoltijo del que no se sabía dónde se encontraba el embozo y dónde la manta» (2002: 27): su mundo al revés. Pero su reacción no le empuja a tomar el mando de la casa, sino a volver a lo conocido, a lo de siempre: se pone el pijama, vuelve a la cama con la intención de «aprisionar aquella sensación que se escurría y deslizaba como el reflejo de un cristal en movimiento, y hacerla casar con lo que acaba de descubrir» (2002: 28): se descubre ajeno a su propia vida.

La urbe hace acto de presencia cuando suenan las cinco en el reloj de la iglesia del Pino y lo devuelve a la realidad de la habitación matrimonial recordándole lo que ha pasado. La hora del reloj es el preámbulo de otro ruido inquietante el que hace su esposa, «los pasos agigantados por la resonancia al chocar contra su mente en suspenso y su cuerpo inmóvil» (2002: 28). Enseguida se da cuenta de que algo iba a cambiar porque «algo había ocurrido» (2002: 28). La narración se vuelve rápida debido a las acciones de la esposa que abre la puerta del dormitorio aunque no dice nada porque «la cólera la había dejado sin habla» (2002: 29) y blande en sus manos «una pieza de sostén negro con lacitos rojos como si fuera la prueba concluyente de un ultraje que nunca había de perdonar» (2002: 29). Se confirma así su teoría sobre la infidelidad hombres y el posible abandono. Su venganza es lanzarle «a la cara un escupitajo» (2002: 29), como habría hecho con su padre, el verdadero destinatario de su odio.

El cambio que provoca la aparición del sostén lo entenderá el marido al día siguiente, cuando empiece el silencio como castigo y la rutina de acciones aprendidas: ella le preparará el desayuno, la comida y la cena. Esperará sentada en su butaca a que él llegue de trabajar. Le tendrá listo el platillo con las seis aceitunas y el vaso de media cerveza y luego le hará la cena. Él cumplirá con todo, «aunque se daba cuenta de que cada vez era más urgente que hablara, pasaba un día y otro y no le decía nada» (2002: 30).

La mujer es la encargada de introducir una nueva situación. Un viernes cualquiera, cuando el marido regresa de la oficina, le prepara un brebaje que el hombre «bebió obediente» (2002: 30), aunque jamás comprenderá para qué sirve:

...en los albores de la vejez y la vejez misma, germinó en su mente atormentada la convicción de que se trataba de una forma refinada de dominio o era parte de un

plan de tortura vindicativa, como darle pimientos por la noche y martirizarlo con las bolas (2002: 31).

Aquella noche, ella «se quitó el camisón de los lacitos, se quedó desnuda frente a él, y con un breve gesto de desafío se metió en la cama» (2002: 31). Él, sabedor de que debía cumplir con el matrimonio, temía «acercarse en busca de un calor que nunca había de encontrar» (2002: 31). Sintiendo eso y por no contrariar «la orden recibida» (2002: 31), se evade de la realidad hacia su mundo imaginativo y en él diseña una imagen de mujer atractiva, cálida y próxima: la mujer propietaria del sostén que se trajo de la farra.

...inició con ella una lúbrica relación clandestina que por tener a su propia mujer desnuda a unos centímetros de distancia lo sumergió al instante en un estado de lascivia tan desmesurado y perentorio que apenas tuvo conciencia, no de que le había cogido la mano bajo la sábana sino de que estaba galopando inmisericorde sobre el gendarme de su propia vida (2002: 31).

La vida en común se adereza con algunos de esos viernes de lujuria potenciados por el recuerdo de la mujer del sostén negro. El marido se rebela así contra la esposa, «añadía la vejación a la indiferencia, un ultraje que si bien ella estaba lejos de imaginar, provocaba excelsos deleites en su cuerpo carcomido y servía de lenitivo a su alma desolada» (2002: 32). No obstante, el miedo sigue apoderándose de él, incluso en esos viernes de tentación, «aunque nunca permitió que ella lo adivinara» (2002: 32). Obedecía sus gestos cuando ella «se quitaba la bata y desde lo alto de su cuerpo descarnado, segura de que él la recogía, le echaba una mirada de desdén» (2002: 32), porque estaba convencido de que mientras estaba con su esposa «había amado y ultrajado y adorado durante años como un objeto de deseo inmarcesible» (2002: 32), a la mujer del sostén negro, hasta llega a creer que la había realmente «poseído aquella noche lejana y ciega» (2002: 32) de la farra. Pero ni siquiera permite la autora que el personaje se salve a sí mismo de la abulia mediante la creencia de ese pequeño sueño, y la realidad, cruelmente, se impone; le muestra su propia imagen como «una piltrafa con una gran barriga resoplando sobre la mujer huesuda, hierática y amortajada en el camisón que apenas había arremangado hasta los muslos, a la que nunca se había atrevido a odiar» (2002: 33).

La segunda parte del texto se vive ya en el presente. El flashback termina y se regresa de la ficción del recuerdo al suceso: el hecho de que la esposa no se levante de la cama, ante

lo cual, el marido «no lograba comprender lo que ocurría» (2002: 33), sobre todo después de comprobar que en la mesa donde estaba servida la cena, «No había plato para ella» (2002: 33). Entonces decide no ver la televisión esa noche y se va a la cama. Una nueva sorpresa le aguarda: el vaso con el mejunje que bebe obediente sabedor del mensaje silencioso.

Esa noche cumple con el deber marital y vuelve a deleitarse con la imagen de la misteriosa mujer del sostén. Pero al acariciar a la esposa se percata de la realidad que lo sitúa ante «la gélida dureza de los labios le devolvió a las medias de algodón, al delantal de cretona, a la habitación del piso de la calle de la Boquería y a la mujer agrietada con la que había compartido la vida» (2002: 34). Y entonces, por fin, entiende. Lejos de tomar una decisión, permanece durante toda la noche preso del mismo temor que ha sentido durante los 30 años de matrimonio: la soledad.

Al amanecer la vida de la ciudad, la de los otros, tan alejada a la suya, «le recordaron que se había quedado irremisiblemente solo» (2002: 34). La soledad le da en la cara «a partir de ahora tendría que aprender a vivir sin ella» (2002: 34), y por fin rompe la mordaza del silencio y estalla «en sollozos» (2002: 34). La dependencia amorosa subyuga a la pareja. El miedo a alterar esa especie de seguridad establecida mediante la repetición de los hechos cotidianos es lo que impide a los personajes a mostrarse tal y como son. El miedo es una forma de amar, una dependencia para no enfrentarse a la soledad. El actante ha estado buscando en su pasado una motivación para justificar su vida presente, de alguna manera, su existencia, su identidad se justificaba en la de la esposa y en la vida repetitiva que llevaba hasta el momento de su muerte que es cuando se da cuenta de que ha compartido el tiempo con una desconocida a la que se sometió. Al verse arrojado a la soledad, el protagonista siente pánico porque no sabe qué hacer con esa libertad de la que nunca ha disfrutado. Su mundo de cavilaciones y de contraataques hacia la esposa se ha visto interrumpido por la muerte. Así, la muerte acaba con la idea del amor dependiente. Lo que le queda es el sostén negro y la impotencia de no haber conocido ni a su propietaria ni a su propia mujer. Una vida marital absurda basada en el auto engaño de existir si existe el otro, de ser el reflejo de lo que el otro proyecta. Una historia de desarraigo, frustración, incomunicación y de soledad compartida solo que, ahora, el personaje tendrá que aceptar su sino si quiere seguir y entender que hombres y mujeres están expuestos a las emociones del amor.

1.2.2.- *La nevada, un homenaje a Cadaqués.*

A nuestro parecer, este es el cuento mejor estructurado de la colección y del que apenas se ha hablado, por este motivo le dedicamos un análisis más riguroso. Se trata de un drama rural basado en un suceso acaecido en el Cadaqués de los años 60. Para empezar el relato, la autora se sirve de las fórmulas pertenecientes a la tradición oral del cuento, que utiliza para crear un marco de irrealidad, como si lo que fuera a narrar a continuación entroncara con una antigua leyenda local custodiada por la memoria popular. El lector reconoce, a modo de preámbulo, esa atmósfera de suspense y de misterio en la que se anuncian unos acontecimientos que adquieren la connotación de increíbles. El texto nos permite viajar a un espacio y a un tiempo quimérico donde lo más extraordinario acaba ocurriendo.

Una nevada que cubre, de manera sorprendente, un pueblo costero del Alto Ampurdán es el *leitmotiv* de la trama, y los personajes actuarán condicionados por ella. Este fenómeno meteorológico se califica en el texto casi de paranormal, como un aviso de la llegada del fin de ese mundo que los lugareños conocían hasta ese instante, ya que «Ni en las crónicas que habían sobrevivido a la guerra civil, ni en la memoria de los más viejos del pueblo, podía encontrarse un hecho tan asombroso como la nevada que dos días antes de Navidad había caído sobre el pueblo» (2002: 37). Tanta importancia se da a ese hecho que constituye el título del relato.

Aunque el topónimo no se cite literalmente, las referencias a los elementos de su topografía facilitan su reconocimiento. Se menciona la iglesia de San Sebastián, el Cap de Creus, además de hacerse diversas alusiones al mar, a los olivos o a la tramontana, sujetos típicos del paisaje de esta villa. Incluso se insiste en la tosquedad y el hermetismo del carácter de sus habitantes que viven limitados por la dureza del aislamiento en esa zona, custodiada por la montaña de Puig de Paní, de difícil acceso para el resto de la civilización. Un pueblo emplazado en «las últimas estribaciones de los Pirineos» (2002: 37), aunque, sin duda, «el lugar más hermoso de la tierra» (2002: 42), como la novelista lo caracteriza en dos ocasiones. Regàs –que siente una atracción especial por ese municipio en el que ha vivido muchos de sus veranos– usa esta calificación en el prólogo que le dedica al libro de arquitectura de Cadaqués titulado *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, donde comenta que:

Cadaqués, como todo el mundo sabe, es el pueblo más bello del mundo. Y lo es no sólo porque su paisaje, su luz, el horizonte del mar y la estructura de sus calles lo

son [...] sino porque ha tenido la inmensa suerte de [...], que algunos de sus arquitectos reconstruyeran y remodelaran las antiguas y casi destruidas casas (VVAA, 2002).

En Cadaqués se recuerdan –por la magnitud de su rareza–, dos nevadas históricas: la primera, en febrero de 1956; y la segunda, en la Navidad de 1962; esta última es la que se contextualiza en el discurso. El ambiente cerrado, casi opresivo –debido al aislamiento físico del pueblo antes del boom turístico de los años 60–, compone el marco de la narración.

La primera parte del relato es una bella descripción topográfica, como las del libro *Desde el mar* (1997), aunque la acción narrativa no dará comienzo hasta la segunda parte, con Paramio, el protagonista, un antiguo maquis que se exilió a las montañas durante algunos años de la dictadura.

1.2.2.1.- El paisaje como condicionante de las peripecias de los personajes.

La nieve es la causante del trueque del paisaje, que se vuelve tenebroso, insólito e irreconocible, en ese entorno donde la luz y el mar están siempre presentes. Una «lechosa penumbra que había envuelto el pueblo desde el alba» (2002: 38) se adueña del lugar y la comunidad –representada simbólicamente por los hombres «del Café del Pósito»– siente temor y recelo ante ese cambio abrupto del clima que amenaza con acabar con los olivos –uno de los pocos recursos que tienen para su subsistencia–, y con el tranquilo devenir de sus rutinarias vidas. La nevada se percibe como una tragedia que se apropia de la población y la paraliza a medida que va cubriéndola. Con ella, el espacio adquiere la ilusión de un mundo al revés donde la arena del mar es ahora nieve y las calles desaparecen bajo ese manto nívico provocando que la gente varíe su quehacer diario. La metamorfosis parece dar licencia a un viejo, nuestro protagonista, para intentar declarar su amor a una adolescente, con la errónea convicción de que puede ser correspondido. Porque este es un cuento de amor senil que acaba drásticamente –como el resto de los recopilados en *Pobre corazón* (1996) –, entroncados con una literatura esencialista en la que lo que de verdad importa es contar la complicación que comportan las relaciones humanas. Regàs intenta explicar en esta historia –como en el resto de las de este libro–, el *modus amandi*, profundo y peculiar que soportan sus personajes; porque el amor se define como una tortura, más que como un placer, de la que no pueden desasirse los implicados, y termina transformándose en «el calvario de su pobre corazón» (2002: 41), sufrimiento que experimenta el protagonista.

El apocalíptico paisaje de *La nevada* presagia el fatal desenlace que pone fin a la insensata pasión a la que está sometido Paramio. La nieve trae consigo confusión e inseguridad y este es, precisamente, el marco donde se desarrollan las peripecias del personaje, que empiezan en el momento concreto en que «se espesó el mar y dejaron de piar los pocos gorriones que ateridos se refugiaron en los aleros o desaparecieron en nidos...» (2002: 37).

Mediante una referencia lorquiana –la de las cinco campanadas en el reloj de la iglesia–, se anuncia la llegada de la tragedia cuando «el pueblo entero comprendió entonces que nada bueno podían traer esos cambios en un clima que conocían hasta la saciedad, esa insistencia en la helada que por fuerza había de acabar con la vida milenaria de los olivos y de las viñas» (2002: 38). La blancura lo absorbe todo, lo revuelve todo, y los personajes se transfiguran en muñecos o sombras que se desplazan pesadamente sobre ella, como lo hace Paramio. La nieve, que «había descendido y amparaba bajo su escueto manto las ribas, las playas blancas y hasta el mar, tan denso al amanecer» (2002: 38), aúna los elementos de tierra, mar y aire. Todo forma parte de esa nueva pintura, aparentemente inocente y digna de una víspera de Navidad, en la que se ha convertido el pueblo. No obstante, *latet anguis in herba*, porque en esa ilusoria belleza se esconde lo adverso a las costumbres de los hombres del Mediterráneo, gente cabal, rutinaria, tradicional, que acostumbra a lidiar con las bajas pasiones y que no sucumbe a la irracionalidad del amor. La nieve aísla todavía más a los habitantes y acentúa la soledad del protagonista que parece enloquecer. Encerrado en sí mismo, lidiando con su dolor que no tiene un fin coherente, decide dejarse llevar por las circunstancias. La nieve tomará parte en la misma muerte de Paramio, que acaba gravitando de una horca, con una capa del nevoso hielo envolviendo su anciano cuerpo metamorfoseado, de repente, a ojos de los niños, en un simple muñeco de nieve. El paisaje acaba devorando al hombre, disolviéndolo en él como en un todo. La tragedia presagiada con ese abrupto cambio de clima se cumple con la muerte del viejo maquis.

1.2.2.2.- Paramio Pont, la historia de un viejo maquis.

Lo que constituye el nudo del texto se abre con el nombre propio de «Paramio Pont», el protagonista. La descripción del paisaje –que ocupa la primera parte de este relato–, queda suspendida, y la narración se focaliza en el personaje central, del que sabemos poco más que el atuendo que viste y los años aproximados que puede tener. No obstante, el narrador describe lo que sucede en su mundo interior, en su psicología y sus pensamientos, porque se

trata de una narración donde las acciones transcurren en la mente del protagonista, que actúa siempre impulsado por los sentimientos de su corazón.

Paramio es el escogido para que se cumpla el mal augurio que se anunciaba con la nevada. Sabemos que es un viejo maquis que sobrevive, tras la victoria fascista, exiliado en el monte hasta que, ya cumplidos los cincuenta, regresa al pueblo donde nació con la intención de vivir en paz, junto a su esposa Amalia. Con la decisión de olvidar su ideología política y de pasar desapercibido ante la mirada censora de la comunidad, se retira a su negocio del que se hace un mundo, el suyo propio; un entorno cerrado, ocupado solo por él hasta que, casualmente, se introduce un personaje que lo distorsiona ocasionando su fin.

El tema del viaje, tan presente en la narrativa regasiana, aparece en este relato cuando el protagonista se exilia a las montañas. Ese cambio afecta a su carácter. No sabemos cómo era antes de su huida pero sí cómo actúa tras instalarse de nuevo en Cadaqués. Paramio convierte su comercio en su particular microcosmos. Allí se produce un segundo viaje, esta vez con destino hacia el interior de sí mismo, donde se esconden sus pasiones que lo acaban enfrentando a la comunidad y luego lo precipitan a la misma muerte. La autora hace uso de este personaje para rendir una «...especie de homenaje a la figura del maquis o guerrillero de la resistencia antifranquista, pero que luego fue olvidado y traicionado por la Europa de la posguerra y los demócratas españoles» (Ávila López, 2007: 96). De la memoria histórica rescata a este sujeto que surge durante la guerra civil española y que tuvo su máximo apogeo entre 1945 y 1947. El guerrillero antifascista –conocido también como miembro de la guerrilla o de la Resistencia española, desapareció en los años 60–, tras la muerte de los últimos maquis: Ramón Vila Capdevila, alias *Caracremada*, en 1963, y de José Castro Veiga, alias *El Piloto*, en 1965, ambos muertos por los disparos de la Guardia Civil. Pese a la importancia simbólica del maquis en la historia de la guerra española, solo se le ha dedicado un monumento a su memoria, el que se erige en el municipio de Santa Cruz de Moya (Cuenca). El protagonista, que «había sufrido tanto la precariedad de la vida en las montañas que, cuando se supo fuera de peligro y volvió, edificó su vida sobre el muelle firme de rutina y orden» (2002: 44), entretiene el tiempo entre el negocio, su matrimonio y sus diarias partidas de mus en el casino. La tienda, su espacio de redención y consuelo, le da la alternativa a cambiar «el panorama de su vida a una edad en que, en sus circunstancias, ya poco podía haber esperado más que el desamparo» (2002:47). Su afición, durante los primeros años de vuelta al pueblo, fue pescar a bordo de su embarcación, la «Estrella de mar»,

en la que «había salido por las noches a echar las redes o pescar el calamar» (2002:43), como solían hacer sus amigos del Pósito. Testigos de esa actividad con la que dio comienzo su nueva vida son el bichero que Camila, su ayudante, utiliza para descolgar los objetos que penden del techo de la tienda y una lámpara «que yacía olvidada en un rincón de la escalera» (2002: 43) que alumbrará a la chica cuando esta salga de casa del protagonista por última vez.

1.2.2.3.- Las últimas horas de un viejo enamorado.

Mediante la omnisciencia, mezclada a veces con el diálogo, se presenta en la narración al viejo en pleno quehacer: está cerrando su negocio, embozado en una bufanda y cubierto con una gorra y un abrigo, dispuesto a salir de casa y a desafiar el frío y la nieve. Paramio se despide de las dos mujeres que cohabitan con él: Amalia, su esposa, y Camila, su ayudante en la ferretería. Este es el instante en el que se inicia la acción narrativa, paralelamente, el reloj de la iglesia, –ubicado en la parte alta del pueblo–, toca las cinco de la tarde. Así empieza la crónica de las últimas horas de vida del viejo maquis. La imagen del reloj dando las cinco entronca con el relato anterior titulado *La farra*; en este último, el reloj de la iglesia del Pino, tras tocar las horas, devuelve al subyugado marido a la realidad de su habitación y constituye una especie de toma de conciencia con la realidad no deseada; un despertar para el protagonista a su apática existencia. En *La nevada*, la verdadera realidad se materializa y se impone a las cinco de esa tarde de hielo y frío; y con ella se acaba la ilusión adolescente de Paramio por el amor de Camila.

El negocio del protagonista había sido la causa de que la joven se colara en su vida y, por extensión, en la de Amalia. El viejo necesitaba un ayudante masculino, y su demanda coincidió con el problema conyugal de unos de sus amigos, Anacleto *el pescador*, cuya esposa se acababa de fugar con uno de los obreros de la construcción que había llegado al pueblo para ensanchar la carretera. Para olvidar su dolor, Anacleto decidió marcharse a Düsseldorf donde vivía su hijo y dejar a Camila, su hija, en casa de Paramio, convertida en su ayudante. La joven se traslada a vivir con el matrimonio y ocupa la habitación próxima a la azotea, justo encima de la alcoba de los esposos.

Nuestro protagonista es un hombre que pasa de los sesenta; es detallista, meticulado y pragmático pero vive obsesionado por el orden y la rutina. Incluso es capaz de renunciar a una venta si esta altera «el equilibrio del inventario» (2002: 43), porque parece «haber olvidado el objetivo de todo negocio» (2002: 43). La tienda es su refugio, su rutina, lo que lo salva de las

habladurías de la gente de la posguerra. Por eso, deseoso de vivir sin «imprevistos en los años que le quedaban de vida» (1996: 44), en ese mundo lineal que se había inventado, no prevé la llegada de la mujer que desestabilizará sus propósitos y acabará con su tranquilidad y con la de su esposa. Si Camila entró a trabajar en la ferretería en el mes de septiembre, fue durante el mes de febrero cuando el hombre se dio cuenta de que se había enamorado de ella y de «la cadena de tormentos que lo aguardaba a partir de ahora» (2002: 45).

La muchacha aprendió rápidamente su trabajo. Conocía al detalle el mundo de Paramio —que no era otro más que su negocio—, y formaba parte de él sin distorsionarlo, con equilibrio y orden, como a él le gustaba. De hecho, el viejo empezó a hablar de ella a sus amigos del Café del Pósito sin esconder su orgullo, ya que estaba seguro de que Camila había «comprendido la filosofía de la venta y la necesaria y estricta disposición de los elementos de su tienda» (2002: 44). Ante su locuacidad, no se percataba de que su repentino interés por la adolescente empezaba a ir más allá de sus alabanzas por las habilidades que mostraba en el negocio y se entretenía explicando, «entre carajillo y carajillo, a sus compañeros de mus» (2002: 44), los avances de la chica en la ferretería, donde se quedaba «cuando al caer la tarde la dejaba trabajando y se unía a ellos en el Café del Pósito» (2002: 44).

El día de la nevada, que coincidió con la Nochebuena, Paramio alteró su ritmo rutinario. Sin temor a la nieve, embozado en su bufanda, se dirigió hasta el paseo del mar donde se habían montado días antes, con motivo de las fiestas navideñas, unos tenderetes de baratijas. Como si de una cámara se tratara, el narrador omnisciente describe el espacio que recorre el patético enamorado hasta su destino: la calle exigua que baja hasta el mar, el adoquinado irregular del suelo, la entrada, denominada «el Portal», que era «un resto de entrada en las antiguas murallas que abría las callejas al paseo de mar» (2002: 39), y, por fin, el paseo de delante de la playa convertido ahora, junto al resto del pueblo, en «un lugar irreal, como una feria silenciosa y abandonada» (2002: 39). Las referencias a la dificultad de andar sobre la nieve son constantes y es una forma de destacar el afán que pone el viejo para declarar su amor. A la vez, este empeño se contrapone a la indiferencia y a la pasividad de la muchacha. Así se logra ese patetismo que caracteriza al protagonista. No se olvide que no adquiere nada para Amalia, solo para su ayudante, que es la destinataria de sus sentimientos.

Paramio compra para la muchacha un collar de coral rojo que había visto «hacía unos días al pasar frente al tenderete con su mujer» (2002: 39), y no le importa la mofa irónica que

le propina la dueña del tenducho –la mujer de Gilberto, el transportista del pueblo–, en el momento de la venta, ni tampoco pone cuidado en que la comunidad descubra, si cabe, su amor adúltero.

El viejo maquis se muestra dominante, impulsivo y caprichoso en su empeño de conquistar a la joven, y las acciones que realiza lo ridiculizan de manera grotesca. Se obceca con la chica, sin tener en cuenta ni la diferencia de edad ni el desdén. Ese guerrillero que fue capaz de desafiar a la misma muerte acaba mendigando la atención de la veinteañera a la que intenta retener con una angustiada imprecación: «vuelve, Camila» (2002: 40), mientras la contempla alejarse de la puerta de su casa con la excusa de ir a comprar harina. La desesperante situación del maquis es reprendida por una de sus vecinas que lo censura con un humillante « ¡Qué vergüenza!», con el que el lector descubre que la adúltera obsesión de Paramio es ya conocida en los comadreo de ese pueblo de mar.

El relato tiene su base en un suceso real que aconteció en Cadaqués, en la Navidad de 1963, y al que se refiere Luis Romero –amigo de Rosa y de Oriol Regàs–, en *El envés del verano*, un artículo suyo publicado *La Vanguardia*. Dice Romero:

Entonces he recordado al *Pepet de En Sevi* que en el nevado amanecer de esta Navidad apareció colgado de su balcón con el abrigo y la bufanda puestos, y tres palmos de buena cuerda de cáñamo por añadidura. Porque en este pueblo, también en los días invernales suceden cosas así (Romero, 1963).

Regàs, aficionada a este paraje ampurdanés, hace suya la historia y la narra en su relato, evidentemente pasada por el cedazo de la ficción, como asegura en la correspondencia digital que mantuvimos: « Sí, así es, fue el *Pepet de cal Sevi* el que se suicidó tal como se explica en el cuento» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015), y tal como ella misma, nuestra autora, ha dado cuenta en su publicación *Amigos para siempre* (Regàs, 2016: 169), donde identifica la historia de Paramio con la del propio Pepet reseñado por Romero.

El argumento de esta narración relata la historia de un amor abocado al fracaso porque no es correspondido y se ridiculiza en extremo el sentimiento del viejo, que actúa como un adolescente. Paramio ignora el dolor de su esposa cuanto más necesitado de amar se siente él, y abandona la discreción de la que había hecho gala desde que regresó de las montañas.

...la jovencísima Camila, provoca la tragedia –el suicidio de Paramio– en el ambiente cerrado de un pueblecito del norte de la Costa Brava antes de que hiciera su aparición el turismo internacional. Se trataría de un pequeño drama rural, en el que la seducción y la frívola ambición de una muchacha llegan a trastornar a un hombre en los lindes de la vejez (Marco, 1996).

Amalia es la destinataria de la ira y de la rabia que siente su esposo cuando Camila se niega a escuchar sus pretensiones y escapa calle abajo. La esposa, en su papel de ángel del hogar, se limita a hacer «pucheros mientras hablaba» y a secarse los ojos con «la punta del delantal» (2002: 41), en un intento frustrado de devolverle la sensatez a su marido. No obstante, él solo tendrá oídos para lo que se refiera a la chica. Paramio sufre psicológica y físicamente por ese amor que desea consumir, pese a ser consciente de lo absurdo de sus deseos. Su dolor «le paralizaba el habla de día y de noche, le oprimía ahora el pecho como una cornada» (2002: 41), y es incomparable a cualquiera de los que ha conocido por ser «más abismal» que el de cuando le dio el ataque al corazón o el de cuando le dispararon en el hombro durante la guerra. Sin duda, aquel era «un dolor nunca conocido» que lo hace dependiente de «la presencia de Camila» (2002: 41), la joven veleidosa que juega con él sin percatarse de la magnitud de sus seductoras acciones.

La muchacha lo había ido cautivando desde que descubrió que el viejo se turbaba ante sus «corvas blancas, desnudas» (2002: 45), porque a Paramio «el corazón le dio un vuelco» (2002: 45) el día que la vio subida a una silla de anea, mostrando con descuido sus pantorrillas. Entonces se rindió ante ese final que rompió la parsimonia de su vida, enterado ya de que el amor lo había vencido. Se sentó «derrotado en la silla con la cabeza entre las manos» (2002: 45), resuelto a entregarse a la voluntad de su enemiga. Como en el *Dolce stil nuovo*, la mirada fue lo que inflamó al amante, que queda encandilado de la muchacha. Hay que destacar que, entre ellos, apenas hay palabras, sino lenguaje gestual y corporal interpretado erróneamente por el protagonista como signo de correspondencia amorosa. Por eso Paramio espera que se consume su deseo erótico. Como en un juego de seducción, la joven se convierte en la dueña del cortejo, dispuesta siempre a divertirse a costa del sufrimiento silencioso de aquel maquis. Camila «...sonreía y lo miraba mirar sus pechos que se abultaban y palpitaban como si esa meticulosa observación a que la sometía Paramio hubiera escondido la caricia de un príncipe que no había aparecido aún» (2002: 46). El protagonista comprende el cambio que está dando su vida porque la joven «...había

comenzado a cegar su entendimiento y la disposición de un orden establecido con rigor de usurero hacía lustros» (2002: 46). La adolescente lo reduce al «dulce reino de los infiernos» y se siente poderosa, idolatrada por el viejo al que pone a prueba «regularmente cuando él atendía a un cliente, solo un instante, como si quisiera comprobar el efecto inmediato de sus poderes, y sonreía viéndolo enmudecer atraído por el balanceo de su gesto» (1996: 46). Cuando cerraban la tienda, antes de subir a cenar con Amalia, la chica aprovechaba para escoger

...el movimiento más voluptuoso, el de ritmo más pausado, el que escondía mayor tormento, más intenso cuanto más inocente, más duradero cuanto más parsimonioso, y se demoraba en él mirándolo a veces y sonriendo para incitarlo vagamente, otras ignorándolo segura de que más irresistibles serían su placer y su dolor cuando más se acercara a un límite inalcanzable (2002: 47).

O eso es lo que él piensa porque, como decíamos, entre los dos «jamás se habían cruzado más palabras que las que les servían para los menesteres de la tienda» (2002: 48). En este punto, cabe plantearse si el pensamiento del protagonista, su pueril empecinamiento, es el culpable de la mala descodificación que hace de la realidad. Camila no sopesa nunca la idea de un final amoroso, porque para ella no se ha iniciado nada. Es Paramio quien enferma de deseo hacia una realidad que solo existe en su imaginación. La muchacha se llega a sentir forzada a cumplir la voluntad del viejo que reclama su atención. Intenta hacer de ella su única compañía, convertirla en un igual sin percatarse de que él es un viejo y ella una niña, un tema típico de la sátira moralista de nuestra literatura tradicional.

La esposa de Paramio tarda un tiempo en comprender lo que sucede y otro tanto en aceptarlo. Sin embargo, no decide rebelarse ni contra el marido ni contra la joven. Consiente la situación aunque «sobrecogida de horror y de los celos salvajes que poco a poco fueron anidando en su alma y gravando en ella un rencor visible» (2002: 47). Amalia no es capaz de afrontar nada y todavía se asemeja más a la sombra que parece haber sido toda su vida. Primero, cual Penélope, fue la esposa que aguardó paciente el regreso del rebelde desertor; luego, la que esperaba a diario en casa el regreso del marido eternamente ocupado en su negocio; y ahora, es la esposa ultrajada que disimula el adulterio y cohabita incluso con la amante de su marido, para no provocar el escándalo en aquel pueblo donde nunca debe suceder nada más que lo rutinario.

La única venganza que se atreve a emprender consiste en perpetrar mínimas acciones contra él. Hechos que tienen que ver con la única función que ha desempeñado a lo largo de los años: la de criada. Así no lo atiende como él está acostumbrado y le retira el plato de la comida antes de que se lo termine, o le sirve la sopa con desdén y rencor. Pero el esposo no se percata de nada de eso ya que vive «sometido a la angustia de su impenitente deseo sin dimensión ni esperanza» (2002: 47); un anhelo que «ya no había de abandonarle jamás» (2002: 47).

El matrimonio lleva cincuenta años conviviendo, pero no se conocen: no han sentido la pasión que ahora siente Paramio por su joven ayudante. Las estaciones avivan esa pasión; así la primavera y el verano provocan que el viejo padezca más tormento porque dispone de más horas de luz para compartir en la tienda con Camila: «las horas que se alargaban también con la luz de los atardeceres radiantes, inacabables, se decía Paramio navegando entre el placer y el desaliento» (2002: 48). El de ellos parece ser un amor de «miradas tan potente, el anhelo en una, la incitación en la otra» (2002: 48), aunque pronto las mujeres del pueblo entienden la gravedad del asunto y «comenzaron a murmurar» (2002: 48), y los hombres «a reír» (2002: 48), por lo ridículo de las pretensiones de Paramio, y la esposa «a llorar» (2002: 48). Como un juego de teatro, cada personaje actúa según se espera de él con la finalidad de no distorsionar, de no llamar la atención y el reproche de la comunidad.

El escenario de la ferretería donde Paramio y Camila jugaban a seducirse se traslada a la casa familiar que, pese a ser el espacio dominado por Amalia, resulta ser ella, precisamente, la que se queda alienada porque no puede acceder a la complicidad de la extraña pareja, que vive en un mundo «que a ella le estaba vedado» (2002: 48).

El protagonista sufre que su amor no sea recíproco, y eso le altera el sueño. Completamente desvelado, sus noches son un tiempo de tortura que pasa, casi siempre, en vigilia, custodiando el sueño de Camila. Yace en el mismo lecho que su esposa pero, «creyéndola dormida» (2002: 48), se suele levantar y dirigirse hacia la puerta de la habitación de Camila para acurrucarse «en el último descansillo, junto a la puerta de cristales esmerilados tan someramente entornada que habría sido difícil ver a través de la rendija» (2002: 48). Desde allí espía el «constante ir y venir de la muchacha a tan altas horas de la noche» (2002: 48). Detrás de él acude, como una sombra en la noche, Amalia, que se limita a observar la escena. Conocedora de la mala intención que esconde la muchacha, presencia los

movimientos que esta realiza tras el cristal de su alcoba, gestos que le hacen «comprender cuánto había de sabiduría en ella, apenas una leve sombra desplazándose con lentitud de un rincón a otro» (2002: 48).

La joven solía pasear de un lado a otro de la habitación, tal vez desnuda porque «nadie habría podido saber qué cubría su cuerpo, si es que algo lo cubría» (2002: 49). En todo caso, Camila está segura de que es ella y solo ella el centro de atención del viejo maquis. Amalia, escondida tras Paramio, observa como una espectadora, el juego maléfico de la chica, sin tener la certeza de si su esposo ha llegado ya a retozar con ella. Amalia deviene una cómplice del adúltero anhelo de su marido porque no lo reprende cuando ve que dirige «el movimiento de su cabeza en pos de la sombra del cuerpo adolescente» (2002: 49). La actitud de Paramio le provoca el llanto, al sentirse «dolida y vejada» (2002: 49), al ver que su marido espía a Camila. Amalia sabe bien que esa infidelidad de pensamiento es la peor de todas, ya que no se puede mitigar. El deseo de lo imposible aumenta a medida que se acrecienta la idolatría por el otro. La esposa convive con el dolor de la vejación, que es una forma de maltrato, del que solo es responsable ella misma. No es una mujer valiente; vive entregada a las costumbres, al qué dirán y a la autocompasión. En cierto modo, la muerte del marido la podría convertir en mártir en esa microsociedad de dimes y diretes.

1.2.2.4.- Pecar con el pensamiento.

La tarde del 24 de diciembre, Camila regresó hacia las ocho de comprar harina. Las referencias temporales son importantes en el texto porque marcarán el tiempo que le queda al protagonista antes de su suicidio. La nieve vuelve a caer sobre el pueblo cuando la chica pide permiso para asistir a la Quina navideña que se celebraba en el casino, con la intención de relacionarse con gente de su edad. Paramio –que espera ansioso cerca de la lumbre, con el collar de coral rojo guardado en el bolsillo–, fija la vista en ella y se sorprende del color de sus mejillas –porque «las conocía bien» (2002: 49) –, y de su nueva indumentaria: una falda estrecha que él «nunca le había visto» (2002: 49), y un jersey rojo que remarcaba sus pechos. Como el lenguaje, que cree reconocer Paramio, es gestual, suele interpretar los movimientos rutinarios de Camila según su conveniencia. Por eso, la novedad de contemplarla con un atavío distinto a la bata que usa en el espacio de la tienda, le hace sentir «un terror sordo y oscuro» (2002: 49), que no puede contener. Camila le expresa a través de sus gestos, desafío y altanería y el protagonista se percata entonces de que esconde algo, aunque no desvía su mirada de sus pecho y ella «consciente de que nada había de resguardarla» (2002: 50) de ese

escrutinio, se apresura a cubrirse «el pecho con las manos» (2002: 50), y buscar la complicidad de Amalia para salir de casa. Con la excusa de quedarse a dormir con su padre y su hermano, que han regresado al pueblo para pasar las fiestas, decide no regresar hasta el día 26 de diciembre.

Camila sale de la vivienda «despacio para no resbalar con la capa de nieve que cubría la calle» (2002: 51). El viejo espía su marcha a través del postigo de la tienda, mientras la nevada arrecia. Cuando desaparece, se decide a subir a casa para cenar con su esposa, pero sin dar tregua a ninguna celebración, pese a ser Nochebuena. La tensión provocada por el silencio que envuelve esa parca cena parece aumentar a medida que la nieve va cubriendo la calle. Sobre las diez de la noche, la pared de enfrente de la casa está totalmente cubierta. Amalia se irá a dormir, pero su marido opta por quedarse un rato al lado de la lumbre. A las once y media, el hombre no sabe cómo «paliar la oscuridad y el frío que le pesaban ahora como una losa de soledad» (2002: 51), y acude al Café del Pósito, tras Camila, para descubrir qué secreto escondía. Su salida nocturna viene anunciada por las doce campanadas que tocan llamando a los feligreses a la Misa del Gallo. Dos mujeres de negro acuden a la llamada del párroco y sus figuras contrastan con la blancura de la nieve en un cromatismo frío:

...dos mujeres envueltas en mantones negros subían la cuesta hacia la iglesia agarradas la una a la otra en el difícil equilibrio de encontrar el firme bajo la inconsistencia de la nieve (2002: 51).

Paramio avanza sobre la nevada hasta llegar al café, «atento a su propio paso titubeante que no lograba acompañar ni con la ayuda del bastón» (2002: 52). Hay referencias fílmicas cuando se detiene a observar el paisaje, cada vez más engullido por la nieve. A través de los cristales del Café del Pósito, observa a los personajes secundarios, que forman parte del pueblo, y que empezarán a aparecer en el desenlace de la trama. Santiso, el dueño del café, desempeña el papel de *lloro* en la quina y canta los números que los parroquianos marcan en sus cartones con semillas de judías o de trigo. Regàs recrea el ambiente festivo de este juego típico navideño que es precursor del bingo y que se practica en algunas zonas catalanas, como el Ampurdán.

La persona encargada de cantar los números de las bolas que salen del bombo es el *lloro* (el «loro» castellano) mientras los acompaña de frases hechas y dichos populares adaptados al momento actual, para provocar el humor. De esa forma, el juego se convierte en una fiesta. En

la quina se entonan, a modo de chascarrillos, todas «las ocurrencias heredadas de sus padres y abuelos, incluso las que habían perdido significado porque habían muerto ya los hombres y mujeres que las habían inventado o protagonizado y se había perdido la memoria de los hechos que las provocaron» (2002: 52). Por eso, las frases de Santiso hacen referencia a episodios de la intrahistoria del pueblo. Como un guiño, la escritora recoge el dicho de un pescador llamado Eduard, y por boca del *lloro* la convierte en chiste: «El 3, las piernas de Eduardo» (2002: 52):

...había un marinero o pescador que siempre presumía de que cuando era joven tenía tres piernas, las dos habituales y la que estaba entre ellas. En cambio, con la vejez apenas tenía una sola. Se llamaba Eduard (Regàs, 2015b).

En el café está el pueblo representado en dos categorías: los viejos «sentados en las sillas de mimbre del fondo del local» (2002: 52), que contemplaban la fiesta desde lejos y juegan a los naipes y son, básicamente, los amigos de Paramio; y los jóvenes que bebían y reían «porque era fiesta» (2002: 52). El protagonista no se acerca a sus amigos, ni siquiera escucha a Santino. Escudriña el ambiente y descubre a Camila sentada en medio de dos muchachos forasteros riendo las ocurrencias del *lloro*. Los chicos no son del pueblo, sino trabajadores «de la obra del Cap de Creus» (2002: 53). En este detalle vemos que se vuelve a repetir la historia de la madre de Camila y que esta acabará huyendo con uno de ellos.

La actitud del viejo es censurada por las miradas y las voces de la gente del café. Sus amigos intentan llamar su atención pero los celos se apoderan de él y siente «una terrible punzada de dolor» (2002: 53), cuando se da cuenta de que los dos muchachos también están embelesados en los movimientos de la adolescente:

...se dio cuenta de hasta qué punto estaban los dos pendientes de sus movimientos, atraídos por ellos y atentos a ellos, dispuestos a reír por lo que ella reía, a acercarse un poco más sus piernas a las de ella, a fundirse con ella si así lo hubiera requerido (2002: 53).

Paramio contempla como uno de ellos «le puso la mano en el pelo suelto y metió los dedos en esos cabellos alborotados» (2002: 53), porque reconoce, como en un despertar, que Camila no es de él y que los muchachos actúan «libres como ella misma ahora» (2002: 53). La joven inclina su cabeza sobre el hombro del chico y Paramio se siente vencido. Decide irse

de allí «con más prisa tal vez de la que le permitía la espesa capa de nieve que se extendía hasta el mar» (2002: 53). La narradora destaca que el dolor inicial del enamoramiento del viejo ha desaparecido de repente: «hasta se diría que la mueca de dolor había desaparecido de su entrecejo y de las breves y arrugadas comisuras de sus labios» (2002: 54).

Amalia se había despertado con las campanadas del reloj de la iglesia y lo escucha llegar y subir las escaleras. Pero Paramio no entra en la habitación conyugal. Sigue subiendo hasta el sobrado, donde está la alcoba de Camila. Esa noche, sube vestido con el abrigo, la gorra y la bufanda. Amalia está sorprendida pero decide volver a la cama «segura como estaba de que Camila no dormía esta noche en casa» (2002: 55).

Sobre las cuatro de la mañana la nieve lo ha taponado todo y el paisaje se ha confundido en «un cielo a ras de suelo» (2002: 55). De golpe «no había cielo ni tierra, ni profundidad, sino sólo la densidad del aire que se confundía con ellos» (2002: 55). A las siete de mañana la nieve deja de caer en ese panorama espectral en el que sucumbe incluso la naturaleza, cuando «el alba sin fuerza para avanzar, y tras un intento que logró al menos alejar la tiniebla, quedó en suspenso como un hilo de luz mortecina que había de ser toda que la recibiera el pueblo durante el día» (2002: 56); una luz propia de los espectros. El frío arrecia y el aire se convierte en «un cuchillo de mil filos» (2002: 55). Mediante la prolepsis y la descripción paisajística, la narradora relata el fin de Paramio.

Los tres sobrinos del párroco, Alejo, Matías y Severo, se dirigen a la iglesia para ayudar en la misa de las ocho. Es tan difícil transitar por las calles que deben ingeniarse cómo mantener el equilibrio. Los niños se arrojan bolas y, hacia la mitad de la cuesta, descubren un muñeco de nieve. Empezarán a lanzarle bolas a él también hasta que, «liberado del peso de la nieve, comenzó a balancearse colgado el cuello de una soga que pendía de la barandilla del sobrado» (2002: 56). El muñeco, que no era otro que nuestro protagonista, enseñó de pronto «una inmensa boca de la que, como un bicho envenenado y deforme, salía de la lengua negra, larga y apelmazada que le llegaba hasta la bufanda» (2002: 57). El movimiento del ahorcado parece ir acunado por el resonar de las campanas que anuncian el nacimiento del niño Dios, pero que aquí tocan a muerto.

La calle adquiere connotaciones peyorativas «como si la vida en ella hubiera tomado un derrotero falso, lúgubre y maléfico y ante el error nada hubiera de ser más fácil que hacerla volver sobre sí misma» (2002: 57). Desde la torre de la iglesia, como un halcón, Mosén

Aldero Mesías espera la llegada de sus feligreses y la de sus sobrinos para cumplir con el rito de la Navidad. La muerte del viejo maquis llega a todos los hogares cubiertos por la nieve como «una huella de susurros que hombres y mujeres se trasmitían en voz baja como si el cadáver estuviera presente en cada esquina» (2002: 58). Hacia el mediodía, Rolando, el maestro de albañiles, lo descuelga de su horca. Bruno, el carpintero, es el encargado de fabricar en su taller el cajón de madera y en la tienda se monta su capilla ardiente. Mosén Aldero Mesías prohíbe su entierro en el camposanto, así que Marcius Marsal y su hijo, «los dos últimos calafates de una familia de varias generaciones, anticlericales, convencidos camuflados de indiferentes» (2002: 58), se encargan de hacer una colecta para comprar un «pedazo de tierra junto a la tapia del cementerio donde poder enterrar al difunto» (2002: 59).

Pese a que Amalia fue a rogar al cura que le dejara enterrar a su marido en el camposanto, no obtuvo clemencia. La mujer se avergonzaba del suicidio de su esposo, sabedora de que iba a vivir el resto de sus años lidiando con la hipocresía del resto del pueblo. De algún modo, la misericordia la pide para ella misma porque «ya tenía bastante con ser la viuda de un suicida, [...], para además ser una mujer enlutada y sola en busca de sepultura para un condenado» (2002: 58).

Mosén Aldero es un hombre acostumbrado a combatir la desesperación de los otros porque no la atiende. Amalia no consigue «ablandar el corazón eclesiástico del presbítero, que la despidió ofreciéndole una mano regordeta y fría para que se la besara, con la dignidad ofendida de un obispo ultrajado» (2002: 58), como hiciera el Magistral con Ana Ozores en *La Regenta*, la novela que influyó en la adolescencia de Regàs. Como el resto de los sacerdotes que aparecen en la narrativa de esta autora, Mosén Aldero ridiculiza con su actitud el sentido verdadero del evangelio en el que sí cree nuestra escritora, por eso editó en La Gaya Ciencia el *Evangelio según Mateo*.

El suicidio del personaje debe contemplarse como una forma de salvar su honor que, junto al amor, constituían sus valores morales principales. Es un acto de sacrificio inspirado en la necesidad de preservarlo; una especie de inmolación. Pero, no se olvide, que la iglesia lo condena porque es contrario a los derechos humanos. La filosofía de Kant defiende el imperativo categórico por el cual hemos de actuar de manera que nuestra acción pueda convertirse en norma universal; por eso también condena al suicida.

Paramio reposará en una tierra no bendita, donde su pecado, encarnado en el coral rojo del collar, «permanecería inalterable» (2002: 66) . El viejo maquis se verá desposeído de su derecho al entierro cristiano, será un desheredado más. Irónicamente, como una muestra de humor negro narrativo, el personaje será recordado cada Navidad en el *canto del lloro*. Regàs desdramatiza el suicidio por amor, como ocurre en todos los cuentos de *Pobre corazón* (2002: 1996), donde los personajes no tienen ninguna esperanza de sobrevivir al amor y de ser felices. Por eso el día veinticuatro no será el día del nacimiento de Jesús sino el del suicidio de Paramio, el viejo que se encaprichó de una joven, que acabó perturbando su intento de vida ejemplar. Las pasiones amorosas, en la obra de Regàs, son parecidas a la enajenación; entonces, sin orden, el personaje acaba perdiendo el sentido de su mundo y se rebela o contra el otro o contra él mismo, como hace el protagonista.

1.2.2.5.- El desafío a la Iglesia: el cambio social.

El velatorio se inicia al atardecer, en la tienda, donde los cirios que el viejo había asignado a la venta se destinan a alumbrar al muerto. Mediante esta imagen, la autora expone la banalidad de las pretensiones de los vivos una vez mueren: «cuán inútiles acaban siendo los propósitos y las órdenes de los vivos una vez han cruzado el umbral de la muerte» (2002: 59).

Al ocaso se inicia una procesión desde casa de Paramio hasta el cementerio. Encabeza el séquito el difunto que es llevado a hombros por sus amigos. Le sigue su esposa que camina abrazada a sus vecinas, «llorando en silencio con esa mezcla de dolor, timidez y desafío de quien por primera vez en su vida ha sido rescatada del segundo puesto para ocupar el primero» (2002: 60). Los amigos de Paramio, «los que jugaban con él en el Pósito cuando todavía no había descubierto las corvas de Camila» (2002: 61). La familia del protagonista, compuesta por hermanos, sobrinos y primos lejanos que caminan sin la vergüenza de ser familia del suicida sino con altanería «habían transformado la vergüenza en altanería» (2002: 61), y por último, un grupo de jóvenes que salen de un bar y se juntan con el grupo de chicas, además de los niños, como en una comparsa.

Según el Código de Derecho canónico promulgado en Roma por la Autoridad de Juan Pablo II, el día 25 de Enero de 1983,

...se hallan excluidos de la sepultura eclesiástica, a no ser que antes de la muerte hubieran dado señales de arrepentimiento, las siguientes personas: a) los apóstatas notorios o los notoriamente adscritos a sectas heréticas o cismáticas, a la masonería o a

sectas condenadas; b) los excomulgados o entredichos después de la sentencia condenatoria o declaratoria; c) los suicidas; [...]. Cuando estos casos ofrezcan duda, se consultará al Ordinario y, si la duda permanece, se enterrarán en lugar sagrado, mas procediendo de forma que el escándalo se evite. La exclusión de sepultura eclesiástica lleva consigo la negación de los ritos funerarios (can. 1241).

Paramio no recibe ninguna deferencia por parte de la Iglesia, representada en la figura del cura, pero sí es merecedor de la solidaridad del pueblo que se aúna para cumplir con un deber anunciado en el Evangelio: el de socorrer al necesitado. El párroco condena al protagonista y el pueblo se subleva defendiendo la libertad del *ius sepeliendi*. Esto se manifestará en los cantos, casi místicos, que sumergen a la multitud en una especie de delirio colectivo y que escoltarán al difunto hacia esa tierra profana donde lo enterrarán. Mosén Aldero interrumpe la comitiva cuando desde lo alto «del antiguo baluarte que se levantaba sobre el recodo de la riba» (2002: 61), con una cruz en la mano, en un vano intento de detener el delirio de la gente, los condena por «ensalzar la memoria de quien más ha ofendido a Dios, del que lleváis como un héroe y ha tomado con sus propias manos lo que tan sólo a Dios pertenece, la vida» (2002: 62). Justiciero, despectivo, su figura «aparecía y desaparecía en la oscuridad mecido por el espectral resplandor de las llamas» (2002: 61), aunque nadie le presta demasiada atención: las mujeres tararean una canción de cuna entremezclada con algunas del mes de María, y los jóvenes se burlan de sus amenazas. La muchedumbre «ebria de su propio descontrol» (2002: 63), enloquece, y los que hacía 25 años habían estado en la guerra –como el mismo Paramio–, los que por no levantar sospecha, no habían querido recordar, son los que, en honor al maquis, entonan «aquellas canciones casi olvidadas del frente que habían incrementado su esperanza y distraído su derrota» (2002: 62). Se recobra del pasado «el himno de los desheredados de la tierra» (2002: 62) –como desheredado de la tierra estaba ahora el propio suicida–. Un canto rescatado de la memoria que apenas se conocía ya. Esa letra –tan importante para esa parte de la historia de España representada en la generación de Paramio– provocó la indiferencia en la mayoría de la comitiva «porque muchos de ellos no la habían oído nunca y el resto, si alguna vez la oyeron, la habían olvidado» (2002: 63). La guerra empezaba a quedar ya muy lejos y la sociedad empezaba a olvidar. En un intento de que la memoria sobreviva a través de sus personajes, Regàs desea que no se olvide nunca el antes y el después de los que ganaron la guerra pero también de los que la perdieron. Los vencidos renunciaron a un mundo de igualdad que nunca encontrará la forma de realizarse

porque un bando y otro han perdido la memoria de lo que fue la II República porque esta no tuvo tiempo de afianzarse y todo ha quedado en un mito.

En el relato, el párroco sí reconoce el himno y exige a la guardia civil que disuelva aquella marcha que casi parecía una manifestación. Sin embargo, pese a apoyar siempre a la Iglesia, aquel día, la policía había decidido no tomar partido y permanecer en sus casas porque «en algún lugar habrá que enterrar al difunto» (2002: 63). Los guardias encargados de controlar el paso del sepelio eran demasiado jóvenes para identificar la ideología de la música porque el himno «había sido entonado en España por última vez cuando aún no habían nacido» (2002: 63). Regàs refleja en este pasaje a las dos España, además de dejar entrever que el olvido cambia la percepción de los hechos.

En poco tiempo, los jóvenes que se habían unido al grupo desaparecen «hacia los olivares con una pareja conseguida al azar» (2002: 64), de manera que el entierro acaba convirtiéndose en una especie de romería, y Paramio en el Santo que llevan a hombros hasta una tierra no bendita. Solo unos pocos se dirigen hacia la fosa situada al lado del cementerio. Romeu de Casas Altas «que les esperaba con el hoyo abierto en la tierra para colaborar con su trabajo a la aportación general» (2002: 64), les había vendido el terreno. A la par que llegan al destino, el tiempo atmosférico se transforma y el cielo se llena de estrellas.

Al muerto no se le reza ni se le bendice; solo se le echa romero, el arbusto típico de la región mediterránea que, dentro del esoterismo, está considerado como la planta más poderosa para atraer el amor. Además, cuenta la leyenda que el romero tiene el color azul porque en su huida a Egipto, la Virgen María echó su manto azul sobre esa planta. El romero representaba para los egipcios, la inmortalidad. Por eso simboliza el buen agüero.

Camila se acercó aquella noche hasta la tumba que estaba señalada por «una gran piedra gris» (2002: 66), y se santiguó varias veces. Esa fue su despedida porque, igual que su madre, se marchó del pueblo para siempre con un forastero. En el bolsillo del viejo quedó el collar de coral que este le había comprado cuando empezó la nevada.

La historia de Paramio será recordada en la Quina navideña, cuando Santino cante el número 24 como «la noche de Paramio Pont» (2002: 65). La memoria del suceso pasará a ser memoria colectiva mediante *el lloro* que enseñará la apostilla a «su hijo y su nieto, aun sin

recordar la historia que le había dado su significado inicial» (2002: 66), por inercia, como hicieron los jóvenes durante el sepelio de Paramio.

Este es un relato donde la tensión crece unida al cambio de paisaje. Los personajes perciben la alteración del entorno y actúan condicionados por ella. Cuando el espacio se ordena vuelve a equilibrarse el proceder del actante y se calman sus pasiones. De manera análoga, a los pocos días de la muerte de Paramio, cuando la nevada desapareció de las calles del pueblo, «Se incorporaron de nuevo los hombres al trabajo y las mujeres al confesionario a calmar con su arrepentimiento la irritación del mosén» (2002: 65). De Amalia no sabremos nada más, su última aparición fue protagonizando el papel de viuda, tal y como la tradición esperaba de ella. Para el pueblo, lo que pasó en el entierro del viejo maquis fue un acto de liberación del subconsciente «para acallar a quienes desde púlpitos y promontorios, esgrimen contra los hombres de buena voluntad la amenaza del fuego eterno» (2002: 63). A inicios de los 60, la iglesia estaba perdiendo su poder de persuasión; ese punto, a medio camino entre el miedo a la represalia y la ignorancia hacia un poder en decadencia, es el que retrata nuestra autora en este relato y que manifiesta el cambio social que empieza a despuntar en esos años.

1.2.3.- El guerrillero: el hombre es un ser para la muerte.

El relato se inicia como el de *La nevada* y se dota al texto de un candor de leyenda y de misterio que enclava la historia en el plano de la reminiscencia y del recuerdo. Esta es una característica de la prosa regasiana en la que sorprenden «... los finales abiertos, y también los inicios, ya que, al leerla, se tiene la sensación agradable de sumergirse en un proceso que se está iniciando, que lleva a algún lugar pero sin saber a ciencia cierta cómo» (Regàs, 2000b:6).

Un narrador omnisciente presenta al protagonista, un hombre de ochenta años que, desde la infancia, vive atormentado por la reincidencia constante de una misma pesadilla. En ella se recrea un lóbrego decorado constituido por un largo pasillo con celdas laterales y una puerta de hierro al fondo, detrás de la cual se adivina un patio «sin garita ni reflector» (Regàs, *Pobre corazón*, 2002: 69) donde lo espera un pelotón de fusilamiento. Se le acusa de pertenecer a la guerrilla que luchó contra los franceses durante la Guerra de los Seis Años.

El personaje se define como un hombre de paz dedicado a su familia y a su trabajo «al margen de la vida pública» (2002: 72), pese a que un «fanático de la transmigración de las almas» (2002: 72) le revelara ser la reencarnación de un guerrillero detenido durante una emboscada en los Pirineos y fusilado «con los ojos vendados [...] al amanecer contra una roca desnuda en las estribaciones de una sierra que siglo y medio más tarde volvería a ser tierra de maquis» (2002: 72). Regàs vuelve a homenajear a los maquis en este cuento, de hecho, prologó un ensayo de Miguel Romero Sáiz titulado *Hijas de la Luna: Memoria viva del maquis* (Sevilla, 2008), como muestra de su interés por esta figura de posguerra.

Entre lo real y lo imaginario existe una conexión temática que tiene que ver con el espacio donde transcurre la acción y con dos acontecimientos históricos que suceden en España: la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil; en ambas, algunos combatientes establecieron su resistencia en las montañas del Pirineo. La guerrilla española luchó contra las tropas napoleónicas durante el siglo XIX, y esos mismos montes fueron el cobijo de los maquis durante el franquismo. A la autora le interesa describir la angustia y el miedo de los reos porque nadie describe el terror que padecieron minutos antes de su ejecución. Esta es una

narración sobre el pavor que les sobrecogía en ese final, y es, a la vez, un homenaje sutil a los soldados de las dos contiendas libradas en aras de la libertad del pueblo y

...era una prueba, una repetición del inalterable pasmo, dolor y angustia de estar frente a la muerte, una angustia que desprendida de su alma tal vez por el estruendo de la descarga, vagaba rondándolo una y otra vez para encontrar su lugar definitivo en el ser y en la historia que lo habían hecho posible (2002: 72).

El protagonista sueña repetidamente con dos soldados que lo escoltan por un pasillo pero, a medida que el sueño se reitera a lo largo de los años, los detalles de la vestimenta de los militares cambian. En este aspecto, el cuento entronca con el de *Los funerales de la esperanza*, donde la protagonista modifica su traje y lo adapta al momento en que vive, como signo del paso del tiempo. Asimismo, el octogenario rectifica en su pesadilla el atuendo de los soldados que un día «aparecieron sin capote, otro cambiaron la casaca por la chaqueta, y más tarde la pelliza por la camisa azul, la guerrera verde, la cazadora» (2002: 70) porque, aunque el escenario siempre fue idéntico, varió el argumento de la guerra y ya no soñaba con que era un guerrillero contra el francés sino que se había convertido en un maquis, como confiesa: «ni siquiera pude discernir durante la guerra civil cuál de las dos facciones había enviado a aquellos zarrapastrosos a fusilarme en el mismo patio de siempre» (2002: 72).

Este relato no tiene demasiado en común con el resto de los de la colección si no es por la narración del sufrimiento de un hombre frente a la idea de la muerte. Una muerte que le llega sin dilación, «a plazo fijo» (2002: 71), y de la que no lo va a indultar nadie. Tiene miedo de fallecer antes de ver cumplido su único deseo: «morir en la cama rodeado de mis descendientes hasta la tercera generación» (2002: 71). Aunque él no se percató, su ruego es efectivo porque la sentencia se cumple cuando él ya ha logrado realizar su proyecto de vida. La muerte, representada en la pareja de soldados, viene a por él en el momento en que «la edad apenas le permitía saber si dormía en la luz o en la tiniebla» (2002: 72). Entonces, en su sueño, uno de los soldados le venda los ojos impidiéndole «ver a sus hijos, nietos y biznietos que agrupados alrededor de la cama asistían expectantes a su agonía» (2002: 73). El octogenario tampoco entendió que la muerte había sido respetuosa con él.

A lo largo del texto, el personaje aparece inserto en un entorno cerrado conformado por su casa, su dormitorio y el mundo de los sueños donde mezcla lo imaginativo—el subconsciente—con lo cotidiano y esto es lo que, realmente, le provoca el terror. La

incapacidad de manejar lo que le sucede en el mundo onírico, en su caso, la impotencia de no controlar su destino, es lo que condiciona toda su vida, además de no saber asumir el miedo a lo desconocido, en su caso, a la muerte.

Esta es una narración de concienciación ante la latencia constante de la muerte, desde el inicio de nuestras vidas; un tema que trata Regàs ampliamente en su ensayo *La hora de la verdad* (2010), donde opina que la vejez es «la edad en que se produce el enfrentamiento directo y definitivo entre el ser humano y la muerte» (Regàs, 2010: 18). En el texto, el hipotético guerrillero debe entregarse al «pelotón de fusilamiento» (2002: 73) porque ya ha expirado el tiempo de su vida y lo que le queda al hombre es el desconsuelo de avanzar en soledad hacia un final que, pese a conocer desde siempre su existencia, solo le provoca más agonía. Irónicamente, la autora rompe la tensión dramática y el personaje se resigna ante lo evidente: «una vida entera soñando que iban a fusilarme para que al final acabara siendo cierto» (2002: 72) porque *Militia est vita hominis super terra*.

1.2.4.- *Introibo ad altare dei: el tópic del Furor amoris.*

Dedicado a Uffe Harder, poeta danés nacido el 29 de septiembre de 1930 y muerto el 25 de abril de 2002. Fue traductor de la obra de Samuel Beckett. Harder mantuvo una relación amorosa con la autora, aunque parece que la olvidó pronto, como confiesa Regàs:

Uffe Harder protagonizó una de mis mejores aventuras amorosas europeas y cuando lo volví a ver, al cabo de 39 años, hizo como si no me conociera, en el mismo lugar que se explica en el cuento, él poeta famoso en su país y yo escritora en el mío (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015).

El relato se estructura en dos partes, la primera de ellas narra el arrebatado amoroso que siente la protagonista hacia un monaguillo durante el oficio de su primera comunión. La segunda transcurre ya en su edad adulta, cuando se ha convertido en escritora—como la anónima protagonista de *Memoria de Almator* (1991)—, y se reencuentra con él, que también es un escritor famoso. El texto ficciona parte de la biografía de Regàs que se proyecta, mediante la narración omnisciente, en el personaje femenino de trece años que, el día de su primera comunión, «avanzaba por la nave principal vestida de blanco, con un cirio en la mano y una corona de flores en la cabeza» (2002: 78) hacia un altar donde, además de recibir el sacramento, se consagra, casi heréticamente, al sentimiento del primer amor. Es una especie de rito de iniciación a la vida amorosa, y el sacrificio es la pérdida de la inocente niñez.

Acompañada por los cantos litúrgicos de la misa tridentina que entonan sus compañeras del internado, la protagonista iba a recibir el Cuerpo de Cristo pero, alcanzada antes por el amor humano, se inicia en la adolescencia y en los placeres del cuerpo dejando atrás la pureza de la infancia.

Mediante la analepsis, el personaje nos cuenta su pasado. Es hija de un matrimonio que viaja mucho por trabajo: «Mis padres rodaban de ciudad en ciudad y nosotros tras ellos» (2002: 78), como ocurre en la novela *Memoria de Almotor* (1991), donde el padre de la protagonista es tenor y se gana la vida dando conciertos por Europa. La protagonista y sus hermanos pertenecen a una familia burguesa y su educación corre a cargo de una institutriz alemana llamada frau Astrid que viaja con ellos. Este aspecto también entronca con *Memoria de Almotor* (1991), ya que ambas mujeres han tenido una formación similar durante la infancia.

Frau Astrid muere de manera repentina y eso ocasiona que los padres internen a los niños en una institución de Barcelona, de donde es oriundo el padre; un colegio de monjas para ella y de frailes para los hermanos porque en la posguerra «no había más colegios en España que los que regentaba la Santa madre Iglesia» (2002: 79). Esto enlaza con nuestra escritora porque ella y sus hermanos estuvieron internos en centros religiosos tras regresar del extranjero.

Los niños permanecen en esos colegios por un año con la intención de volver por ellos para «recorrer el mundo juntos como hasta ahora» (2002: 79) y la abuela paterna tendrá el encargo de visitarlos cada semana. Este detalle se vincula a la huida de Rosa y Oriol Regàs en el año 37: la madre los despedía en el andén de la estación de tren, iban destino a Francia, junto a la abuela materna que velaría por ellos hasta su ingreso en la escuela Freinet.

La descripción que en el relato se ofrece del internado femenino corresponde al recuerdo que tiene nuestra autora del colegio de Horta. Otra característica biográfica que revierte en la protagonista es su afición por el canto gregoriano: «me quedé prendada del canto gregoriano que ensayábamos todos los días y que comprendía gracias al latín que nos había enseñado frau Astrid desde niños» (2002: 79).

En el ensayo autobiográfico *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), Regàs reconoce que «El doctor Trens, además, nos hacía asistir a clases de canto gregoriano que

impartía otro sacerdote, para poder cantar la misa y las vísperas de los domingos» (Regàs, 2014:107). En *Introibo* se rememoran las actividades del internado dominico, y la protagonista las relata como memoria y recuerdo de las de la autora en homenaje a esa etapa de su vida: misa diaria, desayuno «en el que no se nos permitía hablar para mantener el recogimiento» (2002: 79), clases impartidas en la sala de conferencias donde acudían «mayores y pequeñas» (2002: 80) y tras las clases, el regreso a la sala de conferencias para ensayar la misa dominical, tal como se da cuenta en *Entre el sentido común y el desvarío* (Cf. Regàs, 2014: 107). La cotidianeidad de ese colegio de los años 50 se refleja en *Introibo* cuando se menciona la cuaresma, el adviento, la celebración de un santo mártir o la misa de los domingos por la tarde. Se describe el ambiente y el tipo de actante: las niñas internas, las monjas novicias «muy jóvenes aún [...] tan devotas, tan dedicadas, tan conscientes, tan entregadas a la vida litúrgica» (2002: 81). El texto conecta con la intrahistoria de la ciudad y se critica que se «había venido a sustituir la gazmoñería moral al uso en aquellos años, de la que nosotras apenas teníamos noticia» (2002: 81). Tras la recreación de la vida diaria, la protagonista justifica el hecho de que deba comulgar, «a la edad que yo tenía no podía permanecer un minuto más alejada de un sacramento que mis condiscípulas habían recibido cinco o seis años antes» (2002: 81). Los padres no son católicos ni practicantes, como refiere:

Acababa de cumplir los trece años y hasta cuatro meses antes no sabía de religión y creencias más que lo que había leído en un libro de texto que mi hermanos y yo estudiábamos con la precisión de una formula geométrica o de la lista de los reyes de Francia (2002: 78).

Esta parte se enlaza también a la biografía regasiana ya que, debido al exilio y a la mentalidad republicana de sus progenitores, la escritora no tuvo contacto con la religión hasta la época de Horta.

El tipo del léxico textual incide en la descripción inteligente de los personajes eclesiásticos y de la atmósfera mística que se presenta en el momento de la eucaristía: el reclinatorio de terciopelo rojo, el sagrario, la casulla blanca del sacerdote y su capa pluvial blanca con bordados en oro, los dos monaguillos con albas blancas que sostienen un incensario y la cruz. La Virgen con el Niño en brazos, la cúpula del presbiterio y, de repente, «el silencio súbito me elevó a un estado de beatitud superior aún al que había conseguido con los cánticos y el olor de los nardos y creció en mí el sentimiento de ser el centro absoluto de

aquella magna fiesta celestial» (2002: 83). La misa la incita a una especie de cavilación sobre ella misma: el *Introibo*, el *kirie*, el canto del *Gloria in excelsis deo* actúan de arrullo para sus pensamientos. Al ser una misa en latín, el sacerdote está de espaldas a los feligreses y no presencia los actos de los monaguillos que están de cara a los fieles. De pronto, irrumpe lo cotidiano algo inusual: «mis ojos se cruzaron con los suyos» (2002: 85) y «quedé fulminada por ella y por él» (2002: 85); *oculus sicarii* que le provocan el enamoramiento. El juego amoroso se convierte en un sacrilegio en el que, cada parte de la misa equivale a un paso adelante en el contacto entre el escolano y la protagonista:

...entre los efluvios de la música y de los cantos, me pareció lo más tangible y real de todo el entorno. Había levantado brevemente la cabeza y me había mirado de tal modo, con tal intensidad, que me pareció que se detenía o que se detenía en mí su mirada, o que el tiempo se detenía para mí (2002: 85).

Por fin, la Eucaristía se convierte en la recepción no del Cuerpo de Cristo sino de la femineidad y la sensualidad de la protagonista que la descubre y la recibe al mismo tiempo que toma la hostia sagrada:

...por primera vez, aunque de una forma vaga que no podía concretar, había sido consciente de que tenía un cuerpo, un cuerpo al que sus ojos, su presencia limitaban y daban forma, un cuerpo que hasta entonces no había sido sino una amalgama de piel y vestidos que él había ordenado igual que los muros ordenan un espacio informe e indefinido y las ventanas y las puertas la fachada de un edificio (2002: 85).

Sigue la superposición de escenas en las que el cortejo amoroso se afianza al ritmo de los cantos del coro: «aún así, no movió los ojos de los míos mientras el coro estallaba en una alabanza al señor» (2002: 86). La dualidad del mensaje de las canciones es claro, «bendito sea el que viene en nombre del Señor» entona el coro, y quien la mira a ella es el monaguillo que se le acerca con la patena y, como en un clímax, ella siente

...una danza de sensaciones y emociones que se esparcieron por mis miembros sin que yo pudiera comprender a qué se debía ese imparable temblor de las piernas, ese dolor en los muslos [...] qué era en fin lo que me estaba ocurriendo (2002: 89).

Solo la patena se interpone entre el escolano y la protagonista que reconoce que se abandonó «a aquel instante echando hacia atrás la cabeza y sacando la lengua sin saber a

quién la ofrecía o me ofrecía y sin querer saberlo tampoco» (2002: 88). La comunión está considerada como la «primera experiencia de revelación espiritual, en estado de conciencia, que vive un católico» (Rico Pavés, 2006: 37), y conforma el inicio de la relación espiritual entre el creyente y Dios. La protagonista siente la revelación pero no la del espíritu sino la de la carne. Averiguará quién es el ayudante del sacerdote, un tal Adrià Ravel Pi, de 14 años, alumno de los maristas e iniciarán una relación de miradas y roces que tendrá lugar cada tarde de domingo durante la misa. La fortuna los acerca cuando una tarde de recreo a ella se le rompe la suela de un zapato y sube a su habitación a cambiarse el calzado. Él está en uno de los pasillos, se acercan y tiene lugar su primer y último escarceo amoroso en el que «sus labios se posaron sobre los míos y allí los dejó, quietos, ardientes, sin saber él, tampoco, qué más había que hacer» (2002: 91).

Esta anécdota de amor se narra también en el relato *Pelo Panocha*, inserto en la colección *Viento armado* (2006); en él, la protagonista – que tiene 14 años y el pelo naranja, como la misma autora– se enamora del monaguillo que ayuda en misa y, al ser descubierto el idilio, la monja superiora le corta la trenzas a tijeretazos como escarmiento.

Pelo Panocha sitúa la acción en junio de 1948, y a la protagonista le habían dado también una carta de amor: «una externa me había dado de parte de su hermano, un chico alto y delgado que ayudaba al sacerdote en la misa y me miraba cada vez que llevaba el misal de un lado al otro del altar» (Regàs, 2007: 208). En ambos relatos, el enamoramiento parece producirse cuando la patena roza los labios del personaje femenino, en el momento de tomar la eucaristía: «el mío sosteniendo en la mano la patena, acercándola a mi babilla sin dejar de mirarme. Creí desfallecer» (2002: 88), cuenta la adolescente en *Introibo*. La actante de *Pelo Panocha* recuerda que «...dos días antes había presionado la patena contra mi barbilla en el momento en que yo levantaba la cabeza y abría la boca para recibir la hostia» (Regàs, 2007: 208).

En *Pelo Panocha*, la escena tiene lugar durante una misa cualquiera, en cambio en *Introibo* sucede durante la primera comunión de la adolescente. En ambos relatos, el joven contacta con su amada mediante un billete en el que le declara su amor: «No te cortes las trenzas, me moriría» (Regàs, 2007, 208), le suplica en su carta el monaguillo de *Pelo Panocha*; «No pienso más que en ti. No sé lo que me ocurre» (2002: 93), confiesa el de

Introibo ad altare dei. El inicio de esta aventura se detalla en *Introibo*, aunque ambos cuentos están engarzados y remiten al mundo del yo infantil convertido en materia narrativa.

En el relato *Introibo ad altare*, los padres de la niña regresan en su busca porque ya «habían sido destinados a otra ciudad de otro país más septentrional y habían encontrado la sustituta de frau Astrid» (2002: 93). El romance no puede continuar y la ilusión del primer amor se corta de cuajo. Ella se va al Camerún donde estudia en la Escuela Americana. Allí se percata de que la misa estaba ligada, en el internado de Barcelona, a la erótica de Dios: «congelé esa dimensión erótica que para siempre yo había de unir a la espiritualidad, los cantos, los dioses del mundo y la trascendencia» (2002: 93). El monaguillo Adrián se mitifica, es «la fantasía erótica de mi infancia y de mi adolescencia» (2002: 94), y solo esa imagen se diluye cuando la adolescencia se acaba y se convierte en una mujer madura que acepta el amor de otro hombre:

...me fue dado a descubrir que aquella mirada de arcángel de mi fantasía infantil se iba fundiendo y confundiendo con los ojos, la sonrisa y el cuerpo del hombre que se inclinaba sobre mí para besarme, el día que ya no volvió a aparecer, ni siquiera en el ámbito inconsciente de mis sueños, acepté compartir con ese hombre el resto de mi vida (2002: 94).

Cambia el modo de la narración y la narradora se sitúa en un futuro; han pasado treinta años desde la época del internado, en aquel año 52. La protagonista vive con su amante en el barrio d'Etoile de París cuando tiene «noticia de la carrera de Adrián Ravel Pi» (2002: 95), que es escritor igual que ella:

...también yo me había convertido en novelista, en francés, aunque mi obra era mucho más limitada y no había conseguido el éxito de público de la suya ni había sido traducida a tantos idiomas (2002: 95).

La acción se enmarca en otra cronología, mayo de 1982, cuando la protagonista es invitada a una reunión de escritores en Luxemburgo, acontecimiento al que también asiste Adrián. Inmediatamente, ella fabula con ese encuentro: «...cuántas cosas que decirse y que contarse, cuánta complicidad a pesar de que ninguno de los dos había podido conocer jamás el timbre de voz del otro» (2002: 95), y al llegar al hotel de Mondorf, lo reconoce. Provoca un encuentro con él, pero Adrián no la recuerda: «se puso delante de mí y me vio, estoy segura, y

estoy segura de que me reconoció pero pasó por mi lado sin mantener la mirada, atravesándome como si realmente yo no estuviera allí» (2002: 96). Ella no quiere entender que él la ha olvidado y vuelve a intentar un contacto. Pretende que él la recuerde igual que lo hace ella, sin embargo, para él no ha sido nadie importante que merezca un lugar en su memoria: él no le ha concedido el privilegio de ocupar un lugar en su memoria. Obsesionada con su recuerdo decide seguirlo. Se sorprende de su indiferencia y entonces busca la identidad de la niña que fue en la mujer que es ahora sin darse cuenta de que lo que ha pasado es el tiempo y con él lo que pudo ser:

...mi cabello sigue siendo del mismo color y sigo peinándome con la raya en medio y el pelo largo caído a ambos lados, como entonces, como el día de mi primera comunión. Además, mi nombre viene en el programa (2002: 98).

La persecución adquiere límites desesperantes hasta que se resuelve pedirle un autógrafo por su novela *Volver*. Él la despacha «sin mirarme siquiera» (2002: 98), y ella, enfadada, decide marcharse de allí tras su ponencia y no buscarlo más.

Para Adrián ella simplemente fue una anécdota de la que se olvidó. La arrancó de la memoria, y eso es lo que provoca el sufrimiento de ella. El problema es la idealización del amor, que es lo que se critica en el relato: «se me aparece la imagen de sus cuarenta y cinco años superpuesta a la de los catorce que llevé incrustada en el sexo y en el corazón durante tanta horas y que aún permanece viva en mi memoria, la incomprensión y el desconcierto me impiden fraguar esa venganza» (2002: 99). Aunque la protagonista piensa en vengarse, determina que sea: «el Altísimo el que empuñe una vez más su espada flamígera para castigar al injusto» (2002: 100), como reza el salmo 18:37: «Perseguiré a mis enemigos y los alcanzaré. Los venceré...» (2002: 100), pero luego se da cuenta de que no puede combatir «contra quien ha borrado una parte de nuestra historia» (2002: 100), además, y aquí está el guiño biográfico, el destinatario de este relato ya ha muerto «porque ya terminó su tiempo en esta tierra» (2002: 100). Los insultos que cierran el texto son gritos de impotencia porque le han negado su historia, su memoria; simplemente, le han arrebatado una parte de su identidad.

En la novela *Memoria de Alator* (1991), el tema de la pérdida de identidad conecta con la desazón de la protagonista de *Introibo*. Además, en *Memoria de Alator* se aconseja sobre qué hacer con el recuerdo y la memoria que tenemos de lo que nos ocurre en la vida:

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 (Regàs, 2003: 469).

El amor como dolor y el dolor del olvido son los temas de este relato que entroncan con la temática de *Pobre corazón* (1996).

1.2.5.- *Preludio: la hora de la decisión.*

Un matrimonio burgués, con hijos, expone, a través de una conversación llevada a cabo mediante el uso del diálogo en estilo directo, el problema de incomunicación que padece y del desamor que siente tras cinco años de convivencia. Juana, la esposa, se ha instalado, junto a los niños, en un pueblo de interior, a una hora en coche desde Barcelona. Andrés, su marido, permanece en la ciudad durante la semana, trabajando y también disfrutando de sus amistades. Como cada viernes por la noche, abandona la ciudad y se dirige al hotel donde su familia se aloja para pasar el fin de semana con ellos. La hostería será el espacio en el que transcurre la acción, un entorno cerrado que propicia la introspección de los personajes y la expresión de todo cuanto les nutre el pensamiento: cavilaciones, anhelos, dudas y promesas.

Juana espera a su esposo en el vestíbulo, presa del nerviosismo y la crispación que le provoca descubrir que, sin su presencia es más feliz. Durante la cena, Andrés le explica con fruición el transcurso de su semana y centra en su persona todo su discurso: «...cuando, uno delante del otro, se sentaron a cenar, la sensación de soledad y aburrimiento eran tan acuciantes que no podía disimular su malhumor» (Regàs, *Pobre corazón*, 2002: 104). Los diálogos entre los dos manifiestan el fin de la relación y la distinta evolución del pensamiento de cada uno. Los hijos son ahora el único lazo que les une además de la dependencia económica de la esposa. Juana es diez años menor que Andrés y se dedica a sus labores, así que no tiene independencia económica; eso provoca que su marido la reprenda cada vez que ella gasta en algo que él considera inservible. Andrés es un hombre al que le gusta la mujer supeditada al hombre, a quien debe admirar y obedecer. Juana, no obstante, no se somete ya a su autoridad y él no duda en sermonearla cuando considera que no cumple con su deber: «como no me mirabas» (2002: 104); «Contesta. No te distraigas cuando te hablo» (2002:

105). Los fines de semana parece que se han convertido en espacios de discusión, donde ninguno de los dos está cómodo ni encuentra su sitio. El marido se sorprende incluso de acudir aún cada viernes a ver a la familia: «No quería venir. Si tuviera más voluntad...» (2002: 110); parece que lo hace por inercia, rutina o por un afán de enmendar a la esposa, de que esta cambie y acepte el papel que le viene asignado por la sociedad en la que se mueven. El hombre reconoce que está mejor en la ciudad solo, que incluso se siente más seguro:

...cuando no estás tú hablo más desahogadamente. Me he dado cuenta de que me coartas y de que quizá por esto, muchas veces, cuando estamos los dos entre otras personas apenas hablo (2002: 105).

Juana, que se ha determinado a no arredrarse ante nada, le planta cara: «¿Y no te avergüenza dejarte coartar por una mujer diez años más joven que tú?» (2002: 105). El distinto criterio de los miembros de la pareja aparece en sus diálogos, en los que se subraya el machismo de Andrés, que no entiende la rebelión de la esposa en busca un espacio y una vida propia: «cada vez piensas de forma más distinta a la mía y callo para evitar una pelea» (2002: 105), le reprocha. Esto es también un signo de la evolución de la sociedad en la que se inserta el relato, de la época de los años 60-70, cuando la mujer decide que puede asumir otro rol que no sea el de esposa y madre, un papel activo en la sociedad y en el mundo laboral.

Juana y Andrés proceden de orígenes distintos, como les ocurre a los protagonistas de *Música de cámara* (2013): «yo no he vivido en vuestro mundo lleno de buenas personas [...] vengo casi del arroyo, como sabes» (2002: 106), dirá ella, pero eso para él no tiene ninguna importancia porque no había contado con que la esposa necesitara tener voz propia, sino que la suya había de ser, a usanza, una extensión de la de él. Juana entiende que Andrés no le brindará nunca el reconocimiento que ella requiere y solo será una sombra a su lado: «se dio cuenta de que estaba hablando sola» (2002: 106), así entra en un juego de dominio en el que como Ávila López observa, el «factor presente en toda la narrativa de Regàs es el dilema de quién lleva las riendas en una relación, la mujer o el hombre, lo que pone de manifiesto el cambio social y cultural que atraviesa España» (Ávila López, 2007:5). Esa costumbre de tratar a la mujer como a una niña, de ignorar la evidencia de que es una adulta y de que puede tomar sus propias decisiones es uno de los temas de crítica en el texto. Juana no tiene existencia más allá de la opinión que el marido se forja de ella y, en su omnipotencia, del resto del mundo: «vosotros habláis de todas las cosas sólo desde vuestro punto de vista y no tenéis en cuenta el

de los demás» (2002: 106). La protagonista ha decidido cambiar su situación y por eso expone el malestar que ha sobrellevado durante los años de relación marital: «si en estos cinco años he tenido angustias, dudas, he pasado épocas de depresión, de desconcierto o de lo que sea, ni siquiera te has dado cuenta. Ha sido necesario que alguien o yo misma te lo contaran. Si vives a mi lado sin verme» (2002: 106). Juana y Andrés dormirán separados tras esa larga discusión que cesa cuando ella, presa de la incompreensión, le suplica: «vete, vete, por favor» (2002: 110), una vez se convence de su desamor por él: «lo odio, lo detesto, no puedo soportarlo, me molesta tenerlo delante. Y no sé qué hacer, a dónde ir» (2002: 110). Él sabe también que han fracasado aunque no siente valentía para poner un final a la historia: «Yo ya no sé si te quiero o no» (2002: 111). Ambos están encadenados a la rutina, a la dependencia, y al modelo de vida burguesa sosegada y exquisita en la que todo debe ir bien. La realidad es que se trata de una pareja rota, de ahí el título de *Preludio*. El divorcio sería inminente si Juana contara con medios de subsistencia; de momento, es cuestión de tiempo. Entre la protagonista y la autora existe una conexión temática porque el relato, como refiere Regàs, «es una reflexión sobre las primeras decepciones matrimoniales, no se puede decir que sea autobiográfico pero sí que está basado en mis experiencias de entonces» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015).

En el ensayo *Sangre de mi sangre* (1998), Regàs define lo que para ella es una familia: «el amor pasional me refiero, es importante para formar una familia, pero no es indispensable. Más importante es el deseo de permanecer juntos» (Regàs, *Sangre de mi sangre*, 2006b: 79). Juana ya no tiene ese deseo, lo único que necesita es saber «cómo acabar esta historia» (2002: 110). Este es otro de los cuentos que muestra la temática de la incompreensión amorosa en *Pobre corazón* (1996) El sufrimiento del desamor y de la incomunicación tras haberse amado. El fin del amor y con él, el de la familia tradicional. Cabe destacar que este relato, junto con *Más allá del límite*, inserto también en *Pobre corazón* (1996), fueron seleccionados, en el año 2000, por Isabel Mettepenningen para ser traducidos al alemán.

1.2.6.- *Los funerales de la esperanza*: «...Hemos venido al mundo para sufrir».

Julita es una anciana que siempre ha estado sometida a la voluntad de los que han vivido con ella. A través de un soliloquio narra su vida desde que tenía dieciséis años, fecha en la que conoce al que ha sido su marido durante más de medio siglo. Su relato persigue la exposición objetiva de la desgraciada vida que ha vivido al lado de su marido, con el que lleva cincuenta y seis años de matrimonio. Su única hija, Marisol, los ha internado a ambos en un sanatorio, una «especie de manicomio» (2002: 116), como observa la anciana, para que pasen en allí sus últimos días. En realidad, el dueño de la finca en cuya portería vivían, los ha echado; ese recinto fue su casa familiar desde antes de la guerra y donde se había criado Marisol.

Julita, una mujer vejada por el marido, a quien llama el legionario, es «la mujer objeto en estado puro», según Ávila López (2007: 5). Se dice que *Los funerales de la esperanza* es un relato lleno de sorpresas guiado por la lúcida locura de una anciana que nos lleva de la siniestra posguerra a un original rechazo del matrimonio» (Ródena, 1997). Mediante el flashback, el personaje desgrana los pasajes más cruciales de su historia desde que cumplió los dieciséis años, imbricando cada vez más la memoria histórica con su particular intrahistoria como si su destino no fuera más que una consecuencia del miedo y del hambre de la posguerra. Rememora la huida de los combatientes republicanos de la Ciudad Condal, ya que los nacionales «no eran como los de antes, los que hacía apenas una semana se habían ido» (2002: 116); para ella aquellos «eran tiempos difíciles, ya lo sé, bombardeos y hambre, miedo y más hambre, siempre hambre» (2002: 116).

Julita es hija de un sindicalista que trabaja en una fábrica y que acostumbra a propinarle palizas. Vive con él y con su madre—una mujer callada y sumisa—en la trastienda de una portería ubicada en el Portal del Ángel, en pleno corazón de Barcelona. Sitúa su primer recuerdo en el año 39, «cuando los nacionales entraron en Barcelona» (2002: 116) y se llevaron cautivo al padre al penal de Ocaña, en Toledo, condenado a veinte años de trabajos forzados «por actividades subversivas contra la patria» (2002: 116). Con la alusión a esta cárcel se rinde un homenaje a la memoria de los presos republicanos porque

La cárcel de Ocaña ha pasado a la historia como uno de los símbolos de la represión franquista. Tanto por el alto número de fusilados como por el nombre de los presos que albergó. Entre sus barrotes estuvieron Miguel Hernández y el poeta Marcos Ana en el año 1940-41, el primero, y a partir de 1944, el segundo. A pesar de la breve estancia de Hernández en la prisión, su figura se ha transmitido en la historia oral de los familiares de las víctimas (Torrús, 2013).

El miedo a la denuncia por ser la esposa de un rojo en la España franquista provoca que la madre de la protagonista ceda a la pretensión de Claudino Rodríguez del Moral—militar burgalés de treinta años, que ocupa una habitación de la pensión del primer piso de la finca; un hombre a quien Julita llamará siempre *el legionario*—, para que se case con ella apenas cumpla los 17 años. Durante cincuenta y seis años, la protagonista del relato será la esposa de un ser depravado que la convierte en un mero objeto sexual para satisfacer su animalidad.

Se superponen en el texto dos historias: la de la ciudad de Barcelona durante la posguerra y la que cuenta la anciana. Su mundo se reduce al sótano donde se albergan su madre y ella, que constituye la dependencia de la portería en la que trabaja la progenitora. Un refugio compuesto por una mugrienta cocina, el dormitorio de los padres, que ocuparán los recién casados, una habitación pequeña donde dormirá la madre y un minúsculo comedor desde donde ven pasar la vida.

Los espacios de la ciudad se circunscriben a la parte antigua de Barcelona, los alrededores de la calle Ferran, en la cual vivió Regàs con sus abuelos; y se referencian unidos a los acontecimientos vitales de la protagonista: la portería que habita la familia; la entrada en la ciudad de los nacionales en el 39, cuando «podía verse la calle llena de gente, sobre todo de militares» (2002: 117); la iglesia de Santa Ana, lugar en que tomará en matrimonio al legionario y donde desea fervorosamente que se celebre su funeral; las Ramblas, por cuyo espacio callejean madre, hija y legionario; el mercado de Santa Catalina, donde la madre de Julita acude a comprar; las distintas iglesias de los alrededores de la vivienda: San Jaime, Santa María del Mar, Santa Ana, el Pino, la iglesia del Carmen o la Catedral, que aparecen metonímicamente evocadas mediante el sonido de sus campanas; el Paseo de Colón, lugar al que acude la protagonista del brazo de Claudino cuando Eva Perón llega a Barcelona el 27 de junio de 1947; o la referencia a algunos de los personajes genuinos de la ciudad como el traperero o el afilador. Una ciudad que se erige como el escenario mudo de su historia y que ella

percibe de lejos «cuando subía a tender la ropa» (2002: 127), porque Julita vive siempre en la soledad de su imaginación y apenas se relaciona con la realidad de la ciudad; su entorno inmediato es su casa, donde hace bolillos y teje en sus ensueños las distintas vestiduras para asistir a las hipotéticas exequias del legionario.

Cuando la protagonista se va a casar, la madre no comunica a nadie esta boda porque se avergüenza de la resolución que ha tomado; sabedora de que va a condenar a su hija, se da cuenta de que no tiene otra opción: el militar fascista le ha prometido mantenerlas y sacar al padre de la cárcel. Si bien les proporciona comida semanalmente, no les va a dar ningún dinero, ni ayudará de modo alguno a su padre, que acaba muriendo, diecinueve años después, en el penal. Su muerte acaecida en 1959, coincide con la fecha del último fusilamiento del que se tiene constancia en esa prisión; este es otro tributo de la autora a la memoria histórica.

Desde el mismo día de la boda, Julita se resigna a soportar la brutalidad de su destino mientras se consuela en imaginar la muerte del legionario que concibe «tan necesaria que de haberme atrevido yo a matarlo, ni un atisbo de compasión, ningún escrúpulo hubiera hecho temblar mi mano» (2002: 123). Tampoco la madre se escapa de la tragedia pues está condenada a escuchar cada noche los gritos suplicantes de la hija, que es ahora una presa del hombre que iba a protegerlas de los soldados. Julita le entregará su cuerpo a la espera, primero, de que su padre fuera liberado y, más tarde, cuando ya nada de eso iba a suceder, perseverante en el deseo de que el legionario muriera. La protagonista «es un ejemplo de mujer anti-aventurera, que no se atreve a abandonar la casa» (Ávila López, 2007: 68) y que acepta su destino «porque 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» (2002: 122).

Ni su madre ni ella saben nada del pasado de Claudino ni de su presente; este desaparece cada mañana para regresar por la noche ebrio y dispuesto a ejercer su derecho marital. La vida en común se reduce a las violaciones y a los paseos dominicales por la Rambla pero, eso sí, como auguró la protagonista, con él «se habrían acabado para nosotras el hambre y la miseria» (2002: 119) de la posguerra.

Un acontecimiento la esperanza: el legionario sufre un accidente y parece que va a morir. Julita, que se define como una mujer poco creyente, entretiene las noches rezando a la muerte: «aunque nunca he sido muy religiosa, deseaba con tal fuerza que muriera que

necesitaba creer en un ser superior a nosotros» para que viniera «a hacerme justicia y a ayudarme» (2002: 125), e imagina el funeral del hombre como una gran fiesta que le va a dar la oportunidad de liberarse para siempre del miedo: «... qué potente rayo de luz sería su muerte para mi vida» (2002: 125), confiesa. Pero el marido sobrevive. Lo que le queda a ella es ese vestido rosa que le prestó su madre para casarse y que en su imaginación tiñó de negro para el hipotético entierro; un atuendo lleno de esperanza que convierte en su consuelo y que le sirve para distraer su mente durante los cincuenta y seis años que dura su convivencia y así olvidarse de su realidad. Cada noche, tras ser violada, compone y recompone la pieza de ropa y en los añadidos de la moda al uso, se ve pasar la vida mientras ella sigue «...pensando en las variaciones que podría hacerle a mi traje de novia cuando ese hombre que dormía a mi lado muriera de una vez» (2002: 126).

A los diez años de casada da a luz a Marisol: «En el año 1950 cuando el hambre y la miseria comenzaban a remitir, había nacido mi hija Marisol, que fue una luz en mi vida, sobre todo los primeros años» (2002: 129). Con ella no comparte tampoco ninguna intimidad. Son dos mundos opuestos. La hija no seguirá los pasos de la madre como hizo Julita con la suya. Se rebela contra el padre y contra el destino de ser parte de aquella portería. Marisol se marcha un verano a Inglaterra y abandona a su madre en ese universo de soledad y de miedo. Se casará con un inglés, pese a la indignación de su padre, que era un militar fascista; este es otro guiño de la autora que siempre se declaró anglófila.

La protagonista ha sido siempre una niña, Julita, así, en diminutivo, un ser obediente, que no sabe existir por sí solo, que se contenta con viajar al mundo de su vestido mientras la vida se escapa y hace de él su mortaja. Una mujer que solo se fija en las demás para copiar sus ropas, no su valor porque cree que solo estas le conferirán la fortaleza para ocupar otra dimensión social, la de la viudez, un estado en el que se ve feliz porque estará por fin sola.

El inicial vestido de novia sufre una metamorfosis paralela a la que tenía que haber pasado la protagonista si hubiera tenido una vida normal. En él se refleja el cambio social y del paso del tiempo, así, Julita imagina un traje de funeral semejante al traje que viste Eva Perón en su visita a la ciudad; fantasea también con otro similar a los que aparecen en los desfiles de modelos del NO+DO y con otro muy parecido al de Jackie Kennedy. El más perfecto, lo compone en su mente a lo Audrey Hepburn, la actriz que significó un icono para la propia autora ya que, igual que Julita, Regàs «perdía el equilibrio con los tacones de aguja

y me retorció de dolor» (Regàs, 2006:34), así que se puso «zapatos planos como Audrey Hepburn [...] me sentía como los héroes» (Regàs, 2006:34), reconoce la escritora en *Sangre de mi sangre* (1998). Por eso, para la protagonista este fue su mejor traje:

Este fue el conjunto que más me gustó de todos los de aquella época y me parecía imposible que el legionario no muriera ahora que de verdad había encontrado el traje adecuado (2002: 129).

Incluso se imagina un vestido para su hija y en este fantasioso diseño hay que destacar una parte del atuendo: los calcetines negros que no sabe si debe llevar o no Marisol. Este detalle enlaza con la biografía de Regàs: la autora tiene en su casa de Llofriu (Girona) un cuadro que pintó su tío, Feliu Elias, en el que aparece su madre, Mariona Pagès, cuando esta era niña. Mariona lleva calcetines negros porque estaba de luto por la muerte de Pere Pagès, su padre (Cf. Regàs, 2014: 44).

Los años sesenta se distinguen en el texto como una etapa de cambio importante para la ciudad porque fueron «aquellos años en que la gente se atrevía a cualquier cosa» (2002: 132), y la protagonista les dedica una reflexión en la que se sorprende a sí misma ideando un atavío distinto e innovador ya que «había decidido ponerme pantalones para ir al funeral». Sin embargo, destierra pronto la idea ya que teme que nadie quiera «enterrar en el cementerio» (2002: 131) al legionario si ella se viste así. La moda de los sesenta se plasma también en la intención de Julita de ataviarse con «la falda por encima de la rodilla y unas botas negras de charol muy, muy altas, que se llevaban entonces» (2002: 131), todo un homenaje a la minifalda de Mary Quant que tanto gustó a la propia Regàs que como confiesa: «solo quisiera volver a los veinte años para andar día y noche en minifalda» (www.Rosaregas.net).

El paso del tiempo se refleja en las variaciones de ese vestido de novia transmutado en uno de funeral. Julita sueña con él igual que lo hace una novia con el que lucirá para su enlace. Sin embargo, poco a poco palpa el paso de la vida: «...me daba cuenta de que se me echaban los años encima y ya no me veía yo como antes» (2002: 131). La vejez la enfrenta a «una persona tan distinta de la chica a la que estaba acostumbrada» (2002: 131) y se percata de que solo ha vivido de sus ensueños, esbozando la prenda perfecta para celebrar el primer día de su libertad.

Una vez tuvo una amiga, Laura, de cuya amistad disfrutó durante algunos años. Laura es quien le ofrece de manera contundente la visión de su matrimonio como algo todavía peor que una guerra. En sus palabras surge el trasfondo de la guerra civil porque, para este nuevo personaje, lo mejor sería otra guerra y que se llevaran al frente al legionario ya que: «...además de él morirían muchos como él» (2002: 129). Laura es también quien le revela algo acerca del hipotético pasado de Claudino: «muchos hombres han aprendido a acostarse con mujeres en los burdeles y que lo que más les gusta es insultarlas y maltratarlas» (2002: 121), igual que ha hecho el legionario con ella.

El tiempo transforma la ciudad pero no se altera la situación de la protagonista, que ve que «todo seguía igual, se diría que el tiempo que tanto había cambiado las modas y las personas y hasta el aspecto de las calles y de la ciudad, se había olvidado de mí y de mi vida» (2002: 129). Su hija, crece, se marcha y la casa queda de nuevo vacía con ese pesar de Julita que ve que Marisol «en seguida dejó de ser mi niña » (2002: 129). La relación madre-hija tampoco prospera nunca en complicidad porque la hija no asume el papel que tal vez esperaba Julita.

La madre de la protagonista muere cuando Marisol se va a Inglaterra, en 1967; el padre había fallecido en el penal un año antes de cumplir con su condena. Sin la madre, Julita se siente «más desamparada, más desgraciada y más inerte cada día» en compañía del legionario. Escuchar cantar al jilguero de los vecinos del quinto—como los niños de *Luna lunera* (1999) escuchaban el canto de la vecina—es su única distracción en esos tiempos de los que no logra «recordar cómo se sucedieron los días de estos últimos veinticinco años» (2002: 130).

La protagonista cambia de espacio cuando es llevada al sanatorio, otro lugar al que también estará a merced de otros que decidirán por ella. Su verdugo agoniza por fin, pero ella no quiere que muera hasta no tener lista su vestimenta, un atavío que tal vez será su propia mortaja. El relato se cierra situando al personaje en mismo contexto en que comenzó la narración de la historia, el sanatorio. Julita regresa de ese flashback para definir los por menores de su último diseño: «se me ocurrió aprovechar el traje de lanilla que tengo en el armario, esto sí, arreglándolo, que eso ya lo sé hacer» (2002: 132). Va a cumplir 74 años en el mes de agosto y se entretiene de la misma manera que lo hacía en el sótano que fue su casa, imaginando las añadiduras del ropaje; al de ahora le arregla un cuello de puntilla «como las ancianas de los cuentos» (2002: 132), dice, porque de cuento espera ella su final. Una

interrogación retórica que resume la resignación y la incapacidad de rebelarse que siente el personaje: «¿Qué otra cosa puedo hacer?» (2002: 133) clausura el texto; de alguna forma entronca esta pregunta con la que se formulaba ella misma al principio de su monólogo «¿De qué sirve hablar? Hacen lo que quieren de todos modos» (2002: 116).

Julita, igual que la protagonista de *Preludio* forma parte del grupo de «mujeres que no gobiernan su destino, sojuzgadas por el hombre al que han pertenecido, viviendo alienadas en una situación de inferioridad patética aceptando la sumisión como una fatalidad de su condición femenina» (Ávila López, 2007: 5). Un mundo privado, marcado por lo más femenino: la ropa, el coser y descoser, el bolillo, los fogones...Donde la casa se determina como su espacio y la alcoba como el recinto que debe compartir con el dueño de su libertad; «...el hogar persiste aunque sólo sea como un contexto de sombras, una estructura social y cultural de la que no se puede escapar» (Ávila López, 2007: 87).

El título del relato se basa en un juego de palabras que alude a la falta de esperanza en la vida de esclavitud que lleva la protagonista, quien, por otro lado, bien podría llamarse *Esperanza*. Este relato de corte naturalista es una crítica en contra de los movimientos que someten y dominan las vidas de las personas. Constituye también una denuncia a la opresión que vivieron algunas mujeres durante la época de la posguerra debido a la ideología y a las costumbres.

1.2.7.- *La inspiración y el estilo*: un credo literario en un romance epistolar.

Esta narración está dedicada a un amigo de la autora, «...alguien que conocí en una de las situaciones que describo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2015), que permanece en el anonimato bajo las siglas «C.C». El título figura en cursiva porque lo toma Regàs del homónimo ensayo de Juan Benet, publicado en 1966 en la *Revista de Occidente*, que fue escrito a la par de la novela *Volverás a Región* (1968). *La inspiración y el estilo* (1966), de Benet es considerada una declaración de la alta literatura a la vez que una guía del estilo inconfundible que marca toda su obra. Juan Benet muere en el año 93, de este modo, el cuento regasiano, compilado en 1996 en *Pobre corazón* (1996), constituye un homenaje póstumo a su literatura.

En el texto se cuenta la historia de Aurelia, una docente de instituto en los albores de los cuarenta años. El personaje es homónimo a la protagonista de *La Canción de Dorotea* (2001), que también es profesora; en la narrativa de Regàs, como ya hemos destacado, los

antropónimos se repiten a lo largo de su obra facilitando así la interconexión de los asuntos, los espacios e incluso de los personajes de un libro a otro.

En *La inspiración y el estilo*, Aurelia es una mujer soltera que no cree en el amor pasional que se pueda forjar más allá de las páginas literarias porque, a su entender, «una cosa era la literatura y otra muy distinta la vida» (2002: 143). Tampoco entiende la dependencia amorosa que puedan sentir algunas parejas, de hecho, «defendía a ultranza que el enamoramiento era una enfermedad que distorsiona los sentidos, exacerbaba las apetencias e impedía el normal desarrollo del ser humano hacia un estado superior» (2002: 143), teoría que ya aparece en la primera monografía médica sobre el amor pasional, el *Tractatus de amore heroico* (Ed. Barcino; 2012) de Arnau de Vilanova (1238-1311), o bien la teoría sobre la misma causa que expone el médico Bernado de Gordon (1270-1330) en su *Lilium mediciane* (Nápoles,1480). Aurelia alardea de que nunca ha perdido el dominio de sus sentimientos en una relación amorosa. Se define como una mujer controladora, sí, pero también hacendosa y constante ya que todo cuanto tiene se lo debe a su esfuerzo. Por eso está convencida de que para conseguir una perfecta obra literaria no se ha de invocar a la inspiración sino a la perseverancia en el trabajo y al esfuerzo, ya que solo este es la base para lograr los objetivos, sean estos los que sean.

Aurelia está caracterizada con algunas de las aficiones más conocidas de nuestra escritora: sabe hablar inglés, le gusta esquiar y es una gran conversadora; además goza de una vida «cómoda, agradable, libre y sin preocupaciones económicas» (2002: 142). La protagonista se ha ganado la fama y el respeto de sus colegas por su agudeza a la hora de emitir un juicio literario, y se dedica a dar conferencias siempre que se lo proponen. La trama empieza justo en un viaje en autobús que realiza hacia una ciudad donde ha sido invitada a discurrir sobre la inspiración en la literatura. Su intención es usar de palestra el libro de Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, para rebatir sus argumentos «en defensa de los suyos», que proponen el trabajo como base de todo logro literario y no la inspiración.

Durante el trayecto, no consigue unos minutos para repasar sus notas debido al malestar que le ocasiona un repentino catarro, contra el que toma un medicamento que la remite a «un estado entre la euforia y la postración donde las palabras que había de pronunciar no tenían cabida» (2002: 139). Se rinde ante esa circunstancia y determina que tal como se encuentra lo mejor es «dejarse llevar de la improvisación en la que casi nunca confiaba pero que alguna

vez la había salvado de un buen apuro» (2002: 139), una incongruencia si se atiende a que presume de su personalidad dominante y racional; no obstante, apenas llega al local de la Caja de Ahorros donde tiene previsto conferenciar, se toma un par de pastillas más y un vaso de whisky con agua «para que se fuera la modorra que se le había pegado a la piel en el autobús» (2002: 138).

El director del Centro la presenta ante el escaso público errando en la explicación de su biografía, cosa que Aurelia lamenta mentalmente. Absorta en sus pensamientos, escruta la sala y fija su mirada en la figura de un muchacho que toma asiento en la primera fila. Su imagen le provoca un nerviosismo extraño y la impresión de que la está vigilando: «está ahí esperando a que yo meta la pata» (2002: 140), se alerta a sí misma. Este aviso la dispone a demostrar su valía, porque la actitud del chico «había sido el estímulo o aliciente que esperaba su capacidad de improvisación para ponerse en marcha» (2002: 140). Aurelia no se percató del giro que toma su discurso que tenía que versar en contra del concepto de inspiración defendido por Benet y se sorprende a sí misma arguyendo unas opiniones muy afines a las del autor. Se trata de una disertación en la que se esboza la idea que tiene la propia Regàs sobre la escritura y que comenta en varios de sus artículos.

En el relato, el discurso de la profesora cuarentona tiene un destinatario concreto: el muchacho de la primera fila. Ella no es capaz de dominar su propia verborrea porque de repente lo único que le importa es «mantener los ojos fijos en los de un ser borroso que apenas podía ubicar en el límite de la penumbra que, como si concitara los de todo el auditorio, se dejaba llevar también por esa inspiración que fluía y fluía» (2002: 142), cumpliéndose así lo que asevera Benet sobre la inspiración: «acaso la inspiración sea aquel gesto de la voluntad más distante de la conciencia» (2002: 141).

Como la protagonista pierde la noción del tiempo, del espacio e incluso la conciencia, no es capaz de reparar en que lleva platicando cerca de dos horas. El director del Centro es quien le da la señal para que concluya; entonces, una vez terminada la charla, el muchacho de la primera fila sale a toda prisa de la sala y a ella «la acosó entonces el desamparo, como si con él desapareciera el último bastión que mantenía su entendimiento prendido del mundo real» (2002: 144). Aurelia comprende que está confusa y no sabe dónde se encuentra. Baraja la hipótesis de padecer los síntomas de una enfermedad y para desentrañar su enredo recurre al poema *Cuarteta*, del libro *El Hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, que expresa

plenamente su desazón: «Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,/ Que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte./ ¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,/ muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?/ *Cuarteta Diván de Almotasim El Magrebí, Siglo XII*».

Esta misma cita aparece abriendo un capítulo en el libro de memorias *Diario de una abuela de verano* (2006) , donde la autora se rebela contra el olvido que acarrea la muerte y, sobre todo, contra la pérdida de los placeres de la vida que conlleva la misma. En nuestro texto, la profesora se pregunta en un momento de autocompasión, ante la desbocada situación en que se halla: « ¿Habré de morir yo como murieron las rosas y Aristóteles?». La agónica idea de la muerte acude a estas páginas cuando el personaje implora con un: «oh, Dios, ¿Por qué?» (2002: 145).

De forma repentina recuerda que tomó mezcladas las pastillas con el whisky y que le han provocado una mala reacción: «un globo, tengo un globo tremendo, eso es lo que tengo» (2002: 145). Encontrar una razón lógica a su malestar le devuelve la paz interior. Esa noche la pasa en el pueblo y a la mañana siguiente acude a la estación donde sorprendentemente la está esperando el muchacho de la tarde anterior.

El chico se llama Manuel –como el padre de Anna Vidal en *Luna Lunera* (1999) –tiene 32 años y le brinda su admiración por el discurso del que reconoce que le ha proporcionado una visión distinta de la literatura y de la función de escribir, porque para él era dificultoso encontrar la forma exacta de expresar lo que se quiere decir, o sea, del estilo que abre las puertas a la inspiración. Reconoce que le hacía falta un empujón y que su conferencia lo había sido. Manuel le entrega un cuento y le pide su opinión. Aurelia no está acostumbrada a despertar ese tipo de admiración literaria y se siente halagada en desmesura.

Lee con fruición el relato de Manuel, una historia de amor de las que se solía jactar; sin embargo, esta vez, sin saber por qué se engancha al texto. Dedicar mucho tiempo a escribirle la crítica porque le interesa que el muchacho siga prendado de la imagen que ella mostró inconscientemente la tarde de la conferencia pero que, realmente, no tiene nada que ver con la verdadera Aurelia. Reconoce que «lo que él quería saber era si se avenía o no al ideario que ella había expuesto el día anterior» (2002: 150), un compendio que ni siquiera recordaba pero que despertaba un desmesurado «entusiasmo por la creación, por el arte, más aún, por el ansia

de escribir y crear» (2002: 150). Ella que había defendido que la creación era un proceso «alcanzable, como todo, a partir del conocimiento, la voluntad, la experiencia» (2002: 150).

Aurelia llena sus horas mitificando y recreando la imagen de Manuel y la escueta conversación mantenida en el bar de la estación. Se produce entonces una pérdida de la identidad del chico, porque lo metamorfosea en un destinatario creado a su gusto y, a la vez, hay una consecutiva pérdida de su propia identidad en su afán de agradar al otro, porque necesita convertirse en la mujer que dio aquella charla para seguir despertando la admiración de Manuel. Paralelamente, el muchacho recrea una imagen de la profesora a partir de las palabras que había escuchado en la conferencia. El engaño mutuo se produce por una carencia y una necesidad, la de agradar al otro para autorreafirmarse como diestros profesionales de la escritura; ambos iniciarán una relación epistolar literaria que va a durar dos años y medio.

Un día la protagonista es invitada de nuevo a debatir en la misma ciudad en la que conoció al destinatario de sus cartas. Durante esos dos años ha confundido la realidad con la ficción, y eso le hace creer que se dirige «hacia una cita que su espíritu había preparado con esmero en cada una de las palabras escritas» (2002: 152). Mediante esa singular correspondencia ha sido capaz de sentir y de creer en la inspiración, tal como debió de vivirla durante la disertación de la que apenas sí tenía memoria: «la descubrió y la retuvo y con el tiempo fue haciéndose a ella y dejó que moldeara su espíritu elevándolo a un estado de exaltación del que no tenía más remedio que reconocer ni podía ni quería apartarse» (2002: 152). Las epístolas que se cruzan son pura creación literaria, objetos claves para experimentar la literatura y para ejercitarla.

Aurelia llega al hotel que le han asignado los organizadores del evento y donde se ha citado con Manuel para almorzar. Lo encuentra sentado en un sillón, leyendo un periódico. Enseguida comprende que no es el hombre que recreaba su imaginación: «no tenía el pelo tan negro como recordaba, o tal vez no tan oscuro. Ni cuando se levantó le pareció tan alto como la imagen que había visto salir de la sala de conferencias» (2002: 153). El encuentro es frío, se dan la mano «con cautela» y se observan con disimulo; Aurelia lo descubre muy distinto a su recuerdo:

...la mayor diferencia con Manuel, el suyo, el de entonces, estribaba en el ritmo, la velocidad de los movimientos, de las frases que, aunque perfectamente hilvanadas, ni por un momento se detenían para marcar los cambios que se producían (2002: 153).

Pero también él, que se había construido una imagen literaria de ella, le confiesa que la ve diferente. De hecho, el punto de unión entre ambos no fue nunca la atracción física, porque ni siquiera se recuerdan, sino la pasión común por la obra literaria bien construida, así que esa conversación no es más que una continuación de sus cartas, como si los personajes hubieran salido del mundo literario para darse de bruces con la realidad.

Manuel y Aurelia permanecen juntos unas horas y se separan con la promesa, por parte de él, de enviarle su nueva dirección postal. La protagonista se percató de que, definitivamente, el rostro de Manuel no coincide «con el del otro muchacho, el que había dejado en la estación de esta misma ciudad dos años antes» (2002: 154). Comprende en ese instante que la correspondencia es mentirosa porque da una imagen textual de uno mismo y del otro, no es real, es solo «una forma de creación literaria» (2002: 155). Entonces decide romper con su relación y se sumerge en la redacción de una carta que más parece un tratado literario que la revelación de sus verdaderos sentimientos.

Se dirige al Manuel real, al profesor de instituto de 35 años, al escritor de artículos y cuentos que se va a la capital en pos de un nuevo trabajo, al hombre que está a punto de publicar su primera novela, guiado siempre por el criterio de ella. Alguien tan diferente a ese muchacho tímido «de pelo rizado cuya mirada respetuosa casi deslumbrada se había deslizado tras cada línea de cada párrafo de todas las cartas que había recibido» (2002: 155), ese ente de ficción con el que conversaba a modo de recreación de su propio ego. Aurelia entiende plenamente que «había estado escribiendo a un producto que su imaginación había creado» (2002: 156). La de ellos fue una historia de ficción solamente en la que «jamás había existido más que en la vaguedad de un tiempo y un modo narrativo aptos para la invención y la ficción» (2002: 156) porque «todo había ocurrido en un espacio que correspondía únicamente a la literatura» (2002: 156), por eso ella no lo había reconocido en la vida real. La profesora había proyectado al otro como objeto que daba un sentido a su existencia en ese momento de su vida, la vivificaba. Pedro Laín en *Teoría y realidad de otro* (1961) define el amor distante como el que se produce cuando el otro, la idea de «otro igual que yo» se convierte en objeto estético:

...de mi libertad y de la suya pende en último extremo lo que uno y otro nos seamos. Lo que él sea para mí y lo que yo sea para él es consecuencia de lo que él y yo somos –de nuestro “carácter”– y de la situación en que nuestro encuentro acaece; más

también y aún sobre todo, de lo que nosotros dos queramos ser uno para otro, de nuestra libertad. Mi libertad y la del otro codeterminan decisivamente la forma específica, el contenido y el vínculo de nuestra relación (Muñoz Alonso López, 1983).

La correspondencia le sirvió a Aurelia para mejorar su estilo y entender lo que era la inspiración y a Manuel, para formarse como escritor con la ayuda de la profesora; fue un intercambio de necesidades. Aún así, vemos que la protagonista, cuando concluye su aventura, recupera su gusto crítico y vuelve a defender que el estilo es cuestión de esfuerzo; Manuel, en cambio, ha evolucionado y se ha convertido en el producto que había defendido Aurelia en su ponencia.

La última carta que la profesora se esmera en escribir no llega nunca a manos de Manuel. Él decide no enviarle sus nuevas señas y zanja así su vínculo, sin dar la cara, cobardemente como hizo Adrián en *Introibo ad altare dei*. Aurelia se queda sumida en una especie de frustración porque no ha podido expresarse y quedarse satisfecha. Como diría Ortega, el ser humano es «de una radical menesterosidad existencial y necesita hacer donación de sí mismo para plenificarse» (García Fernández, 2015).

1.2.7.1.- El credo literario: Regàs y la escritura.

A través del personaje de Aurelia, la autora da rienda a un esbozo teórico sobre la literatura y la inspiración. En su ensayo *La creación, la fantasía y la vida* (1998) discurre sobre el proceso de creación, sobre el estilo y sobre la escritura como forma de vida paralela a la realidad. En el relato, aprovechando el ensayo de Benet, especula acerca de la inspiración y sentencia:

La inspiración tal vez no sea otra cosa que una chispa de genialidad que se nos concede cuando estamos preparados para ello, sin que nuestro mérito sea otro que éste, esperar con el terreno preparado a que caiga el abono que habrá de desarrollar la obra que nuestra voluntad tienen entre manos. Por decirlo de otro modo, la inspiración es como el impulso que [...] hace hablar [...] de forma distinta a como había previsto para lograr por un instante un entendimiento con el que no habíamos contado (Regàs, *Pobre corazón*, 2002: 141).

La escritora piensa que la inspiración se encuentra dentro de nosotros mismos, aunque no seamos conscientes de ello y nos

...impulsa a cada uno a pensar o tal vez a escribir, a explicar por medio de metáforas, conceptos e ideas ocultos hasta este momento gracias a la chispa de genialidad que pone en marcha nuestra imaginación y nos adentra en firmamentos ignotos que, pronto lo descubrimos, están dentro de nosotros mismos esperando a que el conocimiento los descubra, los recree la fantasía, y la voluntad los comparta: ésta es la fuerza de la inspiración que redime la obra de arte (2002: 141).

Asimismo defiende la idea de que el escritor necesita sentirse aceptado y admirado por los demás; no obstante, este debe autoconvencerse de que lo que escribe interesa al público lector y es considerado bueno, ya que, en realidad, un escritor solo puede saber de cierto «si lo que escribe es lo que quería escribir» (Regàs, 1994b). Por el contrario, si lo que escribe no es lo que deseaba escribir tiene la opción de pulir el estilo; para la autora el estilo es lo que distingue las voces de cada uno de los escritores y los personaliza: «En cuanto al estilo, a lo único que puede aspirar es al reconocimiento de su propia prosa, de su propio ritmo» (2002: 128).

Lo que ocurre en el interior de Aurelia lo enuncia Regàs en un fragmento de su ensayo:

...la simbiosis entre el escritor y ese mundo que va creando poco a poco se convierte en un lazo más tangible a veces que el que le une al mundo de los vivos, y la realidad de lo que piensa y escribe prevalece frente a la realidad de su entorno físico y emocional (Regàs, 1994b: 129).

La creación es «la actitud del creador en donde influye la voluntad y la conciencia para ver los elementos que ponen en juego la ficción» (Regàs, 2007b). En este relato, los personajes han sido actores y creadores de una historia desarrollada a partir de la inspiración que cada uno creyó que tenía el otro. El uno inspiraba al otro a escribir sobre la obra literaria, sobre el proceso creador y sobre la literatura en todas sus vertientes. Las imágenes, el recuerdo de lo que recordaban dieron ocasión a la escritura literaria que se plasmó en las epístolas. Es Proust quien proclama que el recuerdo de lo que uno recuerda es lo que inspira a escribir. Nuestra autora cree que es más importante la obsesión que la inspiración porque ella no encuentra «inspiración, pero sí la obsesión, que es ese momento en el que ya vives en el mundo que estás intentando crear y se aprovecha todo lo que escribes. Ya no necesitas ninguna disciplina». (Griñán, 2013). Esto es justo lo que decidieron los personajes de este relato: se obsesionaron con el mundo que se habían creado y lo vivieron. Se arriesgaron a

mantener una relación y «en el arte y en la vida si no hay riesgo no hay inspiración, y ya sabemos que sin inspiración, se entienda como se entienda ese fulgor que nos incita a la creación, nada puede llegar al corazón de los humanos» (Regàs, elpaís.com, 2001).

En el artículo *¿Para quién escribo?* (Regàs, 1994b), la autora asegura que el oficio del escritor consiste en rescatar de la memoria algo que tenemos escondido: «en el acto de creación se desvela un objeto que ya “es” en alguna parte» (1994b:127), lo mismo aseguraba Proust sobre el recuerdo y sobre la necesidad de valerse de sensaciones que se desprenden de las cosas para provocarlo, es decir, valerse de la memoria involuntaria para recordar. El problema de la inspiración y el esfuerzo, el obsesionarse por escribir es un asunto del que Regàs trata en su relato *Milagro de Navidad* donde opina de la inspiración a través del personaje:

Te he pedido ayuda, no me sermonees sobre la inspiración. La vida del escritor es mucho más difícil que atrapar la realidad con la cámara, que es lo que tú haces. No hablemos de mí. Reconoce simplemente que no te pones a escribir porque no crees en el milagro de tu propia escritura [...]. Tal vez tengas razón, tal vez no creo en la magia de la obsesión que es la verdadera inspiración (Regàs, *elmundo.es*, 2007).

Incluso en *Memoria de Almator* (1991) la protagonista define la inspiración cuando se pregunta a sí misma si esta no es, en realidad, la capacidad de obsesionarse. Nuestra escritora cree que

Nadie inventa. En realidad, todos los autores ponen parte de sí mismos en cada una de sus obras. El autor se sirve de su memoria, de lo que recuerda y de lo que olvidó, que es más del 90% del total, pero que está y es rescatado de los agujeros negros de nuestro interior donde se guardan los sonidos, los olores, los odios, los conflictos, los paisajes, las ternuras...El autor lo sabe, porque lo ha vivido o lo ha soñado y crea un mundo a partir de todo ello (*Canalliteratura.com*, 2006).

Por eso está convencida de que «Son los demás los que nos forman y nos conforman, los que sostienen nuestra imagen: con ellos vivimos y somos y con ellos moriremos cuando mueran, o desapareceremos cuando su memoria se desvanezca o nos alcance su desprecio» (Regàs, Web de Rosa Regàs , 2015). Esto es exactamente lo que les ha sucedido a los

protagonistas de este relato, que han existido mientras uno ha necesitado al otro; han sido la imagen que el otro ha diseñado, hasta que han decidido hacerse desaparecer.

1.2.8.- *Más allá del límite: una salida «a los conflictos del alma».*

Más allá del límite –publicado anteriormente en el libro *Sombras nada más* (México, 1998) –destaca, dentro de *Pobre corazón* (1996), por su semejanza con una novela corta, como ocurre con *La nevada*, aunque en este caso el relato se estructura en siete secuencias que parecen emular un film.

Teresa, la narradora homodiegética, cuenta en primera persona, el suceso que cree que vivió el protagonista del cuento, Raúl Subías, un guionista de éxito con graves problemas psicológicos al que conoce en la celebración de un estreno cinematográfico. La narradora, de veinticinco años, vive con su madre y con su abuela en Barcelona y ha empezado a trabajar de *script* o continuista; pero no revela nada más sobre su pasado. Su interés se centra no en darnos pistas sobre ella, sino en contarnos la peculiar relación que la une, durante cinco meses, al guionista, y narrar detalladamente las diversas premoniciones que la asedian antes del macabro suicidio de Raúl y de su madre, Leonora: esa «... inquebrantable certeza de que, fuera lo que fuera lo que hubiera ocurrido, ya era irreparable» (Regàs, *Pobre corazón*, 2002: 172).

Los hechos se relatan según la perspectiva de la narradora, que expone sus conjeturas, que nada tendrán que ver con una realidad que se va a ir descubriendo a medida que se avanza en la trama. Este es un texto introspectivo, basado en el análisis psicológico que se estructura según las impresiones de Teresa porque esta modela en Raúl la imagen de un personaje producto más de sus deseos amorosos y de sus carencias afectivas que de una realidad firme, como reconoce: «nunca tuve la menor noticia de su vida sentimental» (2002: 161), ni siquiera comparte con él una conversación íntima a lo largo de esos meses ya que el hombre «mantenía siempre la distancia, una barrera contra la intimidad» (2002: 164); incluso cuando ella decide besarlo en los labios él acepta el acto como una muestra de afecto pero no como un beso pasional: «no tenía el menor interés en considerarlo una puerta que yo abría a mi rendición» (2002: 165), refiere Teresa. Sin embargo, la mujer no le confiesa sus pretensiones porque teme perder ese ideal que se ha diseñado y que «...él, en su encastillada posición de soltero y hombre mayor que yo, reaccionara a la contra y todo se viniera abajo» (2002: 165). Teresa está «anonadada», «ensimismada» por ese hombre que le hace sentirse «a medio

camino entre el asombro y la emoción» (1996: 164), y lo describe como un ser «adorable» aunque «reservado, misterioso»; de ojos tristes y melancólicos, pero por contrapartida confiesa que acaban pareciéndole «idos» por la cantidad de tranquilizantes que ingiere.

Raúl arrastra el dolor de una tragedia: la pérdida de sus dos hermanas, Celia y Susana, fallecidas hace dos años por sida. Raúl apenas habla de sí mismo, y si lo hace es para argüir sobre «la futilidad de todas las cosas de este mundo, del dolor que arrastraban todos los hombres desde que la humanidad era humanidad, de lo inútil que resultaba buscar una salida a los conflictos del alma» (2002: 164). Sin embargo, pese a su extraño comportamiento que linda la depresión emocional, Teresa no se percata de nada y lo eleva a la categoría de «héroe romántico, de los que había tenido noticia en la literatura del bachillerato o en alguna película de Jeremy Irons» (2002: 162). De repente, se siente llamada a protegerlo y se cree la elegida entre el grupo de mujeres «portadoras de una misión inapelable y superior y acabamos convenciéndonos de que nuestro amor y nuestra ayuda lo redimirán del mal que lo aqueja y encontrará con nosotras la felicidad» (2002: 162); es la pena y la inmadurez lo que la mueve a quererlo y a negarse la realidad que le está mostrando continuamente el propio Raúl, para quien ella es una buena amiga pero jamás una compañera sentimental.

Raúl nunca buscó nada en Teresa. Ciertamente es que se conocieron en la barra de un bar durante una fiesta, pero fue ella quien no dejó de asediarlo con su mirada, «mi insistente mirada» (2002: 162), reconoce; hasta que él, muchas horas después, «Debió de ser muy tarde en la noche, cuando llevábamos horas bebiendo y fumando y habíamos olvidado dónde estábamos y por qué habíamos venido» (2002: 162), se le acercó a alabar la belleza de sus ojos, sin más pretensión. Cuando se despidieron, fue ella nuevamente quien le anotó su teléfono, y el azar quiso que Raúl se llevara sus gafas de sol y así se reencontraran. Sin embargo, el hombre no respondió nunca a sus insinuaciones amorosas ni la hizo confidente de su mundo privado, por eso ella no supo a quién llamar cuando Raúl desapareció, después de su viaje a Francia y «No conocía a sus amigos más que de haberlos encontrado en algún restaurante o en un pase de película [...] no sabía a quién pedir ayuda» (2002: 167).

Sabemos que Raúl y su madre se alojaban algunos fines de semana en el Hostal del Manso, próximo al santuario de la Mare de Déu del Mont, en Cabanelles —el lugar donde esparcieron las cenizas de las dos hermanas fallecidas—, y lo sabemos porque nos lo cuenta Teresa. Asimismo tenemos información acerca de sus viajes de trabajo y de que ella se

ocupaba de su madre y de su gato durante esas ausencias. Pero solo comprendemos a Raúl cuando ella misma explica lo que sucede mientras está en su apartamento esperando que vuelva del viaje y un hombre francés deja un mensaje en el contestador. Pese a desconocer el idioma, Teresa cree comprender las «palabras pidiendo perdón por no haber correspondido, por no saber hacerlo, quizá por amar a otro, no lo entendí bien» (2002: 169); así es como se da de bruces con la realidad y entiende que la razón por la que Raúl no podría nunca «dejarse amar» (2002: 170) como ella pretendía no es otra que su homosexualidad. El guionista le ha ocultado, además de su entorno de amistades, sus sentimientos, y no sabemos el motivo. Raúl comparte con su madre una relación muy estrecha, «un anhelo de dar y recibir protección, pero también un implacable vínculo de dependencia» (2002: 168); por eso Teresa está segura de que se han marchado los dos hacia el santuario tras el rechazo de su amante francés; a ese «lugar que había sido testigo final de la tragedia y en el reconcentrado dolor de las ausencias sólo comparable al de sentirse despechado» (2002: 170). Lo que aún no ha descubierto es que madre e hijo se han suicidado lanzándose al vacío con el coche, a lo *Thelma y Louise*, por el mismo acantilado por donde se accede a la montaña en la que esparcieron las cenizas de las hermanas.

La tragedia de Raúl se percibe desde las primeras descripciones de la narradora. Es un ser espiritual, alienado de su entorno por convicción propia, en el límite del dolor, un personaje que desprecia la vida e intenta el suicidio en varias ocasiones. Tiene muchos amigos que lo quieren, como observa su amiga Laura cuando conversa con la narradora, pero aun así se siente desarraigado de su entorno y de sí mismo porque pierde la identidad, sus raíces, cuando mueren las hermanas y se queda solo con su madre soportando ese hastío vital que padece: «...últimamente se sentía mal por dejarla sola tan a menudo...» revela Teresa; «Sí, es cierto, cada vez se torturaba más» (2002: 174) reconoce Laura en la conversación telefónica que ambas mantienen antes de salir hacia el santuario a averiguar qué ha sido de ellos.

Las relaciones de dependencia de las que trata Regàs en sus relatos aparecen caracterizando a Teresa y a Raúl, personajes que rehúyen la soledad cada cual a su modo. Tristán, el compañero sentimental de Laura, que acudirá al depósito de cadáveres de Figueres para identificar los cuerpos de las víctimas junto a Teresa y su novia, es el encargado de iniciar el debate casi moral sobre sus muertes porque no comprende que una madre sea capaz de consentir el suicidio de su hijo:

...me es difícil aceptar que no se resistiera al suicidio, no al suyo, que suponía para ella el fin del sufrimiento, sino al del hijo. Las madres, por su naturaleza misma, tienen sin proponérselo la función de asegurar la vida de sus hijos, es una ley natural (2002: 187).

Por eso, cuando llegan los tres, Teresa, Laura y Tristán a casa de Leonora para intentar averiguar más acerca de tan funesta decisión y hallan en la cocina «...una jeringuilla usada, una taza con restos de pastillas machacadas y disueltas en agua, una cuchara sucia y una caja vacía de Roibnol» entienden que estos objetos han sido usados por uno de los dos para atenuar el miedo a la muerte y que «No se podrá saber la verdad de lo que ha ocurrido, ni quién ha inyectado a quién, hasta que se conozcan los resultados de la autopsia» (2002: 193); un secreto que queda velado porque ninguno es familiar directo, y esa es una información que nunca se hará pública.

La autora, fiel a los paisajes que expresan en consonancia el sentir de los personajes, expone las opiniones de los actantes que debaten sobre el entorno escogido para morir, «...algo profundo debía de haber dejado en los dos ese paraje, porque al fin y al cabo es el que han escogido para morir» (2002: 188). El paisaje es uno de los protagonistas de la narrativa de Regàs, y en este relato se describe el entorno de una parte del Alto Ampurdán, topografía preferida de la autora, en la que encuadra muchas de sus narraciones. Por eso, cuando Laura, Teresa y Tristán regresan a Barcelona desde Figueres, el paisaje ejerce de espejo de sus sentimientos en una descripción neosimbolista característica de la prosa regasiana:

Como la pintura paisajística, la narrativa de Regàs casi siempre comienza con una descripción evocadora del entorno. Este se convierte en clave del texto a la manera de elemento telúrico, donde la luz, la atmósfera y el color cobran gran valor simbólico. En un escenario de luces y de sombras se sitúan los protagonistas quienes viven en un mundo oscurecido por un pasado que necesitan esclarecer (Ávila López, 2007: 49).

En *La nevada*, el paisaje como símbolo y el tema del suicidio forman parte de una trama en la que el protagonista, Paramio, escogía la muerte para desasirse de su dolor y liberar a su esposa del sufrimiento del repudio. En *Más allá del límite*, los personajes optan por la muerte porque no pueden soportar la agonía de sus vidas y buscan en ella el descanso de sus

conflictos internos. Este es un cuento que tiene también un trasfondo espiritual cristiano que aparece en el momento en que el protagonista, en la nota que le deja a Laura, expone que la muerte es el camino para reencontrarse con sus hermanas fallecidas dándose la esperanza de una vida no terrenal: «No puedo soportarlo más. Me voy con mis hermanas y mi madre ha decidió venir conmigo» (2002: 185), escribe Raúl a Laura. Algo que Teresa no va a entender, de hecho, está segura de que no reconoce a Raúl porque no ha sabido interpretar las señales que este le ha ido dejando. Ante esa muerte elegida, el hombre se presenta en su mente no como aquel «héroe romántico» sino como «un ser distinto, ajeno a nosotros, desmembrado de mi entorno y de mí, un extranjero, una quimera» (2002: 189), y es en ese instante en que lamenta no haber sido capaz de entender su lenguaje, un código desconocido que le impidió descubrir su homosexualidad no aceptada y su consecuente sufrimiento:

...veo en sus gestos, en sus intenciones e incluso en sus miradas, una forma de hacer y de decir con las que tal vez pretendía sustituir las palabras que yo tanto echaba de menos y a las que él era tan poco aficionado (2002: 161).

Entonces se da cuenta de que «... en mi inocencia había elaborado un mundo inexistente, una esperanza sin remedio, y mi vida en aquel momento pareció vacía sin él» (2002: 171). En el relato los personajes no se comunican porque cada uno vive dentro de una coraza auto compadeciéndose de sus propias heridas. Ninguno sale a cubrir la necesidad del otro. La narradora, pese a intentar desentrañar el sentido de las acciones de Raúl, advierte que « había estado con él sin conocerlo, y él conmigo sin ni siquiera verme, ninguno de los dos habíamos sabido quiénes éramos, qué le pedíamos a la vida» (2002: 188). Raúl se había valido de un lenguaje no verbal a través del cual la hacía partícipe de su mundo aunque ella no lo comprendiera.

Ludwig Wittgenstein llegó a afirmar en su *Tractatus* (1921) que el lenguaje limitaba el mundo de cada uno: «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» (Ruiz López, 2013), porque mediante el lenguaje se crea un mundo personal que se hace visible si el interlocutor sabe descodificarlo. Por eso, la joven reconoce que, tal vez, cuando fuera adulta, entendería por la experiencia «las raíces de un dolor que había trascendido el límite de lo soportable, y de vislumbrar el alcance real de nuestra breve historia» (2002: 195). Eugenio Trías aseguraba que vivimos en una época de razón y que el ser humano rechaza todo lo que no es aprehendido a través de ella. Pero claro, no todo puede abordarse desde allí, y el punto

donde la razón no llega es lo que provoca el asombro por la propia vida. «La consecuencia es que el hombre puede desenvolverse en lo concreto y en lo intangible, y no puede entenderse sin lo uno y lo otro» (Ruiz Torres, 2011).

Raúl se autodefinía por sus acciones: él pertenece a un entorno que deja de existir paulatinamente: desaparecen sus hermanas, desaparece su amante y él no es capaz de enfrentar su homosexualidad. Lo que le queda es dolor, desengaño y recuerdo que comparte con el sufrimiento de su madre. Ambos han perdido su mundo y no son capaces de superar el sufrimiento; como refiere Regàs, quien pierde su pasado pierde su identidad. Porque «Los acontecimientos trágicos de nuestra vida, igual que los de la vida política de un país o los de su Historia, nunca desaparecen del todo por muy superados que los tengamos, por mucho que hayamos renegado de ellos» (Regàs, 2013b).

Como todas las narraciones de *Pobre corazón* (1996), esta presenta también un fondo biográfico reconocido por la autora:

Raúl es el que se suicida. Es un caso auténtico. Dedicado a un amigo de mi yerno, que se suicidó con su madre. Era íntimo amigo de mi yerno (García Trinidad, *Correspondencia*, 2014).

Regàs se refiere al marido de Mariona Omedes, el director de cine, de escena y de televisión, Manuel Hueriga, a quien le dedica el relato más allegado al cine o con referencias más cinematográficas que ha escrito; nos referimos a *Hasta la vista, amigo*, inserto en la colección *Viento armado* (2006). La escritora es una aficionada del mundo de la cinematografía; de hecho, colaboró como ayudante y guionista en dos películas de Jaime Camino: *El balcón abierto* (1984), que homenajea a Federico García Lorca, y *Dragón Rapide* (1986), que versa sobre los días previos al golpe de estado de julio de 1936. Este aspecto biográfico es el que revierte en los personajes de *Más allá del límite*, ya que todos trabajan en la industria del cine, como lo hace Leonardo, en la novela *Azul* (1994); incluso la muerte de Raúl y Leonora se representó en la gran pantalla con la película *Thelma y Louise* (1991).

En *Más allá del límite*, el título hace alusión a la obra de Eugenio Trías, «el pensador del límite», para quien enfrentarse al sufrimiento y al dolor y, más aún, entenderlo, es un proceso que a veces parece no tener sentido. Para Trías, la identidad se construye con las experiencias que vamos registrando en nuestra mente, dándoles una coherencia. «La visión de

la vida nos la dan nuestros conceptos que nos ayudan a interpretar lo que vemos. Cuanto uno más ajuste esos conceptos y más al fondo vaya en cada circunstancia, más sentido hallará en la vida» (Bárcena, 2013). La idea del límite deja de ser un muro infranqueable para convertirse en una puerta de acceso a la inevitable mutabilidad de los entes. Hay que ampliar el cerco y ver lo que hay más allá del mundo, de los sucesos, de lo racional, algo que Raúl y su madre decidieron descubrir porque no supieron cómo resolver los conflictos del alma. Teresa deberá solventar otra situación, la de cultivar su propia autoestima ya que, por inmadurez o por inexperiencia y, sobre todo, por el deseo de no estar sola, se ha visto envuelta en una relación de dependencia que ella misma ha ido alimentando. La narradora acaba siendo una especie de *puer-senex* que experimenta en lo ajeno «las raíces de un dolor que había trascendido el límite de lo soportable» (2002: 195).

Más allá del límite, como el resto de relatos de la colección *Pobre corazón* (1996), nos transmite la idea de la imposibilidad del amor correspondido y de la inutilidad del sufrimiento frente al destino sorprendente siempre.

1.2.9.- *El sombrero veneciano, la ilusión del amor.*

El relato se basa en una anécdota biográfica que protagoniza Regàs en uno de sus frecuentes viajes ferroviarios de Ginebra a Barcelona durante la época en que trabajaba para la ONU. Una tarde de verano entra en su compartimento un hombre con un sombrero veneciano que la sorprende. A partir de este recuerdo escribirá el texto, cuya protagonista, igual que la escritora, realiza el trayecto Ginebra-Barcelona semanalmente. El espacio narrativo es, entonces, uno de los vagones de los trenes procedentes de Ginebra con destino a Port Bou. En el topos se menciona la ciudad de Barcelona y el mar Mediterráneo como elementos típicos del paisaje que envuelven a menudo las tramas regasianas. La narración está escrita en primera persona, desde un punto de vista subjetivo, y el narrador es homodiegético. El cuento se nutre de descripciones que se combinan en el texto con el diálogo en estilo directo y con la narración. El lirismo se manifiesta en las reflexiones que ofrece la protagonista sobre el transcurso del tiempo y sobre su particular concepción del paisaje cuando se acerca el ocaso.

El hombre del sombrero que irrumpe en el vagón donde se encuentra la anónima protagonista y que le pide compartir litera se llama Tom, como el marinero que viaja con Andrea y Martín en la novela *Azul* (1994). El actante de *El sombrero veneciano* reaparece en

el relato *Encuentro* de la colección *Viento Armado* (2006); asimismo, Tom es el nombre del último de los perros de la dueña de la casa de *Memoria de Almató* (1991). En la narrativa de Regàs, los personajes están, muchas veces, relacionados y los antropónimos suelen repetirse creando una especie intertexto que da cierta continuidad a las historias.

En *El sombrero veneciano*, Tom propone a la protagonista un encuentro amoroso. Ante ese deseo directo y poco más que inusual por la circunstancia, la mujer ni se inmuta, su interés se centra más en descubrir si ese hombre es capaz de soportar la soledad de la noche o no: «¿No puedes soportar una noche solo?» (Regàs, *Pobre corazón*, 2002: 200), le dirá con una actitud un tanto sorprendente que muestra que *El sombrero veneciano* no es un relato cuidado, como el resto de los del libro, porque pone en entredicho el concepto de verosimilitud que debe regir en una narración.

Sin embargo, la protagonista sorprende al lector porque la propuesta indecente parece ilusionarla. Su estado anímico se refleja en el paisaje que se enciende a la par que su pasión. La fusión entre ella y Tom se quiere representar metafóricamente a través de la descripción de la llegada del crepúsculo. Ambos actantes se refugian en el anonimato del tren, al margen de la realidad, donde todo es posible y sugestivo:

...seguí mirando sin ver el cielo que iba sumergiéndose en la tiniebla mientras me dejaba mecer por el traqueteo y por su cuerpo que se había pegado a mi espalda, al compás ruidoso de las ruedas que colmaban el silencio (2002: 200).

Pero, en ese ambiente sin identidad, tan propicio para el romance fugaz, «...los protagonistas son incapaces de “moverse”» (López Ávila, 2007: 87). La llegada de la noche coincide con la entrada del revisor en la dependencia. Este nuevo personaje –intruso en esa pequeña historia de amor que comenzaba– coincide con la oscuridad subrepticia del paisaje que finaliza el cortejo amoroso: «No oí abrirse la puerta, pero la luz me cegó y dejó completamente a oscuras el paisaje» (2002: 200).

El deseo se ve truncado por la intromisión de dos personajes más, dos hombres de negocios, antítesis de Tom. El sueño invita a imaginar encuentros, a crear expectativas sobre un futuro idílico, al menos eso es lo que parece sugerir el propio Tom que busca, esperanzado, la continuación de esa aventura en un mañana que nunca llegará: «...mañana, repitió, y ante un nuevo siseo me besó parcamente en los labios y subió a su litera» (2002: 201).

Con la luz del alba, la protagonista pierde la curiosidad por el dueño del sombrero y huye de esa historia, casi asustada. La noche acercó las soledades de ambos, pero ese entuerto desaparece bruscamente con la luz del nuevo día: «...mis manos habían perdido la palidez mate del crepúsculo y el cristal me devolvió un rostro cansado y ojeroso» (2002: 201). La mujer abandona el tren y, a lo lejos, ni siquiera distingue ya a Tom porque este queda cosificado en su sombrero y un rayo de sol borra la imagen de los dos destruyendo así un recuerdo que podría, al menos, haber permanecido en la memoria de ambos: «un rayo de sol refractado en el cristal nos hirió los ojos, primero a él, luego a mí, deslumbrándonos» (2002: 202).

El relato se divide en dos partes marcadas por el tiempo cronológico: la primera corresponde a la llegada del hombre al tren, la declaración de amor a primera vista, el cortejo corto y en concordancia con la llegada de la noche, la irrupción de la realidad tras la aparición del revisor y de los viajeros aburguesados y la promesa final de consumir el romance al día siguiente. La segunda parte se inicia con la llegada del día y el arrepentimiento de la protagonista, que sale del tren en cuanto llega a su destino sin despedirse del hombre con el que podía haber vivido una historia de amor. Pero la protagonista escoge no vivirla aunque, «la melancolía y la nostalgia vienen después como una manera de arrepentimiento por no haberse atrevido a tomar otro camino para avanzar hacia adelante» (López Ávila, 2009: 88).

1.3.- *Viento armado*¹³⁴: la danza de la *fortuna mutabile*.

Viento armado (2006) es el título de la colección de diecisiete relatos escritos mientras la autora trabajaba primero para la Casa de América y luego para la Biblioteca Nacional, entre 1994 y año 2004. Los cuentos se publicaron en prensa antes de ser recopilados en esta colección, de hecho, la propia Regàs reconoce que, a excepción de *El abuelo y la Regenta* y *El plantón*, que son anteriores, los otros se escribieron a partir del año 1994 y «algunos de los cuentos de la obra ya habían sido publicados y otros no» (*El País*, 2006). Los textos se gestaron a la par de *Azul* (1994), *Luna lunera* (1999) y *La canción de Dorotea* (2001). En varios de estos relatos, como *La hija del penal*, *Pelo panocha* o *El abuelo y la Regenta*, se recrean anécdotas que se novelan extensamente en *Luna lunera* (1999), porque para la escritora, la diferencia entre el cuento y la novela estriba en la complejidad que adquiere la historia, de este modo, «Una novela es la suma de las historias desgajadas del cuento» (*El confidencial*, 2006).

Viento armado fue publicado por la editorial Planeta en 2006 y está dedicado a Georgina, su hermana, a quien define como la «...depositaria de todas las historias». De hecho, en la vida familiar de los Regàs, Georgina ha ejercido el papel de confidente de todos los hermaos y de sus respectivas familias. Oriol, Georgina y Xavier—verdaderos anclajes de la infancia de la escritora—son los destinatarios de otra de sus obras, *Luna lunera* (1999), donde se relata la infancia casi dickensiana de todos ellos.

El título del libro se toma de un verso del primer terceto perteneciente al soneto gongorino «A un sueño» (1585): «el sueño, (autor de representaciones),/ en su teatro, sobre el viento armado,/ sombras suele vestir de bulto bello» (Góngora y Argote, L., 1992: 27). En el poema, la idea barroca de pensar la vida como sueño y el desencanto por este mundo lleva a mostrar la realidad como un vacío que solo se llena con lo efímero. El viento armado representa en el poema del cordobés el espacio de la representación, la escena donde el sueño personificado es el autor que inventa las historias que se reproducen; de este modo, los relatos de la autora son historias representadas en el teatro de la vida donde «...las ráfagas de viento no son inocentes porque siempre traen algo de suerte, desgracia o amargura» (*El País*, 2006). La escritora utiliza la metáfora del viento para exponer su interpretación de la fortuna: «Toda la vida he querido explicar qué es el azar, es decir, que, aunque una persona que tenga una

¹³⁴.- Manejamos la edición siguiente: Regàs, *Viento armado*, Booket, Barcelona, 2007.

convicción muy clara o una idea muy fija de lo que quiere hacer, puede llegar el destino, el azar y puede torcerlo, dando un giro a tu vida» (*El confidencial*, 2006). El viento mueve a los personajes por el escenario que imita la realidad y los enfrenta al destino incierto porque «el azar es el elemento que une todos los cuentos», y también «representa lo imprevisible, aquellas cosas que nos suceden sin que estén previstas y que, muchas veces, cambian el destino de nuestras vidas» (*El País*, 2006).

El título de *Viento armado* lo acuña un libro de poesía social anterior a la obra de Regàs, nos referimos al poemario de Michele Najlis publicado en 1969 con el mismo epígrafe que utilizará la autora para su colección de cuentos. Regàs asegura que su libro mantiene la «serie de constantes» que presiden su «mundo», sobre todo la idea del destino incierto y sorprendente que rige las vidas de todos los personajes, y está convencida de que

...tiene un punto que se basa en la realidad de forma descarnada. Cada cuento tiene algo autobiográfico. No he tenido cuidado en masacrar lo que venía de la realidad (Aguilar, 2006).

La ironía, el amor, el ser, la lucha por la libertad, la misoginia, la dependencia en las relaciones de pareja, los roles masculino o femenino, la memoria, el destino o la muerte son asuntos a los que se recurre en los cuentos que

...son bastantes variados y en ellos reflexiono, además, sobre la vida, la muerte, la injusticia social, la diferente manera de reaccionar ante un ligue momentáneo de un hombre y una mujer, o sobre la influencia que el cine puede llegar a tener en una persona (*El País*, 2006).

Porque el cine es parte de la temática de estos relatos, que además se centran en lo cotidiano porque para la autora, de la realidad «en la que están todas las tendencias» se nutre la literatura, se mezcla con ella y se confunde (*El confidencial*, 2006).

La infancia será el tintero donde acude su pluma una y otra vez para diseñar una nueva trama. Se trata de una época mágica, pero también de tiempo de dolor, de olvido, de orfandad, de sentimiento de alienación y soledad, de deseo de identidad y de reivindicación. Una infancia que representa la etapa de más terror y de más represión, en la que el anhelo mayor de los personajes es conseguir afecto y protección. Esto es lo que se refleja en cuentos como

Pelo pancha, Milagro o El abuelo y la Regenta, historias con mucho sentimiento que evocan, en cierta forma, la biografía de la autora.

La escritora recogió algunos de los relatos que ya tenía publicados y los compiló sin apenas retocarlos para dejar intacta la esencia que tenía el texto en la circunstancia en que lo escribió porque, como destaca: «Tuve una época de frases largas y he corregido algunos defectos de ritmo» (Aguilar, 2006), y asegura que

Al recoger estos cuentos pensaba que vería mi vida literaria a través del paso del tiempo, y he visto que se puede mejorar el estilo, pero los valores son siempre los mismos. Se puede evolucionar en la desverguenza o la intensidad narrativa, pero no cambian las ideas (Aguilar, 2006).

Como en *Pobre corazón* (1996), la voz narrativa la construye las más veces un tipo de narrador testigo que apenas interviene en la acción. Para Ávila López,

Se trata de una técnica que necesita reconocer una pluralidad de voces. Voces que en su mayoría pertenecen a mujeres con diferentes rangos sociales y modos de pensar, lo que se puede relacionar con la vindicación de lo múltiple y lo diferente y, más concretamente, con el argumento feminista expuesto por Anderson, para quien es necesario reconocer la pluralidad de la vida de las mujeres más que privilegiar el concepto de un tipo de mujer occidental (Ávila López, 2007: 7).

Regàs tiene su base creativa en la memoria, y a partir de ella deviene la escritura, de modo que «en todos los relatos hay algo de autobiográfico, algo de mi propia experiencia y que puede ser una situación, un paisaje, una ventana o la cara de una persona» (*El País*, 2006). Cree que mediante la imaginación consigue salvarse de la soledad porque «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» (*La creación, la fantasía y la vida*: 1998: 29).

Viento armado es una colección que aúna sus textos por el tema del azar y el destino incierto; en los relatos de *Pobre corazón* (1996) los cuentos se interrelacionaban por el desamor y el infortunio. Distintas voces narrativas dan vida a unos personajes de los que se vale la autora para reflexionar sobre la sociedad, los miedos y lo inesperado: «Tenemos que estar atentos a las oportunidades que nos ofrece la vida para cambiar nuestro destino»,

destaca. La obsesión de la autora es crear, forjarse un mundo donde inventar y reinventar vidas que imiten algún aspecto que ha conocido ella en su realidad cotidiana; escribir «Es sacar a la luz lo que tenemos en nuestra oscuridad más profunda; lo olvidado» (*elmundo.es*, 2004). Con ese fin desfilan por estas páginas una serie de entes que representan la característica que desea criticar constructivamente: la misoginia de un hombre incapaz de reconocer su machismo debido a su educación en *Obsesión*; la esquizofrenia que reduce a la nada la mente enamorada del protagonista de *Hasta la vista amigo*; la tiranía y la opresión en el *Abuelo y la Regenta* o en *Pelo Panocha*; las diferencias sociales en *Melancolía*, *La hija del penal* y en *Juguetes de muerte*; el destino incierto en *La cita y el azar*, *Encuentro y Lluvia de invierno*; la soledad y las drogas en *Alucinado lago Baringo* o las relaciones de pareja en *¿Aventura?*, *Lucy* y *El Plantón*. El relato de *El sofá naranja*, recopilado en esta colección, está inserto también en *Desde el mar* (1997) en el cual ha sido comentado de manera extensa.

En *Viento armado* (2006) los espacios permanecen inalterables, como en la vida; apenas retocados por el cambio y la circunstancia; pero el tiempo muda la fortuna de los ocupantes de esos espacios y los aleja del mismo o los hace extraños a su propio entorno. Un golpe de fortuna—una ráfaga de viento—basta solo para cambiar la dirección de una vida, el objeto del deseo. El azar es, al fin, el responsable de los desenlaces de aquellas acciones que empiezan con una finalidad y acaban con otra contraria, sorprendente o tal vez absurda. *Viento armado* (2006) representa la expresión de la nimiedad del ser humano siempre atrevido a disponer de un tiempo que en realidad no le pertenece. Un ser dominado por la fortuna sin más destino que la incertidumbre. Esa es la esencia del libro, la agonía de saber que nadie es dueño de una realidad absoluta porque todo es mutable.

Esta es una colección en la que se recopilan algunos de los cuentos aparecidos en diarios como *El País* y *elmundo.es* desde el año 2000. Algunos de ellos se insertan en el libro *Sombras nada más* (1998) que también es anterior a la publicación de *Viento armado* (Planeta, 2006). Por eso se ha procedido a estructurar su análisis de forma distinta a como se ha realizado en *Desde el mar* (1997) y *Pobre corazón* (1996) porque en *Viento armado* (2006) los relatos comparten temas, así que se analizan en conjunto según la afinidad de sus asuntos bajo epígrafes que los enlazan.

1.3.1.- Obsesión, El plantón y ¿Aventura?: el tema del machismo.

1.3.1.1.- Obsesión, la historia de un maltrato.

El texto se publica por primera vez en *Elmundo.es*, durante el mes de agosto de 2002, bajo el título de *El obseso* y está inserto en la sección titulada *Los relatos de un verano extra*. Se divide en distintos epígrafes ya que se trató de un relato por entregas. Escrito en clave irónica, pretende, haciendo uso de la parodia, denunciar el machismo que caracteriza muchas relaciones de pareja. El anónimo protagonista es un escritor en paro que trabaja en negro desde casa y que ahorra su salario en una cuenta clandestina en Andorra. Esposo y padre de familia, describe, mediante la analepsis, el devenir de los siete años de convivencia matrimonial junto a su esposa Teresa. Asimismo realiza incursiones para opinar sobre la relación que ambos mantienen en la actualidad ya que se han divorciado hace apenas cinco meses.

La autora se sirve del estilo directo como técnica confesional para que el personaje argumente su punto de vista sobre el matrimonio con la finalidad de inspirar compasión en el lector, quizás en pos de una absolución casi pueril que reafirme sus creencias. Es su mujer quien toma la decisión de separarse sin darle ninguna explicación, por eso él, incapaz de comprender sus motivos, se queja de ella a lo largo del texto. El personaje está absolutamente convencido de poseer unos atributos excepcionales: cree firmemente que es un amante perfecto y un buen padre de familia, además, presume de sus esfuerzos para convertirse en un trabajador constantemente preocupado por la economía doméstica. Pero las apariencias engañan y –como en muchos de los cuentos de Regàs–, un detalle es el que condena al fracaso las relaciones afectivas, y este tiene que ver, las más veces, con el egoísmo o la codicia de uno de los miembros de la pareja. De este modo, las historias disfrazan la verdad y esta se debe ir descubriendo para poder comprender la causa de la mala fortuna que alcanza a los personajes de la narración y que les cambia el destino.

En *Obsesión*, cuanto más cuenta el protagonista, más claro tiene el lector la doble moral del relato y, desde luego, cómo ha resultado realmente esa relación matrimonial. El personaje masculino no es, de ningún modo, el padre modelo y el complaciente esposo que pretende sino un maltratador y, sobre todo, un obseso sexual. Convencido de que la condición natural de la mujer es provocar al hombre, está seguro de que su esposa es tan adicta al sexo que «a pesar del cansancio, a pesar de tener que levantarse al cabo de un rato, no podía evitar

buscarme» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 35). Esa idea le hace considerar que sus actuaciones con ella no son abusos sino efusivas muestras de cariño; así, «aunque estuviera cansado o bebido yo complacía a mi mujer, pasiva ausente, dormida casi, como un ángel» (2007: 35), dirá ignorando la realidad de la circunstancia, porque en la narración, el actante se presenta como una especie de víctima de la educación tradicional transmitida por su propia madre. El machismo y la misoginia forman parte de los atributos personales de los que alardea. Por otro lado, concibe a su cónyuge como una especie de continuación de su madre, es decir, de alguna manera, el papel que esta desempeñó durante su infancia es idéntico al que va a interpretar Teresa durante su vida marital. Para nuestro anónimo protagonista, la mujer es la responsable de la casa y de la familia porque de esa forma lo ha vivido desde niño. Y si esa es la función de la esposa, el hombre no tiene más que dejarse llevar por esa idea e intentar satisfacerse en todos los aspectos. Sutilmente, a través de esta figura, la autora aprovecha para denunciar el tema del machismo, la indolencia y la agresividad intrínsecas en muchas relaciones. Regàs está en lo cierto cuando dice que «A este tipo le han enseñado que él es el propietario del hogar y que la interpretación que él hace de la vida es la correcta» (Regàs, 2006c).

En la narración se aprecia una ironía constante y se descubre al lector la gran mentira: el protagonista ha basado su matrimonio en la dependencia y el maltrato psicológico hacia su esposa ya que vive condicionado por su obsesión por el sexo y está convencido de que no solo ella, sino todas las mujeres que lo rodean, son unas provocadoras cuya misión es la búsqueda de placer sexual, por eso dice que: «son todas retorcidas. Son todas iguales. Yo lo sé, que para eso tengo un sexto sentido, no hay mujer que pueda engañarme, les veo la intención en cuanto las tengo delante» (*Viento armado*, 2007: 33). Según Regàs, esta actitud machista califica a buena parte de la sociedad porque «El machismo no es tanto una actitud individual cuanto una actitud social y cultural. Nuestra sociedad es machista, ¿quién lo duda?» (Regàs, 2004 a: 249).

El tema de la violencia de género, presente en otros cuentos regasianos como *Los funerales de la esperanza* o *La farra*, pertenecientes al libro *Pobre corazón* (1996), y que aborda, además en su ensayo *La desgracia de ser mujer* (2011), así como en muchos de sus artículos periodísticos, es uno de los asuntos principales de *Obsesión* porque en este relato se «reflexiona sobre la incapacidad del ser humano para reconocer sus propios defectos, lo que hace tan difícil de curar el racismo, el machismo y el egoísmo» (*El País*, 2006). Nuestra autora alega que no solo el protagonista está ciego ante el machismo sino que «ningún hombre reconoce que es machista, cuando en realidad casi todos lo son» (*El País*, 2006); y

cuando se traspasan los límites del respeto, el machismo se convierte en una agresión: el maltrato psicológico.

Mientras Teresa adopta el papel de *pater/mater* familias, el protagonista solo se preocupa de vivir a expensas de ella. Por eso, cuando le pide el divorcio, él no sabe, debido a su carácter irresponsable, analizar su fallo. Parece sufrir una especie de “Síndrome de Peter Pan” que se distingue, precisamente por la poca eficacia del sujeto para aportar seguridad a su entorno familiar, como describe el Dan Kiley, el psicólogo norteamericano que descubre esta afección:

El *síndrome de Peter Pan* se caracteriza por la inmadurez en ciertos aspectos psicológicos, sociales. La personalidad en cuestión es inmadura. El sujeto crece, pero la representación internalizada de su yo es el paradigma de su infancia que se mantiene a lo largo del tiempo (Kiley, 1983).

En cuanto a la acción narrativa de *Obsesión* hay que ubicarla en Madrid, en un ático –que Teresa hereda de su madre – situado en la calle Ríos Rosas, donde la autora posee también uno de sus domicilios. Hay aquí, entonces, una conexión biográfica ya que incluso la decoración de la terraza de la vivienda entronca con una parte de la biografía regasiana: los árboles y la fuente que adornan ese lugar recuerdan el decorado del ático madrileño de Mariona, la madre de Regàs, durante su convivencia con la condesa.

Los personajes de *Obsesión* apenas deambulan por ese espacio exterior, sino que sus vidas se anclan en el ambiente cerrado del interior del piso donde cada uno tiene asignado un lugar. Tampoco se comunican entre ellos, y el hogar se convierte en un entorno de secretos donde impera el silencio, como revela el protagonista: «nunca hablábamos, ni siquiera en la mesa los dos solos. ¿De qué teníamos que hablar?» (2007: 24). Por contrapartida, si la pareja no dialoga, sí existe una buena comunicación entre la madre y los hijos; parece que estos disponen de un espacio en el que disfrutan de sus relaciones materno-filiales sin la presencia del actante principal, algo que el propio personaje nos da a conocer, como si esta exclusión –que es voluntaria–, resultara la habitual en el prototipo de familia tradicional. Durante esas reuniones suele marcharse «a la calle porque el alboroto me molesta mucho» (2007: 20). El idílico oasis situado en la ciudad se transforma en un lugar adverso para el personaje femenino ya que, en realidad, se divide entre el territorio que ocupa el marido y el que queda para la esposa y los hijos o, simplemente, el que deja el marido cuando se ausenta

voluntariamente del hogar. La casa es una carga para Teresa porque de ella depende su funcionamiento; maestra de profesión, debe pluriemplearse para afrontar los gastos de ese gran ático donde, diariamente, la está aguardando un marido que le reclama toda su atención. Para ella, el hogar no es un lugar de desconexión donde sentirse protegida; ese entorno la despersonaliza porque la metamorfosea en una sumisa y, lo que es peor, la relega a la soledad más aciaga: la soledad en compañía. El protagonista, sin embargo, se mueve por él a sus anchas, construyéndose un comfortable mundo privado al margen de la familia. Si durante la semana trabaja desde la casa, en el fin de semana, cuando los hijos y la esposa se recogen en el hogar, siente la necesidad de huir de todos ellos y de perderse por la ciudad porque la vida familiar lo agobia. La urbe se erige como el *locus* perfecto que lo atrae y en el que se encuentra a gusto porque no se le exige en él ninguna responsabilidad, que es de lo que en realidad está huyendo.

El matrimonio, en cuestión, procede de familias católicas tradicionales y ambos se casaron «vírgenes» (2007: 30) tras un noviazgo a usanza; un patrón que la autora parece conocer directamente y que ha aplicado a la caracterización de otros personajes de sus novelas como los protagonistas de *Música de cámara* (2013). Teresa está definida como «una mujer de buen carácter» (2007: 14), cuyas funciones comprendían el cuidado de la casa, de las plantas, de los hijos y del marido. Además de abnegada «era cariñosa, no la agobiaba el trabajo, no se cansaba de hacer el amor y ganaba bastante dinero» (2007: 14). El personaje destaca que ella era, sobre todo, «una persona sumisa, de buen carácter, y que yo recuerde, nunca mostró rebeldía ni se negó a nada de lo que yo le proponía» (2007: 34). Un ángel del hogar, en fin, una víctima más de la educación patriarcal; una mujer sin espacio privado, cuyo ser estaba ocupado totalmente por las necesidades de la familia, por «levantar a los niños, vestirlos, llevarlos a la guardería, volver a prepararme el desayuno, salir corriendo al trabajo, ir a la compra, volver a la hora de comer y hacer la comida» (2007: 15).

Una mujer «muy equilibrada» (2007: 20), que un día decide romper con su marido sin ninguna explicación, porque los hechos ya bastan: «no te aguanto ni un minuto más» (2007: 17), le confiesa mientras él, incrédulo y asombrado, no muestra capacidad de reacción para entender «qué había ocurrido en el mundo para que las leyes que lo rigen hubieran perdido vigencia y yo me encontrara en esta situación espantosa» (2007: 31).

Teresa, aunque objetivamente aparente gozar de cierta autosuficiencia, no es más que una malcasada subyugada a la voluntad del otro. Parece que su autoestima se ha ido deteriorando a lo largo de los siete años de matrimonio. Se ha contaminado psicológicamente de esa relación tóxica y se ha transformado en una desconocida para sí misma, por eso, cuando le pide el divorcio, reconoce que lo hace: «Por todo el daño que me has hecho, por todo el tiempo que he perdido, por la indignidad a la que me has sometido» (2007: 37). Separarse ha sido una decisión meditada para la que ha tenido que autopersuadirse y esforzarse en desterrar su imagen de ángel del hogar. Ese es el motivo de usar un atuendo determinado para pedirle el divorcio a su marido; es un disfraz tras el cual se cobija para llevar a cabo su propósito y dejar de sentir temor. Por eso se viste de blanco y se calza unos «zapatos rojos de altísimo tacón»; la simbología del color encarnado representa la furia que siente la esposa mancillada, y el color blanco, su inocencia. Como recuerda Regàs, «el 79 por ciento de las agresiones y asesinatos por hombres se producen en el matrimonio» (Regàs, 2004a: 265). El protagonista mismo explica, sin atender demasiado lo que está diciendo, que su actividad más inmediata es forzar sexualmente a su mujer:

...así fue todas las noches, todas las noches de los siete años que estuvimos juntos. Cada noche, menos las de los días posteriores a los partos, cada noche un ejercicio de pasión y de voluptuosidad difícil de olvidar (2007: 16).

Incluso relata el trato que le profesa como una muestra de amor enfermizo porque tiene los valores cambiados, es un psicópata que no reconoce que esté causando ningún mal a la mujer porque él se reconoce como una buena persona:

...cayó la bandeja al suelo con un estrépito impresionante [...] allí mismo, sobre los restos de comida y trozos de vajilla rota, me la tiré con un esplendoroso fragor de tambores de guerra (2007: 24).

En la prosa regasiana siempre hay lugar para el recuerdo que queda convertido en ficción y se fusiona con la vivencia del personaje al que se le asigna ese recuerdo. En este texto, las palabras de la abuela paterna de la propia autora se recuperan en un hipotético personaje: la abuela de ficción del protagonista y él las recupera en la narración rememorándolas: «no es el sueño lo que descansa decía mi abuela, sino la vida en común tranquila y feliz» (2007: 25). La abuela María, la víctima eterna del machismo del abuelo

Regàs, una analogía de la propia Teresa, queda aquí homenajeada, a través de este recuerdo camuflado que forma parte de la vivencia ficticia del protagonista.

Decíamos que la urbe destaca en esta narración porque constituye una especie de *locus amoenus* para el actante principal: la calle santa Engracia, la Ríos Rosas, Miraflores o la plaza de España, además de elementos urbanos variopintos que contribuyen a caracterizar la diversidad y la algarabía de la ciudad: bares, terrazas veraniegas, restaurantes, hoteles como el Oriente, parques, cines, atracciones o tiendas; un entorno en el que también se rinde homenaje al constante tráfico y a las calles repletas de luces y de ruidos. La ciudad representa para nuestro personaje una especie de premio, además de erigirse como espacio ideal para sus vacaciones veraniegas. No obstante, sus planes se alteran porque, como acaba de divorciarse, la sentencia judicial le obliga a responsabilizarse de sus hijos durante el mes de agosto y su exesposa le aconseja llevárselos de Madrid durante ese mes. Como el protagonista fue criado en un ambiente machista, no es capaz de entender que sus actos son totalmente contrarios a la colaboración que requiere una vida en familia porque él mismo ha carecido de un modelo basado en la igualdad por eso:

Como hablamos de la igualdad entre el hombre y la mujer siempre sabemos que las mujeres hemos tenido que quitarnos todo lo que nos han enseñado durante generaciones: nuestro papel de sumisión, nuestro papel de esclava, de dedicar nuestra vida a los demás de renuncia...Eso nos lo hemos tenido que quitar. Pero los hombres no se han tenido que quitar nada (Regàs, 2006c).

El personaje no entiende, como decíamos, de responsabilidades, es más, no está dispuesto a desempeñar su rol paternal. La narración se convierte en una denuncia de género vinculada al hogar cuando cualquier escena cotidiana esconde, para el personaje, una lectura sexual «sé que cualquier cosa que haga hay que interpretarla con un registro sexual» (2007: 31), dirá de su esposa a la que somete a su voluntad siempre que quiere e incluso, en un momento clave, reconoce que sería capaz de violarla:

...la agarré por los hombros, la sacudí con violencia hasta que se le cayeron las pinzas y se le soltó el pelo y entonces sentí un deseo tan profundo de aquel cuerpo que ella me ofrecía con sus jadeos aun a pesar de la resistencia que la inmovilicé contra la pared y a punto estuve de violarla allí mismo. Pero me contuve (2007: 36).

Su conducta es la de un acosador ya que «...en su petulancia y prepotencia, tienen tendencia a considerar que tal acoso es gratificante para la mujer, que se siente admirada y deseada» (Regàs, 2004 a: 258), pero su obsesión queda disculpada por el hecho de ser hombre.

Obsesión es un relato en el cual los subtemas derivados de los malos tratos se exponen por boca del protagonista de manera perspicaz. El texto trata de violencia de género, del abandono, de la estafa, de la corrupción social, de la injusticia y, sobre todo, de la resignación por parte de la mujer. Porque cuando esta decide rebelarse y recuperar su dignidad, el precio que paga es desmesurado e injusto y aquí la autora esgrime su crítica contra el sistema. Las acciones del personaje masculino son las que provocan el sutil juicio que Regàs esgrime contra la jurisprudencia española porque, cuando Teresa decide divorciarse de su maltratador, la justicia no funciona, y mediante el nepotismo, se acaba declarando víctima al verdugo. De esta forma, el exmarido acaba recibiendo una pensión que deberá abonar su exesposa porque este es declarado insolvente:

...puesto que yo era insolvente, sería mi mujer la que debería pasarme a mí una cantidad por cada día que los niños estuvieran conmigo [...]. Además me concedía la propiedad de la mitad del ático y de los bienes que Teresa había heredado de su madre (2007: 38).

En cuanto a los hijos, parece que las leyes no tienen tampoco demasiado empeño en exigir y en obligar al padre a cumplir con el cuidado de sus vástagos, algo de lo que el protagonista se jacta:

Por si fuera poco si no quiero ver a los niños un fin de semana pues no pasa nada, porque la única defensa que tiene Teresa es no dejármelos ver el siguiente, pero a mí no me importa demasiado [...]. Yo no soy persona para cuidar niños pequeños, no sé cómo hacerlo, eso es cosa de mujeres (2007: 38).

Además, el sistema protege a los estafadores que no declaran sus impuestos y trabajan en negro, como hace el personaje, al que no se le inflige ningún tipo de sanción; ni siquiera es posible llegar a sus cuentas bancarias porque se hallan protegidas en un paraíso fiscal.

Obsesión es la historia de un fracaso: el de la familia tradicional incapaz ya de regirse ni por la ley ni por la voluntad porque la sociedad en la que se inserta está dominada por el

materialismo. La dicotomía dinero y sexo representa, precisamente, la atractiva propuesta de la sociedad; de hecho, esta dualidad es la que determina la vida del protagonista. Para él, la mujer constituye solo un medio para llegar a la asunción del dinero y del sexo. La decisión final del personaje no va a ser la de resarcir su forma de vivir y ocuparse de sus hijos porque, como decimos, la familia no es uno de sus valores; su próxima empresa será la de sustituir a Teresa por otra «mujer con la que ahorrar el dinero que gano y disponer del que gana ella para gastar, hasta que encuentre una fórmula segura para blanquear mis ahorros e invertirlos sin tener que pagar a Hacienda (2007: 40).

Sin duda, este es un relato novedoso por la nueva concepción que ofrece de las relaciones familiares y de la utópica familia tradicional; en ella encontramos algunos de los temas transversales en la prosa narrativa de Rosa Regàs: la obsesión sexual, la avidez económica y la sumisión de la mujer.

1.3.1.2.- El papel de la mujer en *¿Aventura?* y *El plantón*.

El plantón se escribió durante los años 70 y lleva inserto una anécdota autobiográfica. Es, además, una de las primeras narraciones de la autora junto a *El abuelo y la Regenta*. *¿Aventura?* se distingue por ser un texto dialogado que entronca más con el teatro o el cine que con una narración.

En ambos relatos, el personaje femenino destaca por su éxito profesional y por su independencia económica. Las dos protagonistas disponen de vivienda propia y trabajan en el mundo de la empresa. Están bastante acostumbradas a moverse por el entramado social y se sienten, puertas afuera, seguras y dueñas de su destino, siempre que este se circunscriba al ámbito laboral en el que se saben competentes. No obstante, en la intimidad, padecen por las relaciones amorosas porque ninguna de las dos ha encontrado a su igual. Las actantes suelen mantener relaciones esporádicas con los hombres y pasan largo tiempo en soledad, distraendo sus propias cuitas amorosas con el trabajo, que suelen llevarse a casa para llenar sus horas vacías.

Hemos de recordar la predilección de la autora por caracterizar a las féminas de sus novelas como personajes dependientes y sumisos del hombre con el que se relacionan. Por eso, en estas dos narraciones, las mujeres se dejan llevar por los intereses de sus parejas que, aunque las hayan escogido a su libre albedrío, y las reciban en sus hogares, no se sentirán bien en la relación porque se darán cuenta de que siguen estando sentimentalmente solas, porque

los hombres, egoístas siempre, no cubren sus necesidades afectivas. Las dos actantes pecan de idealizar al sujeto masculino que las atrae e imaginan una vida en pareja que no va más allá del fulgor de ese instante, por más que se sometan a su voluntad aun a sabiendas de su error.

El machismo es el subtema que une estos relatos, así, en *¿Aventura?*, por ejemplo, la protagonista es quien toma la iniciativa de seducir al hombre que le gusta y por eso recibe su lacerante crítica: «Fuiste tú la que empezó, ¿recuerdas?» (2007: 160); «¿Recuerdas dónde metiste la mano mientras yo te contaba...?» (2007: 160). El menosprecio por inmiscuirse en un rol que por tradición no le toca, la convierte, a ojos del galán, en una cualquiera. En el texto se manifiestan una serie de tópicos que se evidencian por el comportamiento del personaje masculino. Como arguye Regás, aunque parece que en nuestro entorno inmediato la igualdad entre los sexos esté reivindicada como un derecho, es solo un tópico porque:

Una mujer rica se puede permitir lo que le da la gana. Una mujer que está más limitada de recursos lo tiene mucho más difícil. En primer lugar porque ha tenido una educación menos abierta, seguramente estaba más dominada por la sociedad, más dominada por la Iglesia, y ya sabemos que ni la sociedad ni la Iglesia están a favor de la igualdad por mucho que digan (Fontecha, 2006).

El personaje femenino asume su igualdad y parece oponerse al rol tradicional que se ha atribuido siempre a la mujer –como observamos cuando la actante reprende a su amante en el momento en que este le pide que le prepare el café tras la noche de amor–: «¿...tú crees que porque yo he comenzado esta historia y encima te he traído a mi casa tengo que ser la que haga el café? Pero tú, ¿en qué mundo vives?» (2007: 161). Desde luego, el punto de vista de la protagonista no coincide, en ningún momento, con el de su eventual pareja, en cuanto a lo que cada cual espera de ese encuentro amoroso. Ella, que ha tomado la iniciativa, lo ha seducido e invitado a su casa a pasar la velada, concibe este proceso como el inicio de una relación comprometida que le atribuye, de alguna forma, la equidad para preguntar algo tan sencillo como: «¿Dónde cenas hoy? ¿Quieres que vayamos a esa terraza que han abierto...?» (2007: 162). Pero para él, esa es una cuestión absurda porque ella no tiene otro valor que el ser solo una aventura, un simple devaneo: «ayer estaba solo en casa, pero hoy ya vuelven todos» (2007: 162), se defiende, como si su verdad fuera convincente y lo excusara de todo. El hombre entiende dentro de la normalidad y ve perfectamente compatible ser el *pater familias* y acostarse con quien le apetece, porque el sexo «no nos compromete» (2007: 162),

como puntualiza. «Lo sabía, lo sabía, siempre ocurre igual» (2007: 162), le recrimina ella, que espera que el amante encarne realmente «la imagen de empresario modelo» (2007: 160) que la había deslumbrado. Ese hombre que, minutos antes, la agasajaba profanando uno de los versos de Quevedo , «ojos que miran y brillan como relámpagos de fuego» (2007: 159); ese ideal de ejecutivo y de galán se convierte de pronto en un adúltero mentiroso incapaz de permanecer un tiempo solo –una característica que enlaza con *El sombrero veneciano*, donde Tom le propone un encuentro sexual a la protagonista porque no acepta la soledad ni siquiera por una noche–.

En *¿Aventura?* el personaje femenino se queda solo otra vez, con su esplendor profesional, su economía, su vivienda y su rutina elegida. Todo debido a que, en su realidad inmediata, no existen los iguales ya que el mundo está aún dominado por la tradición misógina. Parece que la búsqueda de un igual que refleje las cualidades que las protagonistas de estos cuentos poseen es una quimera que las aúna.

En *El plantón*, la actante principal fuma, bebe cava y no acostumbra a quedar con hombres en su hogar, en el que vive sola. Esta vez, no obstante, se ha saltado la norma y «para causar la impresión adecuada» prepara minuciosamente su vivienda, espacio escogido para cenar con el hombre con el que se citó tres días antes. No está, como hemos dicho, muy acostumbrada a este tipo de encuentros, pero actúa «como si fuera un acontecimiento habitual casi rutinario en mi vida» (2007: 203). Lo que tendría que ser una experiencia romántica se transforma en un difícil trance que menoscaba la autoestima de la mujer porque el amante no se presenta. La narración da cuenta de los preliminares de lo que tendría que haber sido un «encuentro» de matiz claramente sexual. Lleva a cabo esa cita aunque no está segura de que eso sea lo que realmente quiere «sin tener que aceptar que tal vez ni lo deseaba ni estaba segura de que fuera a ocurrir» (2007: 203). La conducta de la actante está condicionada desde el principio por el deseo de agradar al otro, de «causar la impresión adecuada» (2007: 203) para obtener su aceptación. Por eso ordena la ropa esparcida de la habitación con la misma meticulosidad con que «recogía papeles en el pasillo del colegio pensando que si alguien me veía lo valoraría» (2007: 203). Sabemos que ha intentado no cuestionarse demasiado esa cita, porque «tal vez ni lo deseaba ni estaba segura de que fuera a ocurrir» (2007: 203). Sin embargo, pese a intuir que le van a dar el plantón, adecuenta su casa, se echa la siesta e incluso compra una botella de whisky y unas bragas de color violeta que van a combinar con un

vestido de seda plisado que, como reconoce la autora, es el elemento autobiográfico del texto, porque ella tenía en su fondo de armario uno así.

La protagonista acostumbra a vestir pantalones de manera regular, sin embargo, aún sospechando que el hombre no se presentaría esa noche, decide ataviarse de la forma que él escoge:

...él me había dicho que no debería vestirme así que las faldas y los vestidos de noche estaban hechos para mí, cuanto más sofisticados fueran tanto mejor, y ésa había sido su condición: Iré si te pones falda (2007: 203).

Después del ritual de preparar su casa y su cuerpo, la mujer se sienta a esperar, cada vez más segura del desplante del hombre, porque este no acudirá y se repite que «...en realidad ya lo sabía. Lo había sabido desde el primer momento pero tal vez no había tenido el valor de reconocerlo (2007: 204). Sorprendentemente, alega no sentir nada, «ni emoción, ni pena, ni enfado. Nada» (2007: 205), aunque parece más un intento de autoconvencerse de que ese hombre no merece un desconsuelo. Se acomoda frente al ordenador y escribe lo que acaba de vivir: «una historia que apenas me afecta» (2007: 205). En un atisbo de humor e ironía, se dirige al baño a lavar las bragas violetas que había comprado para halagar al amante y obtener su aprobación. La autoestima mermada debe repararse: «todo menos sufrir, todo menos llorar y rabiarse por un plantón» (2007: 205) observa, porque así es el juego de la seducción, y ella ha cometido el error de disfrazarse de otra para complacer a un hombre que ni siquiera la recuerda.

Tanto en *¿Aventura?* como en *El plantón* los personajes femeninos asumen un rol que el personaje masculino parece no aceptar: el de la *diaboli ianua*. En las relaciones, sigue triunfando la figura del *ángel del hogar* frente a la mujer que se mira en el espejo en busca de un igual. Las féminas de estos relatos tienen las mismas oportunidades y la misma capacidad de decisión que el hombre y, sin embargo, se someten a él, a sus caprichos, en un intento ciego de establecer una relación de pareja ecuánime. La realidad las relega de nuevo a la soledad de su espacio cuando descubren que la igualdad es todavía una ilusión.

Rosa Regàs plantea en estas narraciones algunas de las ideas sobre la mujer y la igualdad que han sido tratadas exhaustivamente en su producción periodística y, de modo más directo, en su ensayo *La desgracia de ser mujer* (2011). Para ella «La libertad es un bien

indispensable para llegar a la igualdad. La igualdad entre hombres y mujeres, pero también entre ricos y pobres [...], sin ella no hay autoestima» (Regàs, 2012b: 47). El personaje femenino de estos cuentos no decide en libertad, sino que está siempre condicionado por el otro, y eso lo lleva a perder su autoestima, su identidad y con ello, la posibilidad de reconducir su vida como desea. Como reflexiona la autora en *El valor de la protesta* (2004) sobre el rol de la mujer en España:

Es cierto, había casas, no todas, en las que mandaban las mujeres, en la intendencia, en las compras, incluso en los hijos; en lo único que no mandaban era en ellas mismas. Y bien sabido es que los principios que avala la cultura son más difíciles de extirpar que de imponer los que promulgan las leyes (Regàs, 2004 a: 249).

Estos dos relatos son una muestra de que, pese a los cambios sociales, la mujer que no acepta el rol que por tradición se le asigna se queda sola, y el hombre se relacionará con ella solo por puro deleite sexual porque, al fin y al cabo, no busca un igual, como le ocurre a ella, sino una sumisa: el ángel que lo espere eternamente en el hogar.

1.3.2.- *Hasta la vista, amigo: la perversidad de la locura.*

Este relato aparece publicado en *Cuentos nada más* (Alfaguara, 1996) y *Sombras nada más* (Difusión Cultural UNAM, 1998). Está dedicado al yerno de la autora, el cineasta Manuel Hueriga, y es el que más destaca en su narrativa por su vinculación al mundo del cine; de hecho, constituye una especie de homenaje al séptimo arte. El título se toma de la película de James Cameron, *Terminator 2* (1992), y sintetiza la desazón que siente la protagonista de *Hasta la vista, amigo* cuando, al final de la historia, no le queda otra opción que aceptar la inviabilidad de su relación con el hombre de quien se había enamorado.

La narradora protagonista utiliza la primera persona para describir y comentar la atracción que siente por un esquiador al que conoce en 1984, en Davos (Suiza), durante un cursillo de esquí. A simple vista, este sería el argumento del cuento; sin embargo, cuanto más avanza la trama, surge una doble historia que enlaza con el título del cuento: la del amante del personaje femenino, un hombre aparentemente perfecto al que el destino castiga con una cruel enfermedad: la esquizofrenia neurótica. El personaje masculino se aferra a sus recuerdos, todos cinematográficos, para intentar expresar la parte de sentimientos que logra arrebatarse al olvido en el que se vierte su mente. El cine actúa como intertexto en esa despiadada lucha en la que recobra a ratos la lucidez, y comprende entonces que sus recuerdos—su identidad— se

desvanecen a merced de su locura, y que él no puede mediar porque su mente enferma es la que domina todas sus acciones.

Freud definió la salud mental como la participación consciente del individuo en cuanto a que acepta la realidad que lo rodea y no la niega; en cambio, el neurótico rechaza su realidad circundante, no la reconoce y la transforma según su imaginación. En este relato, la realidad y el cine se fusionan para construir un puente de comunicación entre la pareja de enamorados porque, aunque el coprotagonista se esfuerce para seguir aferrado al mundo del raciocinio a través de las citas cinematográficas, la realidad acabará mostrándole sus delirios y su locura.

El tema del texto es el de la búsqueda constante de la identidad del otro y entronca con el de dos de los cuentos de *Pobre corazón* (1996), nos referimos a *Más allá del límite*—con la figura de Raúl—, y a *La inspiración y el estilo*—con los personajes de Aurelia y Manuel, quienes, a través de la correspondencia epistolar, transforman la identidad del destinatario para adaptarla a la imagen que cada cual ha diseñado del otro en su mundo interior.

El enamoramiento entre la protagonista y el esquiador perfecto se produce en un entorno contrario a la urbe: las montañas de Davos, donde la naturaleza lo domina todo y el paisaje immaculado actúa de marco ideal para los amantes. Cada uno vive una aparente estabilidad emocional en el momento en que se conocen: el personaje femenino acude al cursillo de Sol acompañada por su pareja, un hombre que no siente ninguna predilección por el esquí, la pasión de la actante, y que, mientras ella está practicando el deporte, permanece en el hotel jugando al bridge. De igual forma, el esquiador viaja a Davos con su esposa, quien permanece también en el hotel porque no siente afición por el deporte de montaña.

La protagonista se siente atraída por su compañero de pista y se produce entonces una interpolación biográfica, cuando le confiesa al lector que aquel esquiaba «con una brutalidad que sólo igualé años más tarde, cuando, en otro cursillo, me tocó esquiar con el mayor de mis hijos, que ya había cumplido quince años» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 42). Regàs fue una gran aficionada al esquí, deporte que inculcó a sus hijos y que practicó con ellos durante muchos inviernos. Las descripciones del paisaje, minuciosas y pasionales, parecen extraídas de sus recuerdos y revertidos en el texto como marco espacial en el que inserta a sus personajes de ficción.

Desde ese primer encuentro en la nieve, el esquiador perfecto se muestra extraño a la hora de hilvanar un diálogo coherente con la protagonista; «era un hombre de pocas palabras», nos advierte la narradora; un hombre que acostumbra a expresarse mediante citas cinematográficas. *Blade Runner*, *Tener y no tener*; *El halcón maltés*; *Lo que el viento se llevó*; *Lawrence de Arabia*; *Con faldas y a lo loco*; *Johnny Guitar*; *2001: una odisea en el espacio*; *Taxi Driver*; *Grupo Salvaje* o *Casablanca* son algunas de las películas de las que extrae pasajes con los que comunica su estado de ánimo al sujeto femenino. El personaje se apropia de la voz de los otros para construirse una nueva identidad que se acople a la situación en la que se encuentra. La anónima protagonista cree, en un primer momento, que estas alusiones al cine no son más que devaneos de seducción que utiliza su futuro amante para deslumbrarla, y decide seguirle el juego. Incluso llega a pensar que esas incursiones se forjan como pequeños conjuros que aportan misterio y magia a los momentos que ambos comparten en la montaña. Los dos son pareja de esquí y se apartan del grupo para aventurarse a conocer los paisajes de la región. Son esos paseos los que acaban uniéndolos hasta que surge la atracción física. Si durante las horas diurnas esquían juntos, las noches son el tiempo de regreso a la realidad donde cada uno tiene a su pareja. Solo la última noche se saltarán las reglas y se acercarán uno a otro para bailar y despedirse «...más tiernamente de lo que nuestras parejas habrían esperado de nosotros» (2007: 45).

Se inicia entonces una relación epistolar que va a durar cinco años. Las cartas—como ocurre en *La inspiración y el estilo*—causan en la protagonista un efecto de embrujo y poco a poco moldeará en su mente la imagen de un hombre, tan ideal como inexistente, del que se enamora. La escritura es la responsable del engaño porque la narradora se prenda de la musicalidad de la prosa inglesa que tan bien maneja el esquiador. En este aspecto, literatura y música se aúnan en una especie de alabanza ya que otra de las pasiones de la autora ha sido siempre la música. Como en *La inspiración y el estilo*, la lectura requiere una pausa antes de construir la respuesta; es necesario un tiempo para meditar sobre lo que se ha escrito; por eso, la protagonista contestaba a su amante cada dos meses, «procurando, igual que con el esquí, mantener una distancia respetable con la calidad de las suyas» (2007: 46), marcando, de este modo, un tiempo de cortejo como si de una alegórica partitura se tratara en ese baile del amor en la distancia.

Si en *La inspiración y el estilo*, Aurelia y Manuel se inventan y reinventan a través de la correspondencia, hasta que la realidad los hace invisibles uno frente a otro y no logran

reconocerse en sus idealizaciones; justo esto es lo que les sucede a los personajes de *Hasta la vista, amigo* cuando se reencuentran, tras cinco años de relación epistolar, en Washington. Como la carta es el único medio de comunicación, el único espacio de unión, el único espejo donde mira la protagonista para buscar la imagen del otro, será durante su lectura cuando se empieza a cuestionar las excentricidades de su amante, quien confunde la armonía de los significantes con la desarmonía que provoca la unión de sus significados. La correspondencia se transforma en un ejercicio de fantasía y el emisor, ese esquiador perfecto, en un ser irreal ya que «su imagen fue alcanzando unas dimensiones que, tal vez coincidiendo con el epílogo de los tres años de convivencia con aquel amor que me había acompañado a Davos, lo convirtieron en un ser doblemente incitante y atractivo (2007: 46). Por eso, tras diez o doce cartas en un sentido y en el otro, él le anuncia que vuelve a Washington porque se ha separado de su esposa y ella le propone una cita. El idilio, que se inició en un espacio singular donde destacaba el equilibrio de un paisaje tan contrario a la urbe, va a materializarse en la ciudad, un entorno que no propicia la comunicación entre ambos. El coprotagonista, lejos de contestar por escrito a la propuesta de la mujer, la llama por teléfono; la oralidad altera el ritmo de la comunicación entre ellos porque no existe ninguna atracción por la conversación que mantienen, como sucedía con las cartas. El personaje femenino se asombra por la disparidad del significado del mensaje oral del hombre que dice ser exagente de la CIA y que la previene por si alguien intenta inmiscuirse en su vida. La protagonista atribuye esta actuación atípica a su manía mitómana por la cinematografía y lo disculpa.

La pareja se encuentra en Washington durante un gélido mes de febrero. La mujer destaca las absurdas escenas que vive porque el amante, lejos de invitarla a cenar, la lleva hasta el Jefferson Memorial y el Lincoln Memorial en plena noche y a pesar del frío. Cuando llegan a su casa, él se excusa con que sus hijos viven allí y no comparten habitación. Entonces, en la mente de la mujer, la imagen del galán que se había construido durante el proceso de la escritura empieza a desdibujarse porque se desencanta. Pero el coprotagonista recurre otra vez al cine; se caracteriza en sus interpretaciones como Humphrey Bogart y ella duda de la identidad del otro «ni me parecía que ese hombre fuera el que había escrito aquellas maravillosas cartas que me habían hecho soñar» (2007: 49), sin embargo, no es cauta y se deja llevar por la situación.

La primera noche, él se cuela en su dormitorio con otra falsa identidad, esta vez es Clark Gable en *Lo que el viento se llevó*. Ella rechaza su cortejo pero él no se da por vencido

y se disfraza de otros personajes para seguir expresándose ante la amada. En un instante apenas parece recuperar su propia personalidad y entonces la enamora; ella se entrega a su pasión, aunque reconoce que, en realidad, estuvo haciendo «el amor con él y con una serie de personajes cuyos rostros veía y cuyas voces oía, pero que carecían, por lo menos en la versión de mi nuevo amante, de su apasionamiento y entrega» (2007: 52). El hombre llega a creerse que ella lo ha comprendido porque, siguiendo el juego, la mujer se despide ese amanecer con una alusión al mundo del celuloide; él le agradece «la facilidad y la exactitud con que había respondido a esa nueva cita» (2007: 53), de manera que entablan un sistema de comunicación que aparentemente aceptan ambos.

Al médico griego, Areteo de Capadocia, se le atribuye el descubrimiento de los desequilibrios que la ciencia define como trastornos bipolares. La locura y la pérdida de la identidad propia que esta conlleva son el *leitmotiv* de este relato. El personaje se apodera de las palabras que su mente enferma logra retener y las selecciona, en un intento de comunicar su conflicto interno. Así es cómo se va adentrando en un mundo desconocido y abstracto, el de la mente, y solo consigue manifestarse mediante alusiones recuperadas de las distintas películas que ha visto; estas, socialmente, han marcado un hito determinado, como *Terminator 2*, el primer film en el que las máquinas son capaces de comunicarse y deciden aniquilar al ser humano. La filmografía que aparece citada en este cuento enlazada por una característica común: el culto a la mente del hombre. *Blade runner*, una película que pretende examinar la decadencia de lo humano, plantea un futuro en el que las máquinas serán dobles exactos de los hombres; asimismo, otra de las secuencias citadas en el relato está extraída de *2001: la odisea del espacio*, donde recrea la evolución de la humanidad como una respuesta a lo absurdo del mundo actual. La locura es el tema del texto, aunque como dice el tópico recuperado para *Alicia en el país de las maravillas*: «*semel insanivimus omnes*» o «todos hemos estado locos alguna vez».

Después de su encuentro en Estados Unidos, la pareja estará tres años más escribiéndose unas «deliciosas y esperadas» cartas (2007: 53). Se citarán en París y, cuando él se presenta en el aeropuerto, la protagonista se sorprende de la expresión de sus ojos «extraviados por el recinto del aeropuerto en una órbitas que le quedaban demasiado grandes y apenas recuperaban la calma cuando casi por azar coincidían con los míos» (2007: 53); sin embargo, se va con él al hotel. Allí es donde el hombre reinicia su peculiar forma de comunicación; esta vez recurre a *Johnny Guitar*, una película de 1954, en la que se narran

intensas pasiones y odios irrefrenables que le servirá para recuperar el diálogo con su amante, imitando una conversación en la que los personajes se niegan a aceptar que los separa algo que ha sucedido en un pasado. La referencia a Johnny Guitar provoca en la protagonista «más tristeza que decepción» (2007: 54) porque empieza a intuir que lo que siente es compasión y, desde *La Celestina*, este ha sido un sentimiento muy cercano al amor. Cuando en el hotel, el amante le regala una camiseta de *Pretty Woman* y entona la canción como un poseso ella ya no duda:

No parecía verme, ni oírme, y sólo cuando terminó la estrofa recuperó un poco el sentido, se acercó a mí y me besó en la frente, con los ojos en otra parte, pero no ido, sino consciente tal vez del arranque que lo había llevado lejos de allí, aunque sin osar hablar de ello (2007: 54).

El delirio del hombre se exterioriza con un lenguaje de gestos y de guiños que tropiezan con la locuacidad que lo arropa en un momento. La mujer comprende que «vagaban su mente y sus gestos, la mirada de sus ojos y hasta el latir de su corazón, por una sangre que no era la suya y que bien a la claras se veía que tenía dificultad para adaptarse a su propia circulación» (2007: 55). A pesar de todo, convive durante dos días con él, y ese tiempo le sirve para descubrir quién es realmente. Lo sorprende sentado en la cama repitiéndose a modo de mantra un pasaje de *2001: Una odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick (1968), en el que el actor protagonista es consciente de que está perdiendo la cabeza. La narradora asume el papel de testigo de la desconexión de la mente del otro, que divaga entre la cordura y la esquizofrenia:

...desaparecía de mi lado para convertirse quién sabe en qué o en quién, y soltaba unas parrafadas que, aun no teniendo trazas de locura, nada tenían que ver conmigo ni con él ni con la situación que estábamos viviendo (2007: 55).

Durante la siguiente noche lo contempla debatiéndose en un diálogo amargo, un *vis à vis* frente al espejo, contra su propia alma. La película a la que recurre esta vez es *Taxi Drivers*, de Martin Scorsese (1976), donde el actor principal, Robert de Niro, padece un problema de inestabilidad, insomnio y soledad que le hace interpretar la vida de una forma excéntrica.

La realidad rompe la fantasía y la ilusión que la protagonista sentía por ese romance cuando los hombres que los habían seguido por las calles de Washington se personan ante

ella. Se van a identificar como el hijo mayor y el hermano de su amante y le informan acerca de su esquizofrenia y de su deber de llevárselo con ellos a los Estados Unidos. Como decía Platón en *Las Leyes* «Si un hombre está loco, no debe permitirse que ande libre por la ciudad, sino que su familia debe recluirlo en tanto le sea posible». La mujer decide entonces despedirse de él a solas, siguiendo el juego que se inventó para comunicarse, por amor, por rabia o por compasión; echar mano del lenguaje que habían compartido: una despedida de cine para un idilio fuera de lo común porque, «...la experiencia de más profunda incomunicación, según advierte Warmark, es seguramente la pérdida de la razón» (Porter, 2003: 153).

En la soledad de la habitación de hotel el esquiador perfecto representará desesperado una escena de William Holden en *Grupo salvaje*, una película de Sam Peckinpah (1969). El film trata de los hombres destinados a ser siempre perdedores porque todos los personajes están abocados al fracaso desde el principio de la historia, igual que ellos dos en este relato. La protagonista se despide de su amante asumiendo con resignación que «el inexorable destino que se había tomado gratuitamente la mente y el corazón de uno de los dos» (2007: 58). El amor no puede triunfar porque se ha tropezado con la locura. La estación de trenes es el último espacio en el que ambos comparten la agonía del único lenguaje en el que el hombre aún consigue comunicarse. Esta vez sustrae las citas de *Casablanca*. La protagonista hará de Humphrey Bogart y del amante de Ingrid Bergman: el mundo al revés, igual que en la narración.

Los personajes no pueden estar juntos porque lo impide la enfermedad que ha devastado la identidad del hombre. El destino inexorable cambia en un instante las vidas, los encuentros, los proyectos, sin ningún tipo de justicia. Así es el baile de la vida, la *fortuna mutabilis* que parece aconsejarnos el *carpe diem* como antídoto. Si el tiempo lo destruye todo, hay que vivir antes de que nos llegue lo que la fortuna nos depara, que puede ser adverso a lo que cada uno de nosotros estamos esperando con ingenua candidez.

1.3.3.- *Alucinado lago Baringo* o el viaje hacia nuestros miedos.

Apareció publicado en 1998 en la colección *El peor viaje de nuestras vidas* (Plaza&Janés), junto a 13 cuentos más de varios autores, que refieren sus irrepetibles experiencias por los extraños y casi demoníacos lugares de la tierra adonde recalaron en alguno de sus viajes.

Hemos querido entroncar el análisis de este texto con el del cuento titulado *Mi Subaru blanco*, incluido también en *Viento armado*, ya que su temática y el contexto que lo enmarca se vinculan directamente con *Alucinado lago Baringo*. De hecho, en *Mi Subaru blanco* se describen los recorridos que la anónima protagonista –que aparece en ambas ficciones y que es un desdoblamiento de la escritora– realiza, a bordo de un coche alquilado, por las calles de Nairobi, durante su estancia en Kenia, el país que es asunto principal del cuento que analizamos.

Alucinado lago Baringo está escrito en primera persona y es autobiográfico porque se rememora en él parte de la vivencia de Regàs en uno de sus viajes a África, cuando trabajaba como traductora para la ONU. Evidentemente, esta historia es el resultado de filtrar ese recuerdo por el tamiz del tiempo y de la memoria ya que, como asegura la autora:

Cualquier escritor se nutre de su memoria, y efectivamente también de la propia experiencia, y con ello va formando personajes, situaciones, conflictos y todo ese entramado de un mundo que parte de la realidad, pero que escapa a ella, se independiza de ella y acaba teniendo su propia autonomía (Regàs, 2003: Miscelánea).

En una entrevista que concedió a la Cadena Ser, puntualiza acerca de esta narración que «Eso me pasó. Yo estaba con unos amigos y de repente era muy oscuro y llegó una barquita con unos indígenas y nos dieron un brebaje y yo lo encontré muy bueno. Me tomé dos o tres tazas y entonces tuve un mal viaje» (Ser, 2003). Extrapolando esta peripecia al texto, se va a contar en él la extraña y angustiosa aventura que vivirá su anónima protagonista cuando viaje sola a Kenia –concretamente a Nairobi–, para trabajar, como traductora, en una conferencia sobre medioambiente; una actividad que desempeñaba Regàs durante su época de traductora freelance.

Cuando la protagonista de *Alucinado lago Baringo* llega a la ciudad de Nairobi, Inés, una amiga suya afincada en el barrio de Karen, la acoge en su casa; allí se alojará durante diez días, con ella y Giulio, el marido de esta.

El paisaje africano es, en realidad, lo que ocupa la mayor parte de la narración. La prosa impresionista, casi lírica es un intento de dibujar con palabras la percepción particular que la traductora tiene de su entorno inmediato. Sabemos que para nuestra escritora el paisaje es también una parte importante de sus recuerdos, de hecho, a los ambientes paisajísticos de su vida les dedica el libro *Desde el mar* (1996). Los elementos descritos contribuyen a la creación de esa atmósfera siempre exótica, que roza muchas veces una especie de surrealismo mágico, en el que se insertan todos los personajes que acompañan a la protagonista. Un entorno sorprendente y único, en el que se produce un fatal desenlace que marca un antes y un después en las vidas rutinarias de los actantes.

Como la traductora reside en Karen pero trabaja a una hora de allí –en Muthaiga, al norte de la ciudad–, se ve en la necesidad de alquilar un coche. Este es el elemento que engarza *Alucinado lago Baringo* con el relato *Mi Subaru blanco*, ya que escogerá el modelo Subaru como utilitario. La narración *Mi Subaru blanco* se erige, por parte de Regàs, como un homenaje al coche que utilizó durante su tiempo de estancia en Nairobi. La protagonista del cuento atravesará con él a diario la caótica urbe; una ciudad en la que el tráfico es un sinsentido y el diseño de las calles un caos. En su descripción, la casa de sus amigos de Karen se convierte en un oasis cuyo paisaje la absorbe y en donde se recluye cada noche cuando «dejaba de ser la traductora que había trabajado durante todo el día para convertirme en un personaje salido de las páginas de *Memorias de África*» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 62). El inmueble de Inés es un edificio victoriano rodeado de césped y jacarandás que se transforma en un extravagante escenario, casi cinematográfico, por donde deambulan descalzos sirvientes negros, vestidos de blanco, mientras el anfitrión, Giulio, fuma pipa, bebe whisky y habla entre susurros.

Cuando la traductora concluye su trabajo, dispone de un fin de semana para hacer turismo. Inés la invita a visitar el lago Baringo, uno de los destinos interiores de Kenia que conserva el marco paisajístico más extraordinario de la zona. Este es el contexto en el cual la linealidad del relato se trunca; en un principio, se trataba de un viaje de mujeres, Inés y ella viajaban juntas hasta el lago. No obstante, a última hora, Giulio decide acompañarlas. Como

dice la protagonista, en ese momento «se había creado una nueva situación» (2007: 65), que no acepta del todo porque le «apetecía poco que viniera» (2007: 65) ese hombre al que apenas conoce. Sin darse cuenta, en su discurso interior, se sorprende a sí misma recriminándose no haberse puesto al acecho ante las nuevas circunstancias: «¿en guardia de qué? [...]» (2007: 65), se justifica; «¿cómo podría haber previsto todo lo que pasó?» (2007: 65), admite resignada.

La temática del viaje, presente en otros relatos de la autora como *El sombrero veneciano*, da pie a Regàs para cumplir con su compromiso literario: el escribir sobre la realidad en cualquiera de sus facetas. Una realidad que gira alrededor de las vidas ajenas y de la propia y que se humaniza en sus obras. En esta narración se escribe —a partir del momento en que se cambia de paisaje, es decir, cuando los personajes llegan al lago Baringo— acerca de un mundo íntimo, el interior de cada ser humano, un mundo donde el miedo está presente a la par de la soledad. El texto describe entonces un viaje en el que se sobrepasan los límites porque se viaja a lo más desconocido, que no es otro destino que nuestro propio yo interior. La escritora indaga en el alma de la anónima protagonista para averiguar cómo responde, cómo funciona el ser humano cuando sobrepasa lo conocido, el límite porque para ella: «Nunca pasamos los límites hasta que el cambio nos pone ahí». Regàs cree que la vida es un viaje que le descubre cada aspecto de la realidad desde otras perspectivas; una realidad que no es nunca dogmática. El ser y la soledad son, de nuevo, los dos grandes temas de este texto, además de ser, por otro lado, grandes temas universales. La traductora se sentirá en la soledad más absoluta y tendrá miedo. También en *Katrina*, de Sally Salimen, una de las novelas preferidas de la Premio Planeta, el desamparo se fusiona con el paisaje y ambos envuelven al personaje principal, como ocurre en este relato con la anónima protagonista y el paisaje del lago Baringo.

El viaje desde Karen hasta el lago ha sido un trayecto de adentramiento en la Kenia más genuina; a la vez, es una alegoría de otro viaje que están realizando sin percatarse los personajes: el viaje al interior de ellos mismos. Para que eso se produzca ha sido necesario abandonar la urbe y dirigirse al lago, ese lugar apartado, de aguas dulces y quietas, un entorno dominado por las aves y hábitat de las tribus indígenas africanas, un *locus amoenus* en el que se esconde una fatalidad, como sentencia el tópico virgiliano del *latet anguis in herba*. En esa nueva situación surge un personaje que tendrá la función de preparar el escenario donde se llevará a cabo la malaventura: Isaac, el sirviente de los amigos de Inés y Giulio, un nativo que

los recibe y que les prepara la cena frente a la casa, a campo abierto. Isaac es un personaje que conoce todo lo que sucede a lo largo de la noche y que, sin embargo, no se pronuncia en ningún momento; es un mero espectador. Durante la velada, la protagonista percibe una ilusoria tranquilidad previa al asombroso desenlace que la lleva a pensar que «...había algo en el ambiente estático de esa oscuridad sin estrellas ni luna que intimidaba, algo que nos impedía conseguir la ataraxia total» (2007: 68).

Ese algo toma forma humana cuando unas luces avanzan desde la orilla del lago hasta el lugar donde los actantes se encuentran cenando. Las luces provienen de unas linternas que llevan asidas cuatro africanos, que se introducen en la narración como portadores del temor y que llegan por el lago a bordo de un bote. La narradora ha estado durante el refrigerio nerviosa, intentando que cedieran esos «temores premonitorios de un desastre que no podía definir ni imaginar [...] sobre un escenario tan inquietante como aquel «donde el susurro de cada estremecimiento del aire en las hojas secas del suelo perdía a gritos la aparición de lo desconocido» (2007: 69). Lo imprevisto hace acto de presencia encarnado en las figuras de los cuatro nativos que parecen conocer de antes a Inés y a Giulio y se dan a la tertulia, hablando swahili, mientras lían un cigarrillo que a van a compartir entre todos. La narradora toma parte de ese ritual y, a medida que va dando caladas, una especie de placer la invade al tiempo que la aleja de la realidad. Es el comienzo de otro viaje: el que emprende hacia el centro de sus propios delirios. Primero la cautiva una música tenue y le aflora desde el alma un sentimiento de cólera; luego contempla unas profundidades sin fin, al tiempo en que alguien le deposita en la mano un vaso con un brebaje parecido al té. La protagonista, asaltada por una sed repentina, sorbe la bebida. Entonces se percata de que «tenía la mirada vuelta hacia adentro pendiente de aquellos azules que insistían en sucederse» (2007: 71). Empiezan así las alucinaciones de colores azules que, en sus desvaríos, se tornan rojos; a la vez, la música se convierte en un sinfín de ruidos y de golpes. La traductora intenta volver la vista hacia el exterior de su cuerpo pero se siente imposibilitada. Se inicia en ese momento una pesadilla en que las visiones se incrementan diabólicamente; ahora unos círculos girarán furiosos sobre ellos mismos, mientras la mujer siente vértigo y miedo ante la aparición de unos seres espeluznantes, con el rostro de niño y uñas de vieja. Aterrorizadas imágenes que la doblan sobre ella misma y la empujan a cobijarse en el suelo donde yace inmóvil. Incluso alucina viéndose fuera de su propio cuerpo y observando que este está recostado en una hamaca, ajeno al terror interior que la devora. Las drogas que llevaban el cigarro y el té que le

ofrecieron los nativos la empujan a experimentar su propia soledad; su propio paisaje interior. Regàs resumía así esta espeluznante vivencia:

...en el momento en que me encontré sola porque mis amigos se habían marchado, me entró tal sensación de abandono, tan sumamente exagerada, que me provocó uno de los peores viajes que he tenido en mi vida (Ser, 2003).

Sigmund Freud, en su estudio sobre el miedo, describe las alucinaciones y las visiones como un episodio de histeria. La histeria, estudiada inicialmente por Breuer, es «el resultado de una experiencia traumática que no puede aceptarse en los valores y comprensión del mundo de una persona» (Gautier, 2002). Cuando los efectos de la droga se atenúan, la protagonista se intenta incorporar, aunque sin éxito, entonces, acurrucada en el suelo llorará por el dolor que siente en todos los miembros de su cuerpo, pero también por el miedo, que se había apoderado de ella al verse desamparada por sus amigos. Durante su llanto, cada parte de su cuerpo se despierta de ese agarrotamiento y le sobrevienen espasmos, calambres y temblores a la par que empieza a amanecer. Es como el retorno a la vida por parte de ella misma y de la tierra, que sale de la oscuridad de la noche, igual que ella logra escapar de su pesadilla.

Isaac la encuentra encogida sobre sí misma y la guía hasta la casa donde al cabo de poco aparecerán Inés y Giulio conducidos también por el criado que ha sido espectador de todo lo ocurrido pero que no va a revelar nada. Los tres amigos regresan a Karen en el Toyota de Giulio y apenas cruzan una palabra, en un intento de aniquilar del recuerdo la fatídica noche.

Al día siguiente, Mukabu, el sirviente de Inés, anuncia a la protagonista el repentino viaje de su amiga. Ante esa situación de indiferencia y de desplante, la traductora regresa a Europa con la sensación de haber estado soñando esa desgraciada historia. La memoria, no obstante, le recrea escenas del lago Baringo y ella se cuestiona el porqué desaparecieron los nativos y la pareja durante la noche y la dejaron en la más absoluta soledad. El viaje al lago se tiñe en su recuerdo de misterio e incompreensión.

Al cabo de unos años, se entera de que Inés y Giulio se han separado y, más tarde, sabrá de la muerte de Giulio en un accidente de tráfico. Cuatro años después de su viaje a Nairobi, cuando esté trabajando en París, se encuentra con Inés en la calle Des Saints Peres. Se sorprende de verla prematuramente envejecida y le asombra la extraña manera que tiene su

amiga de actuar. Mientras toman café, le preguntará acerca de los sucesos del lago e Inés reaccionará temblando presa de un terror inexplicable. La traductora comprende que algo horroroso ocurrió aquella noche. Ella no era, como había creído durante todos estos años, la verdadera víctima de la soledad y del miedo, sino que lo fue Inés ya que lo que sucediera distorsionó por completo el sentido de su vida y la desequilibró. La histeria que la protagonista había sentido y que había conseguido vencer y superar engulló la mente de su amiga que no pudo asimilarlo porque, como dijo Virgilio, *Non omnia possumus omnes*, no todos somos capaces de hacerlo todo. Cruzar el límite significa, muchas veces, no volver jamás.

Esta historia tiene cierta conexión con la narración titulada *La noche de Jezabel* de Cristina Fernández Cubas, recogida en su libro *Mi hermana Elba y los altillos de Brumal*. En esta, los personajes protagonizan una experiencia paranormal porque comparten una velada con Laura, un espíritu. Cuando lo descubren, la impresión que eso les causa es tan tremenda que deciden negar los acontecimientos y borrar esa noche de sus recuerdos; relegarla al olvido, a la no existencia, porque no son capaces de entender las circunstancias racionalmente.

En *Alucinado lago Baringo*, la protagonista no recuerda sus alucinaciones en su totalidad. Fue presa de la histeria y pudo sobreponerse; sin embargo, ha intentado buscar una explicación a lo que vivió durante aquella velada. Los otros dos personajes, Giulio e Inés, estuvieron juntos pero ninguno fue capaz de superar los acontecimientos. Inés vive presa de constantes ataques de histeria que la enajenan de la realidad y la condenan al mundo de sus propios delirios. Se mueve en el límite entre la demencia y la cordura. Las drogas la adentraron en su mundo interior y la condenaron al terror. La traductora, no obstante, tuvo más suerte porque consiguió regresar de su propio infierno:

...comprendí entonces hasta qué punto nos ciega el propio dolor, el propio sentir, cómo erigimos en el centro de toda interpretación de los hechos nos embrutece y nos convierte en seres obsesivos, sin imaginación para discurrir y sin entendimiento para apreciar los síntomas de las catástrofes o incluso de los pequeños dramas de la vida cotidiana (Regàs, *Viento armado*, 2007: 82).

Ninguno de los tres personajes quiso comentar nada, y todos relegaron al olvido los terribles sucesos porque no se comprendían con la lógica, como ocurre con la vivencia de los personajes de *La noche de Jezabel*.

Rosa Regàs es una enamorada de África y por eso le rinde homenaje en estos relatos. En *Diario de una abuela de verano* (2006) comenta acerca de su estancia en Nairobi al hablar de los quinqués que tiene colgados en el patio de su casa de Llofriu:

Cenamos bajo las moreras, iluminada la mesa con los quinqués que traje en uno de mis viajes de África, los mismos que usaban los africanos que vivían en las chabolas de los inacabables suburbios de Nairobi porque ellos no tenían instalación eléctrica, ni agua corriente, ni cloacas, ni pozos negros (Regàs, 2006: 218).

En el año 2005 viajó a Tanzania con sus hijos; cumplió así uno de sus sueños: convivir con ellos durante unos días y redescubrir ese paisaje que tanto la fascina:

Hacía siete años que yo no estaba en África, pero al recorrer la carretera recta como una línea, recuperé para la vista y la emoción el sorprendente y espectacular paisaje africano que guardaba en lo más recóndito de mi memoria: africanos caminando en los arcones vestidos con un alarde de originalidad casual y espontánea que desconocemos nosotros, campos de café de hojas brillantes a pesar del polvo, manchas rojas de los atuendos de los masai, inmensos cactus candelabro, tiendas destartaladas con el techo de chapa a ambos lados de la carretera, nidos esculturales de las temitas, la sombra del Monte Longido, la tierra roja hasta el infinito, el Kilimanjaro entre nubes (Regàs, 2004).

Este es el entorno que se exalta en *Mi Subaru blanco*, relato que se publicó en el libro *Mujeres en ruta*, en 2005 y fue financiado por Línea Directa Aseguradora. Se trató de un libro compuesto por seis relatos de seis autoras de reconocido prestigio que escribían sobre un denominador común: las mujeres y el coche. El libro se regalaba al comprar la revista *Elle*.

La acción del texto se sitúa, como decíamos, a principios de los noventa, en Nairobi, en el barrio de Karen. Las descripciones coloristas detallan un espacio cercado de valles, vegetación tropical, flores exuberantes, mansiones escondidas entre la frondosa vegetación, jacarandás, caminos llenos de africanos caminando descalzos, carreteras llenas de baches con barrancos al final de ellas, verdaderas «queso de Gruyère» (2007: 147), donde los accidentes

no podían ocurrir porque nada estaba preparado para solventarlos ya que «los teléfonos eran inexistentes en esos caminos y las gasolineras distaban cinco o seis kilómetros una de la otra» (2007: 147).

El barrio de Karen, que es donde convive con Inés y con Giulio en *Alucinado lago Baringo*, se recoge en *Mi Subaru blanco* como el lugar donde la protagonista de este nuevo relato residía. Describe las lluvias torrenciales que caían varias veces al día y que se alternaban con los rayos del sol y la precaria carretera que unía Karen a su lugar de trabajo. El paisaje es marco y tema del texto cuyo fin no es otro que el de homenajear al vehículo que condujo por ese entorno de contrastes que es África. Las idas y venidas con el coche del trabajo a casa y viceversa le sirven para explicar cómo era el espacio y sus habitantes, «altos y delgados de tanto caminar [...] elegantes como guepardos y ágiles como gacelas» (2007: 146), y cómo era la vegetación africana. La protagonista de *Mi Subaru blanco* no se cuestiona jamás que el coche «del año ochenta con cuatro puertas que, al contacto con el firme, emitía toda clase de ruidos» (2007: 142) fuera a fallarle; se confía al mismo fluir de la vida africana y ella y su utilitario se fusionan como un elemento más de ese entorno. Lo que más morriña le causa a la autora es el haber perdido la inmediatez del paisaje, ese lugar donde, como reconoce a través de la anónima protagonista de *Alucinado lago Baringo*, «vi formarse los cielos y la tierra, separarse el agua del continente y adquirir forma los contornos» (2007: 75). El espacio que le otorga el privilegio de contemplar el verdadero sentido de la vida y deleitarse en su recuerdo porque como refiere la sentencia virgiliana, «La memoria de la desgracia es dulce y sirve de recreo en la prosperidad».

1.3.4.- Juguetes de muerte, la reflexión sobre la injusticia bélica.

El texto se encuentra publicado en *Viento armado* (2006), en *rosaregas.net* – la página web de la Premio Planeta–, además de haberse recopilado como parte del material de la exposición fotográfica, organizada en mayo de 2006, bajo el título de *Prohibido volar. Infancia y conflictos*, evento promovido desde el Área de Cultura de la Diputación de Cuenca, con la finalidad de recoger fondos para la ONG *Save the Children*, de la cual Regàs es miembro activo.

En el relato se recapacita acerca del sentido de la muerte, asunto del que tratará en su ensayo *La hora de la verdad* (2010). Se relaciona también con el tipo de anécdota que se narra en *Diario de una abuela de verano* (2006), donde la autora se desdobra para explicar sus

experiencias autobiográficas como abuela, y las aprovecha para, después de examinarlas, opinar sobre algunos de los temas transversales en la sociedad actual. En *Juguetes de muerte*, Ian, el niño coprotagonista, es asimismo uno de los personajes de *Diario de una abuela de verano* (2006) porque, en realidad, es nieto de Rosa Regàs y ambos textos son autobiográficos. Haciendo uso de ese autobiografismo vuelven a vincularse unas narraciones con otras porque constantemente la vida de nuestra autora y sus experiencias se diseminan por su obra, como ella misma reconoce:

...el escritor no hace más que contar una y otra vez su propia historia en unos parámetros y coordenadas que no puede reconocer como propios, porque también por ese olvido habrá pasado el tiempo que todo lo transforma (Regàs, 2007 a: 139).

Juguetes de muerte presenta, a través del estilo directo, la conversación entre una narradora y su nieto. Debaten sobre la locución «estar criando malvas», que el niño desconoce. Cuando la abuela le explica su significado, Ian, el nieto, se niega a conversar sobre la muerte. Sorprendida, la narradora protagonista la define como «una parte de la vida» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 129), convencida de que esta es bienvenida cuando uno ha disfrutado plenamente de sus todas sus etapas. El niño contrapone la explicación a la devastación absurda que ocasiona la guerra, y la abuela se sirve de ese razonamiento para sacar a colación a las verdaderas víctimas de esos conflictos: los niños. Para ello recurre a unos hechos polémicos y muy actuales en la sociedad: las manifestaciones en contra de la guerra de Iraq, marchas a favor de la paz de las que el niño ha participado junto a sus padres.

Otro de los subtemas del texto es el de la educación; este se aborda en el propio personaje del menor que disfruta de una educación inclusiva, en la que se le hace partícipe de la actualidad y se le explican los problemas que atañen al mundo que lo rodea, para que se solidarice con los más desfavorecidos. *Juguetes de guerra* sentencia en su final cuál es el peor crimen de la humanidad: «matar niños, matar hombres, obligarlos a matar» (2007: 130). Esta tesis provoca que Ian deseche su pistola de juguete porque, en realidad, no es un elemento de ocio ya que, como matiza su abuela «se comienza jugando y se acaba matando» (2007: 131).

En esta narración, la autora utiliza la anécdota para definir su postura ante los conflictos bélicos, preocupación que la destaca como activista en movimientos solidarios y reivindicativos de los derechos humanos, faceta que desarrolla, sobre todo, a lo largo de su producción periodística.

1.3.5.- Milagro o el deseo de no estar solo.

El relato que analizamos a continuación se recoge, además de en *Viento armado* (2006), en la sección titulada *Miscelánea* de la web de la autora (Regàs, 2003). Hemos querido relacionarlo con otro aparecido en, 2007, en *El Mundo* y titulado *Milagro de Navidad* (Regàs, *El Mundo*, 2007). Este último versa sobre la necesidad de la narradora de escribir sobre un milagro. En el texto en cuestión, la protagonista reconoce que no cree ni en el espíritu navideño ni en los milagros. A través del recurso del diálogo, dos personajes –la narradora, que es escritora, y su amigo, que es fotógrafo– relacionan la inspiración como el milagro de la creación; la escritura resulta entonces el milagro. Hemos querido comentar esta historia porque en ella aparecen elementos, como el motivo de la carta, que se desarrollan en el cuento que nos atañe.

Milagro narra la circunstancia que rodea al protagonista, un anónimo niño enfermo, al que los médicos han desahuciado y, debido a su extraña dolencia, no le queda otra que permanecer «todo el día con la pierna atada a una cadena y colgada de una anilla» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 149) que pende del techo de su habitación. El deseo del personaje es escribir una carta para pedir un milagro de Navidad, no obstante, pese a que su madre tiene claro qué clase de prodigio se necesita: «que yo me cure», nos informa el protagonista; y, aunque su abuela le repita que la magia no existe y que todo «que son historias que se inventan algunos para que los otros se maravillen y les crean superiores, pero que milagros, lo que se dice milagros, no los hay» (2007: 149), el pequeño no se decide por lo que realmente quiere. Reconoce que está «enfermo desde hace años y no hay forma que los médicos acierten con el tratamiento» (2007: 149), pero no se cuestiona su sanación porque no cree que pueda cambiar su destino. De alguna forma, su situación es el resultado de una transformación que ha afectado a toda la estructura familiar; si antes esta se formaba por su madre y su padre quien lo llevaba al cine y paseaban ambos por las calles de Madrid, ahora, que está enfermo, el núcleo familiar se ha visto trastocado. Los padres se han separado, y el lugar del progenitor ha sido ocupado por Inés, la abuela materna. Lo único que parece no haberse transmutado es el espacio, la vivienda, un humilde piso de Chambery, desde donde el niño ve pasar la vida a través de la ventana de su habitación que le regala el paisaje de los rascacielos de Azca y de la Torre Picasso a la que bautiza con el sobrenombre de faro blanco.

La iluminación de la Torre durante las noches le aporta seguridad y le permite soñar con la topografía madrileña y recobrar, en aquel recuerdo, la ilusión de cuando aún no había

enfermado y su padre lo acompañaba al cine porque todavía no se había marchado a Bilbao. El niño está agradecido a la luz de la torre ya que «gracias a ella, que me ilumina, puedo seguir paseando por Madrid como cuando mi pierna me sostenía» (2007: 151).

El texto se convierte en un homenaje al paisaje madrileño. El pequeño, milagrosamente curado por la luz de la torre blanca que le hace de guía, medio humanizándose, se pasea por las calles de Madrid en un recorrido en el que destaca los puntos más emblemáticos de la ciudad: la glorieta de Quevedo adonde está el cine al que iba con su padre; el paseo de la Castellana, Cibeles, el Museo del Prado, la calle Mayor, la calle Don Pedro, donde vivía su abuela Inés antes de caer enfermo y de marcharse su padre al Norte; el Palacio Real y, a veces, se llega, siempre en su recuerdo, hasta el campo, donde su madre sueña con comprar una casita cuando él se recupere.

La Torre se convierte en una compañía para su soledad nocturna, llena de miedos que acrecientan el dolor de su pierna maltrecha: «Me duermo con esta luz dentro de mí y no tengo pesadillas» (2007: 151), confiesa. Sin embargo, a medianoche alguien apaga las luces de la Torre Picasso y, si el niño se despierta, se enfrenta a la oscuridad más absoluta: «veo con horror que todo está a oscuras y que el faro está sin luz (2007: 151). El miedo que lo perturba surge de la misma negrura y entonces se da cuenta de «que estoy solo» (2007: 151). La estructura de una familia humilde se dibuja a partir de la confesión de su miedo. La madre trabaja en un hospital durante el turno de noche y no regresa hasta las seis de la mañana. La abuela está empleada en una residencia de ancianos de Getafe y se marcha antes de que amanezca. Durante unas horas, el niño se queda solo en casa y se ampara en la figura de la Torre que divisa a través de la ventana y que se convierte en el único elemento que lo conecta con la realidad, con aquella vida que una vez fue la suya y que disfrutó fuera de esa habitación que lo condena a la soledad. Sentirse así de solo le provoca terror de sentir más «dolor en la pierna, del hombre que viene a buscarme y no sé adónde me quiere llevar, y comienzo a tiritar y a sudar, pero no me muevo para no romper el silencio y para que, sea quien sea que esté escondido en la oscuridad, crea que aquí no hay nadie» (2007: 152). Únicamente se apacigua cuando entra, a través de la ventana, un poco de claridad y divisa «entre brumas el perfil apagado de mi faro blanco» (2007: 152). Por eso, decide que el milagro que necesita es justamente «que el faro blanco, la Torre Picasso, permanezca encendida toda la noche» (2007: 152). Eso es más importante que su pierna, porque así no padecerá el miedo nunca más.

El relato es un homenaje al paisaje de Madrid visto desde la ventana del niño, a la luz de la Torre Picasso que lo domina todo con su presencia, «aunque desde todos estos lugares no siempre se ve la luz de la Torre Picasso, pero yo sé que está, y que gracias a ella, que me ilumina, puedo seguir paseando por Madrid como cuando mi pierna me sostenía» (2007: 151).

Los personajes femeninos del cuento, la madre y la abuela, están unidas por la tragedia: la enfermedad del hijo y del nieto. Ambas se dedican a cuidar de los demás y del pequeño; la madre es enfermera en un hospital, y la abuela, cuidadora de ancianos. No existe la figura del padre más que en la mente del niño, en la rememoración de su ayer, cuando era capaz de andar y en su casa no sentía la soledad porque siempre había alguien a su lado. En el relato, madre e hija están enfrentadas por sus creencias, como revela el niño: «siempre se están peleando por esto» (2007: 150). La madre se convence de que un milagro podrá sanar a su hijo: «Dice mi madre que un milagro me curará, y por esto tiene siempre encendidas unas velas»; frente a la tajante oposición de la abuela: «pero Inés insiste en que si los médicos no me curan no hace falta que esperemos nada porque los milagros no existen» (2007: 150). Un punto autobiográfico enlaza el personaje de la abuela Inés con Regàs, al igual que a nuestra autora, Inés rechaza el trato de “abuela”: «es mi abuela, pero que no le gusta que la llamen abuela» (2007: 149), del mismo modo, la autora confiesa en *Diario de una abuela de verano* (2006) que una de sus nietas la empezó a llamar *Ta* en vez de abuela y que así la conocen en su familia: «"Ta" es el nombre que me dan y como me llaman todos desde que María comenzó a hacerlo cuando apenas sabía pronunciar papá y mamá...» (Regàs, 2006: 257).

Muchos de los nombres de los personajes regasianos reaparecen a lo largo de su narrativa, a veces sin más pretensión, como ocurre con el antropónimo Inés, que en este texto es el del personaje de la abuela, en *Luna lunera* (1999) es el personaje de la señorita Inés, en *Alucinado lago Baringo* denomina a la amiga de la protagonista. Volveremos a encontrarlo en *Música de cámara* (2013), ya que será el nombre de la tía de Arcadia, la protagonista. Además de nombrar a sus personajes de ficción, Inés es un antropónimo que se vincula al entorno biográfico de la escritora ya que, como revela en *Diario de una abuela de verano* (2006), es el nombre de la nieta de su hermano Xavier:

Inés, nieta de mi hermano Xavier, la niña más deliciosa y encantadora que uno pueda imaginar, con pelo rizado y los ojos azules y una expresión de candor y ternura en la cara que nos tiene a todos completamente cautivados (Regàs, 2006:244).

La autora nos confirma un elemento biográfico que la relaciona con el espacio de la historia: la ventana de la habitación del protagonista; «es por la que veo yo todos los días la torre Picasso» (EFE, 2006), confiesa, por eso, el verdadero protagonista es el paisaje de la ciudad de Madrid custodiado siempre por ese faro que lo ilumina en su noche y que escolta el sueño de sus habitantes como el del niño enfermo.

1.3.6.- *El abuelo y la Regenta, La hija del penal y Pelo pancha o la infancia.*

Regàs, en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), señala que *El abuelo y la Regenta* fue su primer relato publicado, aunque matiza que ya había realizado algunos ejercicios literarios con *Record d'un viatge a Mallorca* –un exaltado y subjetivo texto producto de su etapa adolescente, que nunca llegó a editar–, y una novela también inédita –una especie de esbozo trasunto de lo que será *Luna lunera* (1999) –, que tituló *Los vasos azules de Virginia*. Como refiere: «La primera novela que escribí, hace ya muchos años, se llamaba *Los vasos azules de Virginia*» (Moret, 1994), aunque «no pasaba de ser un relato autobiográfico, es decir, una curiosa interpretación de lo que yo creía que me estaba ocurriendo en el momento de escribirla» (2014:181).

Sobre la génesis de *El abuelo y la Regenta* revela que «un día Fabricio Caivano, el director de la revista *CLIJ, Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, [...], me llamó para pedirme que escribiera un cuento para la revista, acepté y me puse a ello. Era mi primer texto que nacía para ser publicado, y curiosamente una vez acabado no tuvo nada que ver con aquel largo cuaderno que había escrito a los quince años, *Record d'un viatge a Mallorca*, sobre una estancia de un par de semanas a la isla que organizó el doctor Trens para unas cuantas alumnas» (Regàs, 2014:180). Por eso redactó esta historia en recuerdo de su «vida en Tiana, con todo lo que había sido y suponía para el conjunto de la vida que habíamos llevado estos niños de la guerra, capaces de inventarse que vivían en la originalidad antes de reconocer que lo hacían en la tragedia y el abandono» (2014:182), ya que ella y sus hermanos quedaron tutelados por su abuelo paterno, que los internó en centros escolares, donde pasaron su infancia y adolescencia; de modo que el espacio en el que coincidían durante las vacaciones solía ser el de la casa de Tiana.

Su familia se convierte en materia novelable a partir de este cuento: Xavier, ese chico de aire resabido, «suspica e iconoclasta», es capaz de desvelar cualquier secreto de la familia porque conoce las debilidades de cada uno de sus miembros. Georgina es un personaje afable

y protector con sus hermanos. El abuelo es el déspota que aterroriza a la familia. La criada Francisca será el amparo de los niños que se cobijan en su cocina en busca de afecto. Las viejas tías son las que acostumbran a acechar la infancia de los niños, ansiosas por contentar, con sus chismes, al patriarca y, por último, el personaje del doctor Grases, amigo y cómplice del abuelo. Como propone Ávila López, el cuento es una actuación más de memoria autobiográfica, tan presente en la producción de la autora:

La memoria autobiográfica se pone de manifiesto en los nombres de los personajes, que se corresponden con los de la familia de Regàs. Ahí desfilan sus hermanos Xavier, Oriol y Georgina junto con sus tías, el tío Miguel, su padre, Francisca, ama y cocinera, el canónigo y el abuelo (Ávila López, 2007: 101).

La escritora está convencida de que el relato en cuestión «al menos en el aspecto literario, marcó el fin de mi infancia» (2014:190). Se elaboró por encargo—igual que *Ginebra* (1988) —, ya que Fabricio Caivano le pidió un cuento, en 1992, para la revista *CLIJ*. Se reeditará más tarde en *Turia. Revista cultural*, nº 45, en 1998, y en ese mismo año se incluye en el libro *Sombras nada más*. Mercedes Monmany lo editará en el 98, en Madrid, en *Vidas de mujer*, una edición de Alianza, y en 2006 se integra en la colección *Viento armado*.

Como vemos, ya en sus primeros tanteos literarios, tuvo muy claro que el tintero en el que había de mojar su pluma no era otro que el de la memoria de lo que había vivido, leído, visto y experimentado durante su infancia y su adolescencia. Porque los cuentos se basan en las anécdotas de su experiencia y asoma en ellos como personaje protagonista o como testigo de lo narrado. Hemos querido relacionar, en este análisis, las tres narraciones que tienen en común un mismo asunto: la infancia de Rosa Regàs. La narradora es, en todos, la protagonista que va recordando los sucesos de su vida pasada. *El abuelo y la Regenta*, *La hija del penal* y *Pelo panocha* se recogen en *Viento armado* (2006) y constituyen claros precedentes de su novela *Luna lunera* ganadora del Premio Ciudad de Barcelona en 1999, aunque el germen de esta se halla, precisamente, en la inédita *Los vasos azules de Virginia*.

La vida de la autora —o buena parte de ella— se ficciona, en otros títulos de su narrativa como en *Memoria de Almató* (1991), *La canción de Dorotea* (2001) y en *Música de Cámara* (2013). Y, desde luego, esta queda totalmente literaturizada en sus libros de memorias, nos referimos a *Sangre de mi sangre* (1998), *Diario de una abuela de verano* (2006), *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), *Una larga adolescencia* (2015), y *Amigos para siempre*

(2016). La escritora sigue redactando la continuación de esta saga de memorias que tiene la base de su temática, como apuntamos, en su propia vida.

Uno de los temas recurrentes a lo largo de su producción es el antagonismo ideológico que dividió a su familia: el republicanismo de sus padres y el nacionalismo de su abuelo paterno. Esas «dos Españas» que identifican a sus dos familias—y que hemos comentado en la parte biográfica de nuestro estudio— es el que vertebra las obras referidas. En todas se destaca la música del compositor alemán Richard Wagner, un elemento que tiene la función de representar a la clase social en la que se educa nuestra escritora y que, sin embargo, repudia: la burguesía barcelonesa de la época franquista, de la que formó parte su familia paterna a excepción de su padre.

Los tres textos que analizamos retratan tres entornos cerrados —donde los personajes se mueven con cautela y miedo—, vinculados a la vida de la autora: *El abuelo y la Regenta* sitúa la acción en la residencia de estío que la familia tiene en Tiana y narra una historia relacionada con los libros y la cultura. *La hija del penal* centra la peripecia en las cocinas de la casa familiar de la calle Ferran, de Barcelona y explica un suceso que enlaza con la música, el recuerdo y la injusticia social. Por último, *Pelo pancha* se desarrolla en el colegio de Horta, donde Regàs estuvo interna hasta los diecisiete años, y relata el primer devaneo amoroso de la protagonista.

El abuelo y la Regenta transcurre en la casa de verano de Tiana, en el Maresme. Una vivienda que acostumbra a ocuparse desde la primavera hasta el otoño, marcando con ello la rutina de las vacaciones de la familia. A pesar de ser una época lúdica, los niños que protagonizan la narración cumplen con un estricto horario, diseñado por su abuelo, en el que reparten el tiempo entre las tareas escolares, la música y los mínimos juegos en el jardín de la mansión. La familia está compuesta por los señores y los criados, y cada cual ocupa su lugar en el inmueble según su jerarquía familiar. La casa se va describiendo ante el lector por las estancias donde se desarrolla la acción narrativa. La biblioteca es el primero de los emplazamientos que se detallan porque en ella los hermanos se reúnen cada tarde para tomar sus clases de piano. Se trata de «un salón muy amplio con las paredes totalmente cubiertas de libros, un piano con candelabros de bronce, una gigantesca chimenea en ángulo y cuatro viejísimos butacones» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 89), y para acentuar el vínculo autobiográfico, se alude al busto de mosén Jacinto Verdaguer que la preside y que constituyó,

en la vida del abuelo Regàs, una de sus piezas predilectas, símbolo de ostentación, del que solía presumir ante sus amistades.

La educación que recibían los hijos de la burguesía barcelonesa es la misma que la de los niños del cuento. Con la intención de exhibirse ante un auditorio reducido, aprenden a tocar al piano piezas como *El vals de las olas*, *El alegre campesino* o *La pequeña fuga* del álbum de Ana Magdalena Bach, tal como refiere la autora en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), cuando da cuenta de sus clases de música en el colegio en las que tocaba desde «el *impromptu* de Schubert que repetía incansablemente [...] al tema de *Rosamunda*, también de Schubert» (Regàs, 2014:119). La música barroca, romántica y postromántica alemana de J. Sebastian Bach, Robert Schubert y Richard Wagner fue la que más se ajustó al gusto burgués.

Las lecturas que manejan los niños protagonistas son las que leyó Regàs durante su infancia: *Moby Dick*, *El corazón de las tinieblas*, *La isla del tesoro*, *Madame Bovary* o *Jane Eyre*. Libros que leían fragmentados ya que su abuelo no les permitía terminarlos «porque él opinaba que habíamos venido al mundo a sufrir y todo lo que era aumentar ese sufrimiento pues era cumplir con nuestro destino» (Regàs, 2006c).

Los escenarios de la residencia de Tiana se convierten en zonas de tensión donde los personajes padecen, en determinados momentos, la furia del patriarca, que representa para la autora el autoritarismo más despiadado e incluso, la figura que acuña el estereotipo de burgués acérrimo religioso de la España franquista. De alguna forma, ese hombre «...capta la memoria cultural de España, dando cabida, de forma heterodoxa, al tema de la religión representado por la figura dictatorial del abuelo» (Ávila López, 2007: 101). Por eso, se intuye que «el objetivo último de este cuento no es tanto representar la voz de los silenciados como entender y nombrar los lugares (la casa y la biblioteca en cuanto escenarios de tensión) y los roles culturales como un complejo fenómeno intertextual» (Ávila López, 2007: 102). De esta forma, es razonable que se describan las partes de la vivienda, como el suntuoso comedor donde se reunirán los comensales en el aniversario de la muerte de Miguel, el hijo predilecto del abuelo, que murió en la batalla del Ebro, porque ante las jarras de chocolate y las ensaimadas, muestras del estatus de la familia, los invitados aguardarán, presos del pánico, a que el abuelo calme su furia mientras ven retumbar «las vigas de madera y cantaban las

lágrimas de las lámparas» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 95), aunque nadie es capaz de enfrentarse a él.

La cocina será otro de los rincones mencionados porque allí las criadas tienen su mundo aparte del de los señores, y en ella atenderán a los hermanos: «a nosotros, por si acaso, nos mandaron a la cocina a comer pan con tomate» (2007: 95).

Al jardín acuden cada tarde las ancianas tías y «alguna señora invitada con sus cestas de labor y se sentaban en corro bajo la higuera, un poco apartadas, como monjas a la hora del recreo» (2007: 90). Ese es el jardín que aparece en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), cuando la autora rescata sus memorias de la infancia: «El jardín de la casa del abuelo Regàs estaba a un nivel superior a la calle, y Georgina y yo nos acercábamos a la barandilla para ver pasar a las niñas con sus madres, criadas o institutrices» (Regàs, 2014:153).

En *El abuelo y la Regenta*, el jardín también es el entorno preferido del abuelo para jugar al ajedrez contra su amigo, el doctor Grases, personaje que protagoniza otras tramas secundarias de varias de las novelas de la escritora. Así, en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), es el médico que falsifica el motivo de la muerte de la abuela María; y en *Luna lunera* (1999) se esconde bajo el pseudónimo del doctor Andrade, y cada tarde de verano deja ganar al abuelo en la partida de ajedrez, como observan los niños de la novela al debatir sobre las costumbres de su abuelo:

Su única vacación era la partida de ajedrez que le ganaba cada día al médico del pueblo, el doctor Andrade. Elías decía que era imposible que el abuelo ganara todos, todos los días, y que o bien tenía comprado al doctor Andrade, o el doctor Andrade lo dejaba ganar para conseguir algún favor (Regàs, *Luna lunera*, 2000: 98).

El personaje del doctor es un símbolo más del autobiografismo de la historia que, pese a estar convertida en una fábula, no puede ignorar el suceso. El cuento se convierte en una rememoración de los hechos que quedaron exentos de castigo: los malos tratos que infligía el abuelo a su familia y que llevaron a la abuela al suicidio, sabedora de que jamás escaparía de la perversión de su marido que era tenido por «un santo varón, un enviado de Dios a la tierra» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 90), un hombre con el complejo de ser la mano de Dios.

En *El abuelo y la Regenta* se narra la anécdota que protagonizan los niños durante la visita del canónigo de Tarragona a la casa de Tiana, espacio al que la autora dedica un

capítulo en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014). El teólogo le exige al abuelo que confisque el libro de *La Regenta* que su nieta Georgina está leyendo porque aparece en el índice de libros prohibidos por la iglesia. El abuelo, aún encolerizado porque su hijo Xavier, padre de la narradora, no había querido compartir la mesa con el canónigo, decide hacer uso y abuso de su poder –esta vez contra la propia iglesia representada en el personaje del deán– y ordena a su nieta seguir con su lectura. No obstante, el hombre, debido a su poco bagaje literario, no conoce la lectura de la nieta y cree que es la historia de la reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, regente de España entre 1833 y 1940, durante una parte de la minoría de edad de Isabel II. Aún así, por rebatir la petición del eclesiástico, exige a Georgina que siga leyendo *La Regenta* porque «Ha llegado la hora de que comencéis a familiarizaros con la historia [...] Aunque sea la historia de la familia real española» (2007: 97). El canónigo no interviene más y se vuelve en coche hacia Tarragona. Mediante esta figura religiosa, la escritora recupera otra parte de la memoria histórica, ya que, entre 1936 y 1951, el libro vivió en España una auténtica represión por parte de la Iglesia, que controlaba toda la educación:

Aunque es más conocida la represión política por los últimos estudios [...], también fue destacada la represión cultural basada en la quema de publicaciones, la censura y el control de la información. La dictadura militar persiguió todo aquello que representara la Anti-España [...], destruyó publicaciones, depuró bibliotecas, y prohibió obras en un intento de borrar las ideas de los enemigos de la sociedad española. La represión cultural formó parte de la represión generalizada de los militares sublevados y fue un capítulo más de la violencia ejercida por la dictadura franquista (Martínez Rus, 2015).

Como revela en su estudio Martínez Rus, muchos fueron los libros entregados al fuego, como la quema que se hace en una universidad andaluza y que preside un catedrático:

[El catedrático de Derecho, Antonio Luna, en su disertación afirmó]: Para edificar a España una, grande y libre, condenados al fuego los libros separatistas, los liberales, los marxistas, los de la leyenda negra, los anticatólicos, los del romanticismo enfermizo, los pesimistas, los pornográficos, los de un modernismo extravagante, los cursis, los cobardes, los seudocientíficos, los textos malos y los periódicos chabacanos. E incluimos en nuestro índice a Sabino Arana, Juan Jacobo Rousseau, Carlos Marx, Voltaire, Lamartine, Máximo Gorki, Remarque, Freud y al Heraldo de

Madrid». Prendido el fuego al sucio montón de papeles, mientras las llamas subían al cielo con alegre y purificador chisporroteo, la juventud universitaria, brazo en alto, cantó con ardimiento y valentía el himno “*Cara al sol*” (Martínez Rus, 2015).

La misma autora estuvo sometida a esta prohibición, como da cuenta en *Sangre de mi sangre* (2006): «Para mí la verdadera dictadura fue la de la moral y las costumbres que se nos imponían con rigor y sin excepciones [...] había que ir al Obispado a pedir permiso para leer los libros que figuraban en el Índice» (Regàs, 2006: 34). Como asegura Ávila López «La tesis de este cuento es el peligro que conlleva la construcción de la cultura a partir del poder» (Ávila López, 2007:101), interpretando que el poder, en este caso, lo representa el abuelo. Heinrich Heine sentenció: «Allí donde se comienza quemando libros, se termina quemando hombres», ya que la incultura es, al fin y al cabo, el daño colateral de la posguerra.

En el relato se homenajea uno de los libros más polémicos del siglo XIX, cuya protagonista, como Regàs, escoge su destino a pesar de la opresión a la que se ve sometida por su entorno. En el texto «se mezclan la memoria personal (El abuelo) y la memoria literaria (La Regenta)» (Ávila López, 2007: 101) y se hace hincapié en la ignorancia del abuelo sobre la literatura ya que, pese a ser el dueño de una gran colección de ejemplares que decoran las paredes de la biblioteca de su casa de verano, no los conoce porque son libros de otras personas que tenían inquietudes contrarias a las suyas:

...herencias familiares, antiguos manuales y libros de texto, restos de las bibliotecas de mis padres, tíos, parientes y amigos que habían huido al exilio, vidas de santos y breviarios de curas y frailes escondidos en su casa durante la guerra civil, montones de novelas del siglo XIX publicadas en fascículos a las que, según decían las tías, habían sido aficionadas la abuela y la bisabuela, la mayoría encuadernadas en grandes tomos de piel roja, varias colecciones de clásicos traducidos por la Fundació Bernat Metge y cientos de series de historia de Cataluña adquiridos por suscripción, todos alineados caóticamente junto a centenares de catálogos y libros de pintores y de arquitectos catalanes, carpetas de dibujos, legajos, documentos...(Regàs, *Viento armado*, 2007: 91).

El patriarca solo está interesado en los que versan «sobre la vida de Barcelona y las biografías de prohombres de la ciudad que le mencionaban o los que él había escrito sobre sí mismo» (2007: 92). Esto es otro enlace con la realidad ya que Miquel Regàs escribió dos

libros, uno de ellos, *Confessions* (1960), fue un libro de memorias que se autoeditó con la intención de formar parte de esos prohombres de Barcelona, otra muestra de su histrionismo. Entre los ejemplares de su biblioteca de Tiana se hace mención de las colecciones de clásicos de la Fundació Bernat Metge, institución en la que trabajó Mariona Pagès, madre de la autora.

El devenir de la vida aburguesada del abuelo se advierte en el relato: veranea en su espléndida torre de Tiana, dispone de un fiel servicio, es suscriptor de revistas de historia, escribe sus propios libros y es amigo de eclesiásticos a los que invita a su casa de verano para rezar una misa. Un marco burgués del que los niños participaban durante las vacaciones de su infancia y adolescencia, como da cuenta la autora en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014): «Durante los veranos pasaba siempre lo mismo que durante las vacaciones de Navidad o Pascua, íbamos a la casa de Tiana» (2014: 151). El relato capta una secuencia de la niñez de la escritora que le sirve para su relato porque

...lo que se ha vivido en la infancia se nos graba en el corazón, en la memoria y en el conocimiento de tal manera que lo que vayamos a vivir después, lo que busquemos y lo que deseemos, no será más que una repetición convenientemente disfrazada de lo que buscamos, vivimos y deseamos desde el nacimiento hasta casi la entrada de la adolescencia (2014:169).

La hija del penal, en cambio, es un relato circular publicado, antes que en *Viento armado* (2006), en *Orosia. Mujeres de sol a sol*, en 2002, libro colectivo dedicado a la mujer rural. Su principio y su final están unidos por el fragmento de una canción titulada *La hija del penal*, que da el lema al cuento. El texto está dedicado a Cisca, el mismo personaje secundario que forma parte de la trama en *El abuelo y la Regenta* y de *Luna lunera* (1999). Una mujer que vivió la infancia de la autora ya que formó parte del servicio de la casa de Miquel Regàs i Ardèvol, como dice la escritora: «Francisca sale en *Luna lunera*, sí, pero como ama de llaves. En realidad, era la burra de carga, la que más trabajaba en casa de mi abuelo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

Francisca fue el ama del menor de los hijos del abuelo, además de la fiel criada que acompañará al patriarca hasta el final de sus días. En *Luna lunera* (1999), está presente desde la primera escena, como una parte más de la casa. Ella es la que se encarga de avisar a los nietos cuando el abuelo enferma porque es «la anciana que había entrado a los dieciséis años al servicio de su señor» (Regàs, *Luna lunera*, 2000:16) y que «había sido en su juventud el

ama de mi padre y sus hermanos» (Regàs, *Luna Lunera*, 2000: 94). La autora la inserta en su ficción, intenta hilvanar su biografía y la convierte en personaje literario, pero respetando su antropónimo, regalándole, a través del texto, un pasado indeleble, para que no pueda olvidarlo como sucedió con el real. De este modo, en *Luna lunera* (1999), Francisca tiene asignado un episodio en el que, mediante el monólogo interior, rememora su vida desde que llegó a la casa de la calle Ferran procedente de un pueblo de Castellón: «...yo no había visto más que el Grao, donde nací, y ahora se puede decir que no he visto más que las paredes de esta casa y las paredes de la casa de Tiana» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 186), confiesa.

La hija del penal es el título de un pasodoble que cantaba Cándida Pérez Martínez en los años 20, aunque la mejor interpretación se atribuye a Raquel Meller y parece ser que fue compuesta por dos autores colombianos, G. Pérez Martínez y Delfín Villar. En el año 1949, en México, Fernando Soler dirigió una película que llevaba ese título. La canción forma también parte de los elementos narrativos de *Luna lunera* (1999), donde la canta Francisca, que asegura haber aprendido esa melodía de su madrina en el pueblo donde vivía: «¿Cómo era la madrina? ¿Por qué estaba en la casa? Ay, no lo recuerdo, no me acuerdo de nada, sé que cantaba a todas horas *La hija del penal*» (Regàs, *Luna lunera*, 2000:186). Los dos personajes, el de *Luna lunera* (1999) y el de *La hija del penal* son el mismo, así, estos van de un libro a otro construyendo el universo regasiano, espejo de la memoria de la autora.

En el relato *La hija del penal*, Regàs identifica la historia de la criada con la peripecia que refiere la letra de la canción. En ella, una mujer, hija de un carcelero, roba las llaves de las celdas a su padre para liberar a un preso que le promete amores, aunque luego este huye y la deja burlada. Francisca representa a las tantas muchachas de pueblo que huyeron para evitar la vergüenza de un embarazo no deseado y acabaron en la gran ciudad, sirviendo en algún hogar burgués en el que se quedaban de por vida, como dice la autora: «...sí, es la historia de Francisca. El cura le buscó la casa, que es lo que los curas hacían, buscarle una casa buena para servir [...], es que todas venían embarazadas» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013). Así, la canción forma parte del recuerdo de la niñez de la autora, por eso la inserta en *Luna lunera* (1999), como un elemento más de su autobiografismo.

Si en *El abuelo y la Regenta* el espacio que se describe es el ocupado por los señores, en *La hija del penal* la acción se centra en las cocinas de la casa de la ciudad, una zona opuesta a las solemnes estancias por las que se mueven los dueños de la vivienda. Esa casa es la de la

calle Ferran porque «En los años veinte, cuando el abuelo estaba en su mejor momento, la familia se había trasladado de la casa de la calle Fernando esquina Quintana al primer piso de la casa del número 33 de la misma calle Fernando, que el abuelo había comprado» (Regàs, 2014:84). El hogar está visiblemente dividido, y en el área de los amos ni siquiera la voz de la criada, cuando entona su canción, podría haber entrado en «aquellas habitaciones espaciosas, alfombradas, donde la luz tamizaba a través de cortinas de terciopelo y visillos de espuma que el aire movía» (Regàs, *Viento armado*, 2007: 100).

Francisca arrastra un pasado que se desvanece en el olvido por el paso del tiempo y que, apenas logra explicar a la narradora. Nacida en un pueblo de montaña, se vio obligada a huir, durante un amanecer de 1910, sin ni siquiera despedirse de sus padres. El cura de su parroquia le había conseguido una casa para servir en una ciudad con mar que se intuye que es Barcelona. Así que el mundo que hasta entonces conocía desaparece: los cantos de los jilgueros y de las alondras se vuelven graznidos de paloma, y la tierra de la montaña se torna cemento con un atisbo de mar. Nunca regresará a su pueblo, pero tampoco hará suya la ciudad porque no conocerá más calles que las que circunvalan el inmueble en el que sirve de por vida, y donde tiene asignado un cuartucho en el que dormiría «todos los días que le quedaban de vida» (2007: 100). Francisca empezó siendo el ama de leche de los niños; por eso la familia la contrató, para que cuando tuviera a su hijo alimentara también «al que llevaba [...] mi abuela, que ya entonces apenas tenía salud» (2007: 102). Este es un episodio que se relata en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), de Rosa Regàs, además de en *Confessions* (1960), de Miquel Regàs. Los abuelos de la narradora se ocuparon de ella y de su hijo aunque este muere en la epidemia de gripe de 1918 como recuerda la propia Francisca:

...aquel año que me quedó grabado en la memoria, a mí, que ni sé leer ni conozco los números, ni podría decir cuánto tiempo hace de todo aquello, porque mis medidas no son las del tiempo, sino sólo las del dolor» (2007: 103).

Se quedó entonces sola, sin más amparo que el que le brindaba la familia del abuelo. En el texto, mediante el estilo directo, se reescribe el pensamiento de la criada formulado a través de preguntas retóricas que confrontan la vida de los ricos y la de los criados. La narradora se avergüenza ante la confrontación de su destino brillante, en comparación con la vida de Francisca que ni siquiera ha podido decidir sobre su vida ya que «lo único que importa es el

presente, y nosotros nunca lo tenemos» (2007: 103), porque pertenece a sus amos como si fuera una parte más de la vivienda burguesa.

A lo largo de la narración destacan las digresiones de la narradora, que detalla la historia a partir de lo que recuerda y que duda, muchas veces, acerca de si los hechos ocurrieron realmente o bien el tiempo y la memoria los han transformado:

¿Fue así como ocurrió? ¿O fue así como el tiempo y la memoria fueron transformando los hechos tal vez más desolados aún con el único fin de poder resistirlos, de poder seguir sin que el peso del dolor y la ausencia, del desconsuelo y el desarraigo, hirieran todos los momentos del día y de la noche? (2007: 101).

Por eso, el tema del relato, además de la contraposición de los dos mundos: amos y criados, es el del olvido y el no querer rescatar en la memoria a aquellos a los que la ausencia ha convertido en «un amasijo donde se mezclaban los recuerdos con los deseos y los temores, donde apenas era ya capaz de discernir entre una voz y un rasgo de la cara» (2007: 101), porque eso solo nos produciría más dolor.

En *La hija del penal* está intrínseco también el tema de la inmigración, del machismo y de la desigualdad de clases. El verismo se consigue mediante el recurso del diálogo en estilo directo que se intercala en el cuento. En este texto no se explica la historia de la casa o de los enseres que esta acuña, sino la de las mujeres que habitan una parte marginada de la vivienda. Mujeres, como Francisca, que se han visto obligadas a enterrar su pasado para sobrevivir en una época llena de analfabetismo y chismorreos; mujeres, que no tienen otro ayer que la vida de la casa y, por extensión, la de sus amos. Por eso la canción es un marco, un hilo argumental que confiere circularidad a la historia de la criada, una mujer que se ha quedado presa del tiempo, del recuerdo de la narradora; un personaje que no evoluciona a pesar del transcurso de la vida, frente a una narradora que crece, que va a la universidad, que tiene hijos y que trabaja, además de participar en movimientos activistas y contribuir con ello al cambio social. Francisca se queda anclada en ese año 1910 eternamente. Y el punto de anclaje es esa canción que poco a poco va olvidando como olvida su vida.

La narradora visitará a la criada cuando esta enferme; es así como entra, por primera vez, en su realidad: un misérrimo cuartucho interior antítesis de la suntuosa casa donde la narradora había vivido. En un intento de eternizar a esa criada sin pasado, le atribuye la

historia de la canción *La hija del penal*, como un legado porque la memoria de Francisca ha sido sacrificada en «el oscuro ámbito del olvido» (2007: 107).

De la memoria extrae otro lance, el que se narra en *Pelo Panocha*, un texto publicado por primera vez en *elmundo.es*, el 10 de agosto de 2000, y que entronca con *Introibo ad altare dei*—cuento inserto y analizado en *Pobre corazón* (1996)—, por el asunto amoroso que refiere. Es un relato que remite al mundo del yo infantil convertido en materia narrativa, y en él se explica una experiencia que sucedió en un lugar familiar para la autora: el colegio de Horta, donde Regàs estudió como interna hasta los diecisiete años.

El título del relato es significativo porque conecta el cabello pelirrojo de la escritora con el de la niña del texto, para quien el rojo de su pelo es motivo constante de burla y de menosprecio entre sus compañeras de internado, aunque a la vez es un distintivo.

En la narración, la realidad se vuelve ficción, por eso aparece convertido en un personaje más el mismo Manolo Vázquez Montalbán, amigo íntimo de Regàs. La autora acude al recuerdo en busca de sus palabras que se incrustan en la historia y que refuerzan el sentimiento de orgullo de la narradora protagonista al saberse, junto a su hermana, diferente a las otras niñas. Los desaires del resto de las alumnas no la afectan porque «el normal resentimiento por tener todas ellas el cabello de ese color castaño claro que las hacía tan iguales. Todas, excepto mi hermana, que lo tenía negro como el azabache y además ella no se reía de mí, tal vez porque también se sentía diferente» (2007: 207). Para las hermanas, el cabello será el estigma que las margina, pero, al mismo tiempo, las convierte en especiales: «Manolo Vázquez Montalbán nos diría que parecíamos gemelas sólo que ella era en blanco y negro y yo en tecnicolor» (2007: 207). Asimismo, andando el tiempo, el periodista Sergi Doria alude al color de cabello de la autora para titular el artículo que le dedica en el ABC «*La mujer de rojo*» (Doria, 2006).

El argumento de *Pelo panocha* es simple y está basado en un recuerdo de infancia. La narradora, haciendo uso de la primera persona, explica que, mientras estaba en el internado, uno de los monaguillos que ayudaban en la misa que se ofrecía en la capilla del centro se enamoró de ella durante una celebración, y le envió una carta de amor por mediación de su hermana. La historia sucedió en junio de 1948 y fue su primer enamoramiento: «...no podía estudiar ni jugar, únicamente quería estar sola con esa intensa sensación que revivía una y otra vez con la misma mezcla de emoción y de vergüenza» (2007: 208).

El mensaje del «chico alto y delgado» es tajante: «no te cortes las trenzas, me moriría. No le dejes hacerlo a tu madre» (2007: 208). Justamente es a lo que la madre superiora procede a hacer cuando se entera del contenido de la nota que la niña lleva presa en uno de sus puños. Le corta con la tijera «la trenza, tirando de guedejas y mechones, jadeando con fuerza e impulsada por una energía más tenaz que su propia irritación» (2007: 211). El cabello en el suelo, como «restos descoyuntados de lo que había sido mi trenza, con vida aún, pensé, como colas de lagartija» (2007: 211), representa el fin de la etapa de la niñez. Ahora, segura de que sin la trenza nada tendrá sentido, ya que «¿Qué significaría el mensaje cuando no tuviera la trenza?» (2007: 211), la protagonista se ve arrojada a la indiferencia de la igualdad porque su cabello tendrá el color del de las demás niñas: «como si el corte se hubiera llevado mi color y me hubiera igualado con las demás» (2007: 212).

La escena tiene una espectadora: la joven monja que descubre el billete que la niña lleva en la mano durante el ensayo y que contempla el ritual que, con gran esfuerzo la madre superiora ejecuta. Una especie de venganza contra el deseo amoroso y, a la vez una iniciación al mundo de la incomprensión del mundo de los adultos. La niña se queda sola, sin el admirador de su pelo rojo: «me gustan tus trenzas rojas y tus pecas», le había escrito el monaguillo. El deseo ha sido aniquilado en esa incisión desgarradora que acaba con idealismo de la inocencia infantil.

Esa trenza es un elemento que aparece también en *Memoria de Almató* (1991), aunque en la novela es la misma protagonista quien se corta su trenza burguesa mediante una ceremonia que la inicia un nuevo ciclo, convertida ya en una mujer que ha superado sus miedos. En el relato, la superiora tiene el apoyo de la familia que, lejos de amonestar su acción, castiga a la niña con la soledad. Ese verano, no tendrá vacaciones; permanecerá en el colegio y luego, un tiempo con unos tíos lejanos en el Pirineo, «para que nadie me viera» (2007: 211). La amputación de la trenza la desarraiga más porque ahora, sin ella, tampoco disfrutará de la estima del monaguillo, el único ser que supo apreciar el elemento que la hacía diferente al resto y que la amó por ello.

El relato está marcado por el autobiografismo, como hemos destacado en varias ocasiones, y por él desfilan personajes de la vida de la autora: las monjas del colegio de Horta, la madre superiora, su hermana Georgina, su amigo de juventud, Manolo Vázquez Montalbán y la tía soltera, María del Bon Consell, prima del abuelo Regàs, además de los tíos

del Pirineo, parientes de la familia de la abuela María. No obstante, Regàs se encarga de aclararnos que es cierto que «tenía una trenza roja cuando era pequeña, pero nunca me la cortó una monja» (Sierra, 2006), porque para ella, «el colegio era un lugar donde nos sentíamos seguras y muy alejadas de cualquier peligro [...]. Para Georgina y para mí, fue nuestro hogar» (Regàs, 2014: 126), un mundo al margen del mundo.

El abuelo y la Regenta, *La hija del penal* y *Pelo pancha* son tres relatos en los que la narradora enmarca con sencillez los lastres de su infancia sin más afán que ordenar su memoria para poder al fin «creer que esta historia sea la mía» (Regàs, 2007: 89). La escritura es la manera de olvidar el dolor que cada cual lleva, aunque esto es lo último que uno sabe.

1.3.7.- Melancolía: la morriña del silencio.

Esta es la historia de uno de los guardas del *Mas Gavatx*, la casa de campo, propiedad de nuestra autora, situada en Llofriu (Bajo Ampurdán). El relato se publicó por primera vez en 2005, inserto en *La vida por delante: voces desde y hacia Palestina*; una edición, a cargo de Lucía Etxebarria, que incluía textos de escritores, tanto palestinos como españoles, cuya finalidad fue la de recolectar fondos para la causa Palestina. *Con Melancolía*, Regàs pretendía denunciar las misérrimas condiciones que padecen los inmigrantes ilegales que logran llegar a la Península, en busca de un futuro laboral.

La topografía en la que se desarrolla la trama de este cuento es también el marco de otras obras literarias de nuestra autora, como *La canción de Dorotea* (2001), *Memoria de Almató* (1991) o *Diario de una abuela de verano* (2006). La escritora convierte el paisaje que la rodea en el contexto donde enmarca su ficción, y en él inserta a una serie de personajes inspirados, en muchos casos, en sus familiares o en sus amigos. De igual forma procede con algunas de las anécdotas que protagoniza a lo largo de su vida, ya que le sirven de subtemas en sus composiciones, en un intento de salvar, a través de la literatura, los recuerdos de la devastación del tiempo.

El relato está escrito en primera persona y la historia se sitúa en un otoño de los años 90, cuando la protagonista, que es también la narradora, acoge y emplea en su casa de campo a Agmed, un inmigrante marroquí que trabaja ilegalmente para el *Garden Center*, establecimiento situado a pocos kilómetros de su residencia. Todo lo que se describe en el texto: el valle, la masía y la empresa donde está empleado Agmed son elementos que pertenecen a la cotidianeidad de Regàs. De hecho, a unos cuatro kilómetros del *Mas Gavatx*,

lindando con la carretera que va de Palamós a la Bisbal de Ampurdán, está ubicado el *Garden Center* citado en la narración y que aparece también en la topografía de *La canción de Dorotea* (2001).

Agmed, el nuevo guardés, es un hombre educado, alto, delgado, con bigote, que viste de forma sencilla y que comparte piso con otros marroquíes en el pueblo de Palafrugell. Agmed se mudará a la vivienda de la narradora para rehabilitarla y cultivar sus campos. La amistad entre ambos personajes crece a medida que la casa avanza en su restauración. La autora describe, a través de este actante, la realidad de los inmigrantes magrebíes que llegan a la Península en busca de un futuro laboral, muchas veces inexistente.

Tres elementos, que reaparecen en otras dos obras de la autora, destacan en la narración, en el intento de conferir credibilidad a su microcosmos narrativo. Nos referimos al gallinero, al molino de viento y al personaje de Agmed. En *Melancolía*, el gallinero lo construye Agmed, pero en *Memoria de Almató* (1991), es la protagonista de la novela quien lo hace. En cuanto al molino de viento, en *Melancolía* se comenta dónde se compró: «encontramos por fin un fabricante en la provincia de Tarragona, Agmed y yo enloquecimos de entusiasmo» (2007: 138), dice la protagonista. En *Diario de una abuela de verano* (2006), se explica que fue una periodista de *El Punt*, de Girona, quien le facilitó la dirección de una empresa tarraconense «que se dedica a la construcción e instalación de molinos de viento» (Regàs, 2006:149). En cuanto al personaje de Agmed, en *Diario de una abuela de verano* (2006), el empleado que se ocupa de la masía no se llama Agmed, sino Mohamed, antropónimo, por otro lado, del jardinero que Rosa Regàs tiene empleado en el *Mas Gavatx*. El tema del molino de viento se trata junto a otro asunto, el de los inmigrantes ilegales, en otro cuento titulado *El molino de viento*, publicado en la obra colectiva *Cuentos de las dos orillas*.

La tarde en que venían a instalar el molino, el Agmed de *Melancolía* desaparece. La narradora intenta buscarlo por el pueblo pero le dicen que ha sido deportado por ser cómplice de unos robos. Aunque la protagonista dude de eso, no tiene ocasión de aclararlo. Solo al cabo de unos meses recibe una carta remitida desde Argelia, en la que el marroquí le da algunos consejos básicos sobre el cuidado de los animales de su casa de campo. La narradora analiza su caligrafía en busca de una respuesta y cree que la nota dejaba translucir «el desamparo y la humillación» (2007: 138) de un hombre que no ha tenido el tiempo de justificarse. Se siente melancólica, y se describe en consonancia con el lastimoso sonido que emite el molino,

último proyecto en común con Agmed. La visión neorromántica del mundo, que caracteriza este relato, tiene la intención de transmitir el sentir del personaje femenino que se queda de nuevo solo con sus nostalgias.

La melancolía es una tristeza vaga, permanente y profunda, nacida de una causa moral que hace que el sujeto no disfrute de la vida ni se encuentre a gusto con ella. Es un incesante lamento ante un hecho irreparable. *Duelo y Melancolía* es el texto de Sigmund Freud que escribió en 1915 donde compara el duelo con la melancolía. Esta última se describe como una sensación de dolor y de pérdida de la voluntad de conectarse con el mundo exterior. Un estado al que se llega tras extraviar un objeto amado o después de asistir a la caída de un ideal. El duelo es una reacción ante la pérdida, es una situación consciente caracterizada por la constante reflexión sobre la ausencia del objeto amado. La melancolía es una falta de aceptación de la pérdida, es resignación ante la ausencia del objeto amado. En el duelo uno debe conseguir sobreponerse a la pérdida, en un tiempo variable, y seguir adelante con su vida. Cuando uno adolece de melancolía, distorsiona la situación y convierte el vacío que deja el ser querido en una cuestión personal. La narradora se sumerge en la melancolía cuando se ve otra vez sola en esa casa que volverá a arruinarse si nadie se ocupa de ella y se cree algo culpable de su nueva circunstancia, ya que piensa que no ha hecho lo suficiente por legalizar la situación de Agmed.

Melancolía es también lo que siente la autora cuando escucha a Schubert, como confiesa cuando comenta uno de sus paisajes que acuña en su recuerdo donde se describe a ella misma en Cuenca, acompañada de su amor obsesivo: Juan Benet, «Tumbada sobre una manta junto al elemental tocadiscos cuyos sonidos desafiaban la sincopada ventolera, pensé en Schubert, como pienso en él cada vez que con su música me hiere irremisiblemente el famoso *zehnsucht*, ese sentimiento romántico que oscila entre la melancolía y el indefinible anhelo» (Regàs, 2003).

El zehnsucht es una palabra del romanticismo alemán cuya traducción viene a ser «anhelo hacia algo intangible» porque se siente un constante «deseo de deseo», una búsqueda de algo indefinido que sume al ser humano en una constante tristeza autodestructiva.

Este relato entronca también con la faceta activista de la autora que, mediante una narración con toques de lirismo, denuncia las injusticias sociales que padecen los inmigrantes. El paisaje rural será un subtema de su texto, pues el entorno ha tenido siempre una

importancia especial para ella, por ser el marco en el cual estampa sus evocaciones. El paisaje ampurdanés será contexto de varias de sus narraciones creando así un vínculo de características propias en su escritura. El campo, en contraposición con la ciudad, se presta a la soledad de las protagonistas, a la introspección y a la melancolía. Los personajes femeninos que viven en el entorno rural de la masía ampurdanesa tienen en común el sentimiento de la soledad, así sucede con la protagonista de *Memoria de Almotor* (1991), la de *La canción de Dorotea* (2001), incluso con la del *Diario de una abuela de verano* (2005), quien después de un mes de estío rodeada de su familia, acaba sola, envuelta en el silencio de los campos que rodean el *Mas Gavatx*, el mismo que cala en el alma de todas ellas y las sumerge en esa dulce languidez que las caracteriza.

1.3.8.- Barcelona, el topos del amor en *Encuentro*, *La cita y el azar* y *Lucy*.

La ciudad de Barcelona es el escenario de las tres narraciones seleccionadas; un espacio en el que se realizan los deseos sentimentales de los protagonistas. La urbe parece aliarse con el destino para retener en ella a los actantes, hasta que llega el momento en que estos se cruzan con el destinatario de sus sentimientos. Los personajes recorren las calles barcelonesas estableciendo un itinerario característico en el que la casualidad inserta al personaje que les corresponderá en el plano amoroso, porque, eso sí, los tres protagonistas están desparejados, aunque en constante búsqueda del amor. Asimismo, convencidos de que será el azar lo que atraerá hasta ellos a su ideal, cada cual a su manera, tentará a la fortuna hasta ver cumplido su objetivo. Los actantes comparten unos rasgos similares: los tres disfrutaban de un trabajo fijo, de una vivienda propia y de independencia económica, además de la posibilidad de relacionarse con un grupo heterogéneo de personas que les ayude a olvidar la soledad que cada uno vive.

Eugenia, la protagonista de *Encuentro* –un relato lírico escrito en tercera persona y de voz omnisciente–, diverge un tanto del *modus vivendi* de los actantes de *La cita y el azar* y de *Lucy* porque es mayor que ellos y también porque no muestra interés alguno por hacer amigos. Es una mujer solitaria, acostumbrada a ir de su casa al trabajo y, al margen de las compras, ninguna actividad la vincula al exterior de su hogar, en el que se siente protegida. Su vida está dominada por una obsesión: contemplar, a través del visillo de la ventana de su piso a la muchedumbre de la plaza que tiene delante. Ni siquiera la abrirá para escuchar el bullicio de la calle; en el silencio de su soledad, esconde su timidez y se convierte en una espectadora tácita que, recostada en un sillón estratégico, hurga en las muchas vidas que atraviesan esa plaza, que por la descripción bien podría ser la Plaza Real de Barcelona. Eugenia transforma

ese entorno en un microcosmos casi familiar y, a fuerza de fisgonear, llega a conocer los rostros de «todos los habitantes de aquel universo» (2007: 153), personajes anónimos, como ella misma, con los que entabla unas ficticias relaciones, más o menos afectivas; así sabe quién es la familia del churrero, el negrito de los relojes, el propietario del bar, el muchacho que hace de figura humana, los componentes del grupo de rock, el vendedor de pipas, los músicos peruanos, los niños, las colegialas o los titiriteros, y a todos ellos observa meticulosamente, incluso por la noche, cuando cena contemplando ese «vasto escenario» (2007: 155), como si de una pantalla de televisión se tratara. Para ella, todos los que pasan por esa plaza son «actores de una representación, figuras de una inmensa caja de música, personajes de un sainete vivo» (2007: 156), que circulan por ese entorno del que destaca la fuente, el tiiovivo de la esquina, el museo, el local de bocadillos o el puesto de helados. La muchedumbre solo se humaniza una vez, cuando Eugenia se ve obligada a mezclarse entre ella, en busca de su objetivo: el hombre del sombrero panamá blanco del que se enamoró casi por azar.

Nuestra protagonista es una mujer romántica que emula a los personajes ventaneros de Virginia Wolf o de Carmen Martín Gaité. Esta última decía que «La ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía» (Llanos de los Reyes, 2002).

Eugenia rompe su monotonía escrutando a las gentes de la plaza a través de sus visillos e imaginándose sus vidas—porque vive a través de los ojos—, y engañar así a su soledad. Sabemos poco sobre ella, que «no era muy alta» (2007: 156), y que jamás se había atrevido a gritar ni a llamar la atención de los demás. Se mueve entre las sombras de su piso, protegida por el cortinaje tras el que espía la vida real. Es un personaje anodino que pasa por la vida casi de puntillas, sin despertar apenas el interés de nadie. No obstante, también a ella se le presenta la oportunidad de amar cuando, un día cualquiera, un hombre la saluda por la calle: «él le había dicho adiós con el sombrero» (2007: 153), un gesto inocente que la hace sentirse especial porque alguien, al fin, había reparado en su existencia. Desde ese instante, la ventana será su atalaya de observación continua, y su objetivo, el hombre del sombrero panamá que la saludó una vez.

Eugenia, a fuerza de otear la plaza, cree distinguir entre la multitud al desconocido y como desea que ser vista, «apartó el visillo y movió los brazos con las esperanza que de [...],

él la viera desde donde se encontraba» (2007: 155), pero el hombre no se da cuenta; de hecho apenas la conoce, solo la saludó en una ocasión aunque ella percibe de otra forma esa realidad. Eugenia abandona su puesto de ventanera y se adentra en el mundo de la plaza. No va a tener suerte y su experiencia será terrible: el contacto con las figuras que observaba desde su particular mirador le provoca pánico e inseguridad, porque ya no son aquellos entes que podía controlar porque estaban lejos de ella; ahora los individuos se han metamorfoseado en un tumulto de «muchas voces estridentes» y parece que hay una pelea en la que ella se ve inmiscuida, así que «una multitud» la arrastra sin control y alguien la golpea en la cabeza; se desmaya y la llevan hasta su casa. A partir de ese momento, su rutina se ve gravemente alterada: no acude al trabajo y se emplaza ante la ventana para espiar obstinadamente los rostros ajenos en busca de su enamorado. Ahora, sin embargo, hay algo que ha cambiado porque escruta el mundo exterior desde su imaginación y desde su recuerdo, ya que «su mirada, eso sí lo sabía, se había vuelto ciega» (2007: 158), después del altercado de la plaza. Por eso echa mano del recuerdo y a fuerza de rememorar los rostros de la gente que antes solía contemplar tras los cristales, se convence de que el objeto de su deseo la ha encontrado, ha subido las escaleras hasta su piso y se ha sentado a su lado para ver pasar la vida tras la ventana.

En el caso de Eugenia, la fortuna no es favorable al amor, por eso el delirio de la espera la conduce a la frustración y quién sabe si también a la enajenación. Eugenia es un personaje romántico y atemporal y su destino es padecer la soledad en todas sus vertientes.

La cita y el azar es un relato publicado en *El País*, el 25 de agosto de 1999, en el que el narrador protagonista explica su obsesión por citarse con mujeres, en una búsqueda vana de la mujer perfecta. *Encuentro* y *La cita y el azar* tienen en común las obsesiones que padecen sus protagonistas, que no son otras que el intento de hallar la compañía del amor ideal.

La ciudad de Barcelona desempeña, en *La cita y el azar*, un importante papel ya que es el marco donde el protagonista conocerá por casualidad a su pareja. El personaje principal vive solo en un apartamento cerca del barrio de Gracia y trabaja en una empresa dedicada al cine. Le gusta conducir por las calles siempre «atestadas de tráfico» (2007: 112), escuchar la música de Manu Chao –compositor hispano francés que destaca en los movimientos antiglobalización del ámbito musical–, y su actividad preferida es citarse con mujeres e imaginar que cada una de ellas podría ser la definitiva. Como la afición del protagonista son

los encuentros, apenas hace tres semanas que se ha citado con una mujer que conoció en un tren—y de la que no recuerda más que sus pecas—, para almorzar juntos en un restaurante de Zaragoza, cerca del *Heraldo de Aragón*. El destino o la casualidad desencadenan una serie de contratiempos que provocan que la entrevista se trunque: la alarma del despertador no suena, no tiene limpia su ropa preferida; acude con mucho retraso al trabajo; un policía lo multa porque aparca en doble fila y no dispone de dinero en efectivo para su viaje a Zaragoza y por eso debe aparcar el coche en doble fila y acudir a un cajero automático donde, después de sacar el dinero, lo va a olvidar en la misma máquina. En Lleida, el coche se le avería y entonces se percata de la pérdida del dinero. Llamará a un conocido que le dejará algo de efectivo para poder asistir a la cita con la chica de las pecas, que acaba no presentándose. Hay un anacronismo narrativo, tal vez producto de un despiste a la hora de repasar el relato para compilarlo en *Viento armado* (2006: 2006): la narración se escribe con anterioridad a la entrada en vigor de la moneda de euro, entonces, en una parte del texto se habla de pesetas: « ¡Veinticinco mil pesetas!» (2007: 112), y luego, cuando el protagonista acude al cajero automático se habla de euros: «trescientos euros» (2007: 111), y no se repara en esa cuestión.

El personaje principal regresa a Barcelona decepcionado; no obstante, lejos de olvidarse de la chica del tren, confiesa que «tenía siempre en la mente las pecas de la nariz de la chica, lo único que recordaba de ella, además del tiempo que me había hecho perder y la decepción que no lograba quitarme del alma» (2007: 113). La casualidad provoca que su desazón desaparezca cuando el interventor de su banco lo pone al corriente del paradero del dinero que sacó del cajero automático y que olvidó recoger. Alguien lo llevó hasta una farmacia cercana y desde allí, lo remitieron a una sucursal de la zona de las Corts. Preso de la curiosidad, se dirige a la farmacia para preguntar sobre la identidad de esa persona y le informan de que es una chica que acude cada lunes a ponerse una inyección. Convencido de que aquello no es una casualidad sino un aviso del destino, se presenta ante la mujer y acaban entablando una relación sentimental. El azar se muestra como el responsable de esa unión que tiene como escenario la ciudad barcelonesa.

El siguiente relato que analizamos se titula *Lucy*, que es también el nombre de su protagonista. Inicialmente se tituló *Un azar para Lucy*, y fue una publicación por entregas que apareció en *elmundo.com* del 19 al 25 de agosto de 2001; fue un cuento de verano, igual que el relato *La cita y el azar*.

Lucy está narrado en primera persona, y es su protagonista, Lucía o Lucy, quien nos cuenta su historia. Tiene 40 años, está divorciada y sin hijos y trabaja, solo por las mañanas, como apoderada de un banco, aunque lo que le gusta no es el trabajo en sí sino el hecho de realizarlo bien. Es un personaje muy bien caracterizado que hace suya la sentencia del director del Museo Nacional de Damasco, personaje que conoció Rosa Regàs en uno de sus viajes, y que ha convertido, junto a esa sentencia, en parte de las anécdotas de su literatura, ya que lo inserta en muchas de sus obras en las que habla sobre el paso del tiempo: «el trabajo es un regalo que nos hacen los dioses para que no nos enloquezca el paso del tiempo» (2007: 165), refiere Lucy, apropiándose de la frase.

Lucía cree que, aunque la crisis de los 40 no le ha afectado, sí que se ha replanteado su modo de vivir tras cumplirlos. Por eso decide cambiar la manera de programar sus vacaciones e improvisa un viaje para protagonizar nuevas experiencias. El motivo de esa aventura, como ocurre en *La cita y el azar*, provocará el encuentro amoroso.

En esta narración aparecen algunas de las opiniones de la escritora sobre las necesidades del ser humano en el ámbito familiar, social y afectivo. Sobre el paso del tiempo asegura, por boca de la protagonista, que

...no es nostalgia del pasado lo que siento [...], sino angustia al comprender que por años que viva ya no tengo tiempo de hacer todo lo que tengo en la mente y menos aún lo que me queda por descubrir. Mi única angustia es, pues, el paso del tiempo (2007: 166).

El paisaje comparado a la vida del ser humano, también se presta a esa reflexión sobre el *tempus fugit*:

...pasaron los seres humanos que vivieron en esa tierra, pasaremos nosotros, los que vivimos hoy, y él seguirá presente, creciendo o muriendo sus plantas, erosionándose sus montes, cayendo bajo el rayo [...]. Se diría que a la naturaleza le es indiferente la humanidad (2007: 171).

Además, se inserta en el relato algún pensamiento activista acerca de cómo proteger la naturaleza:

...y se diría también que la humanidad se venga de ella porque no la soporta, y la machaca, la destruye, la imita y la clona, para poder someterla, aunque sólo sea por

no tener que soportar la humillación de que ella, no siendo inteligente, ni teniendo la capacidad de decisión, perdure por los siglos de los siglos (2007: 171).

Sobre la religión, la autora por boca de Lucy se pregunta «¿Qué es una religión sino una forma de convencernos de que somos algo más que un objeto inanimado, [...], y que aunque nos convirtamos en polvo, tenemos un alma inmortal, o duerme en nuestro ser la capacidad de reencarnarse en otro?» (2007: 171).

Como vemos, la historia de Lucía viene salpicada de sus anécdotas biográficas y opiniones que caracterizan física y psicológicamente al personaje. En la narración, Lucy cuenta que estuvo casada con un hombre muy parecido al protagonista de *Obsesión* ya que «no había trabajado nunca» y se dedicaba a malvivir con «una escueta renta que le pasaba su santa madre, una viuda adinerada que se había convertido a una secta india y se pasaba el día haciendo meditación trascendental» (2007: 167). Después de su divorcio, Lucy concibe la seducción como un placer del que disfruta porque ha decidido no vivir nunca más en pareja, como hizo la propia Regàs.

Lucía está marcada por una infancia gris de «interminables y aburridas comidas frente a la televisión, con las peleas de los padres sentados en los asientos delanteros del coche» (2007: 168). Se describe a sí misma como «alta y delgada, tengo las piernas largas, el cabello rojo y la piel llena de pecas» (2007: 169), el físico de la autora y, como ella, no toma el sol y tampoco se maquilla. Incluso dice que sus ojos pueden ser «como los de una virgen gótica» una calificación que Carlos Barral atribuyó en su día a la escritora, como comentamos en la parte de la biografía del presente ensayo. Incluso la vocación de viajar es una afición que el personaje literario comparte con la autora, aunque Regàs dice que «puede haber afinidades [...], pero no es un relato consciente de mí misma ni jamás me ocurrió lo que a ella le ocurre» (García Trinidad, *Entrevista*, 2015).

Lucía, durante las vacaciones de ese verano del 2001, decide viajar adonde el destino disponga. Llama a un taxi con la intención de ir al aeropuerto y coger el primer pasaje libre, pero el azar le juega una mala pasada y se ve involucrada en un accidente. Despierta en un hospital de la ciudad donde la atiende un médico por quien se siente atraída. La estancia en el hospital la lleva a criticar el sistema sanitario español y la incompetencia de algunos profesionales de la medicina. Asimismo, destapa los chanchullos de las compañías aseguradoras que la visitan tras el accidente; incluso repara en un médico sustituto de color y

da su opinión acerca de la inmigración. El hospital como contexto es aprovechado para emitir, en boca de su personaje, la crítica que la autora cree oportuna.

El azar hace que, una vez Lucía vuelve a casa, las circunstancias empeoren: como son vacaciones, el edificio está vacío y entran a robar en algunos pisos; la vecina de arriba se deja el grifo abierto y se inunda su apartamento. Así que los contratiempos la retienen en la ciudad hasta que consigue marcharse y llegar al aeropuerto donde se hace con un billete para Roma. Aprovecha aquí para aludir al concepto que su amiga Blanca Peral –que aparece también mentada en *Viaje a la luz del Cham* (1995)–, tiene sobre el hecho de viajar: «Mi amiga Blanca Peral decía que no hay como un buen libro para viajar a gusto» (2007: 182); esta es una forma de vincular la realidad a su particular microcosmos.

La narración presenta temas muy actuales en el momento de su escritura como la estafa de Gescartera, que la protagonista lee en prensa. Cuando coge el avión, este no consigue despegar y los pasajeros deben pasar la noche en un hotel, a la espera de otro vuelo. Ese infortunio ocasiona su encuentro con el médico del hospital por el que sintió atracción.

Barcelona sigue siendo el contexto de la historia; ahora Lucy se traslada con el médico, que se llama Lorenzo, desde el aeropuerto hasta el Puerto Olímpico, para tomar una paella. Lorenzo es un divorciado que tiene un hijo mayor de edad que vive fuera de Barcelona. Es un amante del mar y es dueño de un velero que atraca en el puerto barcelonés. Los personajes navegan por la costa barcelonesa y la ruta le ofrece a Lucy un nuevo paisaje de la ciudad: Santa María del Mar, las Ramblas y el cementerio de Montjuic le descubren una parte de la urbe desconocida en su visión desde el mar.

Durante el almuerzo, se enamoran, aunque ella está empeñada en tomar ese avión hacia Roma, por eso regresa al aeropuerto aunque sin éxito, porque el avión ya ha salido. Decide entonces llamar a Lorenzo y pasar con él unas horas. Los versos de Jaime Gil de Biedma, amigo de Regàs, al que alude mediante la perífrasis «el poeta», explican el sentimiento de Lucía.

Lorenzo y ella pasan la noche en el barco y él le propone viajar hasta Cadaqués, el pueblo preferido de la autora. Lucy no sabe qué hacer y, en su reflexión, acude a la lectura de Azorín, *La mariposa y la llama*, para definir su circunstancia. Determina volar a Roma

porque cree que allí encontrará lo que el azar le depara. En pleno vuelo se da cuenta de que su destino no es otro que Lorenzo y espera regresar pronto a Barcelona.

Como advertimos, Barcelona es el contexto donde el azar corresponde y complace el deseo de los actantes. La ciudad sumerge en el anonimato a los individuos, aunque no los deja sentirse solos porque el barullo de sus calles los acompaña siempre. En el caso de Eugenia, desde su casa sentía la compañía de la ciudad, representada en las gentes de la plaza. En cuanto al protagonista de *La cita y el azar*, la ciudad parecía no dejarlo emprender su viaje hacia Zaragoza, y este no hacía más que ir y venir de un lado a otro de la urbe hasta cruzarse con su compañera sentimental. Lo mismo sucede con Lucy, su historia y la del protagonista de *La cita y el azar* es similar. Lucy va en busca del destino y anhela que la suerte decida por ella; la ciudad tampoco deja que se marche hasta que no ha conocido a Lorenzo. La ciudad tiene sus propios métodos, sus reglas de arte amatorio, para que los personajes se relacionen solo cuando sea necesario.

El viaje es otro de los subtemas que aúna a las tres narraciones; en el caso de Eugenia se trata de un viaje interior; ella debe estar dispuesta a salir de su casa y adentrarse en la plaza. En el caso del de Lucía y también en el del protagonista de *La cita y el azar*, es un viaje físico lo que los pone en contacto con su pareja sentimental. La suerte es lo que mueve el desenlace de cada una de las historias en un intento de demostrar que todo depende de la fortuna, cualquier mínimo evento puede hacer cambiar el curso de todo porque nada está determinado, porque cualquier contratiempo puede cambiar el destino de los hombres sin que ninguno sea capaz de impedirlo.

1.3.9.- Lluvia de invierno: la búsqueda de la inspiración.

Con este título se incluye en *Sombras, nada más* (1998), una narración que se había publicado en 1996 en *Pobre corazón* bajo el título de *Preludio*. El relato *Lluvia de invierno* se seleccionó, en 1997, junto a los de otros autores, para formar parte de la antología *Cuentos de invierno*, editada por Rosa Regàs; más tarde, se insertaba en su colección *Viento armado* (2006).

La historia narra, en tercera persona y de manera omnisciente, la lucha de Elías Martín —un anodino empleado de banca al que Amelia, su novia, abandona tras cinco años de relación— por encontrar la inspiración para escribir la novela policíaca que lleva años imaginando.

El antropónimo Elías es también el de uno de los hermanos de Ana Vidal, la protagonista y narradora de *Luna lunera* (1999); y es el patronímico de la familia materna de la escritora; como ya venimos observando, en el universo regasiano los nombres suelen repetirse de una historia a otra.

Elías Martín, el protagonista de *Lluvia de invierno*, ha hecho sus incursiones en el mundo del periodismo con alguna crónica escrita por encargo; no obstante, lo que anhela de verdad es disponer de tiempo para escribir su novela; por eso solicita a su empresa unos días de vacaciones que pasará en el apartamento estival que le presta su amigo Augusto, en Calafell, el pueblo de costa donde pasaba temporadas el editor Carlos Barral. Si este es el argumento, el tema principal del relato no es otro que el de la búsqueda de la inspiración, así como las dificultades con las que debe lidiar todo escritor hasta lograr escribir lo que tiene en el subconsciente. Esta narración entronca, por su tema, con *La inspiración y el estilo* de la colección *Pobre corazón* (1996). Escribir es una tarea difícil que requiere de esfuerzo y de voluntad: «como sabía que la inspiración nunca aparecía por sí sola, era consciente de que le hacía falta un esfuerzo de voluntad» (2007: 117). El proceso de la escritura se detalla por etapas: «los primeros días había fluido el texto como si alguien se lo dictara, pero cuando más confiado estaba en esa voz de la que había esperado tanto, cuando contaba con ella hasta el punto de haberla olvidado, se encalló su mente se paralizó y no había forma de continuar» (2007: 117). La voz que dicta la novela a Elías es también uno de los subtemas de *En el hemisferio sur*, una narración de Cristina Fernández Cubas en el que Clara, la protagonista, se sorprende de escuchar la voz interior que le dicta sus novelas:

Ella es la Voz. Surge de dentro, aunque, en alguna ocasión, la he sentido cerca de mí, revoloteando por mi habitación [...] Esta voz que te parece escuchar no es otra cosa que tu imaginación, tu talento creativo (Fernández Cubas, 2013: 120-121).

En *Lluvia de invierno*, Elías Martín habla de la importancia de la voluntad a la hora de novelar porque para él «la voluntad concitaba la inspiración. La voluntad era lo importante» (2007: 118); argumento que comparte Regàs, para quien escribir es un acto obsesivo donde no hay «inspiración, pero sí la obsesión, que es ese momento en el que ya vives en el mundo que estás intentando crear y se aprovecha todo lo que escribes. Ya no necesitas ninguna disciplina» (Griñán, 2013).

El protagonista que «había estado pensando en esa novela desde hacía años, convencido de que, cuando se pusiera a escribir no tendría más que dejarse llevar por la voz de la conciencia, de la memoria» (2007: 118) se sorprende en extremo porque «jamás hubiera creído que fuera tan difícil ponerse a fabular» (2007: 119), opinión que comparte Regàs cuando habla de la importancia de hallar la voz apropiada para el relato, «...conversamos [...] sobre la escritura, de lo importante que es encontrar la voz de una narración, la voz que se acerque más a la historia que queremos contar» (Pérez, 2013).

Regàs ha escrito acerca de la dificultad que conlleva empezar a escribir, incluso cuenta la anécdota de cuando se inició en literatura y se ató a una silla a la espera de la inspiración: «Llegué incluso a atarme a la silla con el cinturón del albornoz» (*Diario Córdoba*, 2003), refiere.

En *Lluvia de invierno*, la ciudad, que podría ser Barcelona, es el espacio donde transcurre la primera parte de la historia; en ella, el protagonista se mueve por un itinerario preciso: su desordenado piso en el que pasa las noches insomnes a la espera de inspiración; los restaurantes en los que almuerza o cena para no distraer con tareas domésticas la llegada de la inspiración; el trabajo en el banco y la soledad de las noches en las que echa de menos el orden que Amelia disponía en la casa y, por extensión, en su vida. La segunda parte de la narración transcurre en Calafell, donde Elías Martín llega en autobús, en busca del perfecto *locus amoenus* para emular el tópico del *Beatus ille* en versión marina. Lejos de retirarse a un emplazamiento de paz y sosiego, se zambulle en una turbulencia que emula su yo interior. Para eso, el paisaje de tormenta constante, de frío y de cielo encapotado de temporal refleja el tumulto de emociones que se enfrentan en su alma. Ese retiro casi espiritual, en el que va a sufrir las inclemencias del tiempo atmosférico y la soledad, durará siete días. Entonces tomará «la decisión de abandonar y volver a su vida cotidiana» (2007: 125), pero el regreso a esa ciudad en la que siente la desesperación de su soledad, no significa que recupere la cotidianeidad, porque en el trabajo han aprovechado su ausencia para despedirlo y alterar definitivamente su trivial vida. Elías Martín se percata de que nunca se ha sentido satisfecho de su empleo ya que estaba allí porque así se lo había aconsejado su antigua novia y su propio padre; sin embargo, ahora que «la inspiración parecía haberlo abandonado», e incluso lo apartaban de la vida laboral, por primera vez iba a disponer de tiempo. Como dice Regàs: «sin riesgo no hay inspiración» (Regàs, 2002), así que, a medida que el temporal amaina, el malestar del protagonista va desapareciendo. En su casa, sin apenas proponérselo, empezará a

teclear en el ordenador lo que será su primera novela. Al percatarse de que está creando la historia, se pregunta si realmente ese sinsentido será o no la inspiración. Regàs está segura de que «Todo lo que hemos vivido está en un agujero negro y el escritor sabe extraerlo. Creemos que inventamos pero no inventamos nada: todo está ahí dentro» (*lainformacion.com*, 2009).

En este relato, como en el cuento de *La inspiración y el estilo*, la vida y la literatura se fusionan y «El escritor sin saberlo, sin apercibirse de ello, hurga en el olvido para rescatar todas aquellos elementos que constituyen lo que ha vivido, que forman su biografía, que son su historia, para poder trasladarlas a su mundo de ficción, de creación» (Regàs, 2003).

Los cuentos que se agrupan en *Viento armado* (2006) están unidos por temas que tienen que ver con el azar y con el definitivo cambio en el destino de los personajes, dominados todos por la *fortuna mutabile*. Góngora en el soneto que inspira el título de *Viento armado* aconseja seguir al sueño: «Síguelo; mostrárate el rostro amado,/ y engañarán un rato tus pasiones/ dos bienes, que serán dormir y vello» (Góngora y Argote, L., 1992: 27). El sueño, que viste sombras de belleza, que muestra realidades inexistentes, espejismos de nuestra mente, la idea barroca de pensar la vida como un sueño, el desencanto del mundo, el existencialismo. La realidad es un vacío constante que solo se puede llenar de sueños, de imaginación que perseguimos sin percatarnos de que será el azar lo que decida nuestro destino.

2.- LAS NOVELAS: ficción y realidad.

2.1.- *Memoria de Almotor*: el riesgo de saber quiénes somos.

2.1.1.- El inicio de la novelista.

Memoria de Almotor (1991) es la primera novela de Rosa Regàs, y en ella se plantean algunos de los temas que van a tratarse, intermitentemente, a lo largo de su producción. Se circunscribe al género de la «novela de memoria» ya que se acerca a la ambivalencia que ocasiona el recuerdo de la guerra en los distintos personajes –como vemos en la figura de la abuela de la protagonista–, aunque también presenta características que la entroncan con la novela de formación, en cuanto a que las vivencias de la actante la llevan a transformar su modo de afrontar la vida.

Fue redacta entre «1989 y 1991 con esa sensación extraña y misteriosa de adentrarme en un ámbito profesional, el de la escritura que siempre había visto desde la barrera, y a pensar en la jubilación» (Regàs, *Memoria de Almotor*, 2003: Prólogo, 1). Llofriu y Ginebra serán los espacios que escoge para escribirla, alternando su trabajo en la ONU con el descanso en el Mas Gavatx. Confiesa en el prólogo que «siempre había deseado escribir» (Regàs, 2003: Prólogo, I), incluso da cuenta de su primer texto –*Los vasos azules de Virginia*, un esbozo de novela– en el que relataba su vida y que más tarde, y bajo otra perspectiva, se convertiría en *Luna lunera* (1999).

Félix de Azúa la anima a concluir *Memoria de Almotor*, como explica la escritora: «yo estaba en Ginebra y de vez en cuando le enviaba páginas a Félix. Nos encontramos un fin de semana que yo fui a Llofriu y me dijo, ponle un punto y acábala ya. Pero a mí me faltaba todavía algo que añadir, así que continué a mi ritmo» (García Trinidad, *Correspondencia con Rosa Regàs*, 2016). En cuanto a cómo la publicó, asegura que «Un día me llamó Rafael Borrás, director entonces literario de Planeta y me pidió la novela. Se la envié, aún a falta de la última corrección y me contestó ofreciéndome un contrato» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016). Esta es la primera y única novela de Regàs que no ha recibido ningún premio, sin embargo, antes incluso de terminar su redacción ya se proyectó que fuera publicada por la editorial Planeta.

La autora empieza su redacción a partir de una vivencia: la compra de un gallinero para su finca *Mas Gavatx*. Esa anécdota es, como le comenta a Enrique Ávila López, lo que desencadena su escritura porque se le ocurrió narrar esa experiencia con ella misma de protagonista viviendo en el campo (Cfr. Ávila López, 2007: 15). *Memoria de Almator* se publica cuando la escritora ronda los 58 años, y en el prólogo a la segunda edición –la de 2003, que manejamos en este análisis–, relata cómo fue la sensación de recibir del cartero un ejemplar de esa primera edición de la que califica como «mi novela preferida» «por el olvido al que ha sido sometida» (Pita, 2001).

El título hace referencia al escenario donde el personaje principal permanece durante un año y medio, justo el tiempo que dura la acción narrativa. Almator es el valle donde se sitúa la casa que la protagonista hereda de su abuela materna. En realidad, Regàs se inspira en su propia finca de Llofriú, ya que encontramos la alusión a su masía cuando en la novela se fecha la construcción de la vivienda de ficción en el año 1748, la misma en que fuera construido el *Mas Gavatx*, según reza la inscripción del dintel de la entrada. Por otro lado, el nombre de Almator, como comenta, se le ocurrió cuando escuchó el de Palau Sator, un pueblo de los alrededores de Llofriú: «Almator salió de Palau Sator y me gustó» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013). Asimismo, en el título se sintetiza el tema esencial de este libro, la memoria, en este caso, la de la historia de la familia materna de la protagonista, y el intento en vano que hace esta por recuperarla, como signo de identidad. La autora, orgullosa de su primera obra, declara: «Tengo un recuerdo perfecto, nadie la esperaba, podía entretenerme todo lo que quisiera y eso hice. Tres años aprendiendo a escribir» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

2.1.2.- Los paratextos y la estructura de la novela.

Dos paratextos enmarcan el relato, el primero es una dedicatoria que Regàs dirige a “sus madres”; a Mariona Pagès, su madre biológica, y a Matilde Locatelli, su pareja. En el prólogo a la segunda edición de la novela, argumenta su intención de agradecerles así el apoyo que le brindaron: «tanto confiaron en mí y que con tanta emoción y entusiasmo la recibieron, la leyeron y la relejeron» (Regàs, 2003: Prólogo, III). Matilde es, además, quien proporciona a Rosa Regàs el dinero necesario para que se matricule en la Universidad de Barcelona, en un momento en el que no estaba aceptado socialmente que una mujer estudiara una carrera, y menos si esta era esposa y madre.

El segundo paratexto pertenece a un fragmento de la novela de Céleste Albaret, el ama de llaves de Proust, y está extraído de su libro *Monsieur Proust*. Céleste Albaret trabajó como ama de llaves en casa de Marcel Proust desde 1913 hasta 1922. Fue su enfermera y amiga durante los últimos nueve años de su vida, mientras escribía *En busca del tiempo perdido*, una de las novelas que más influye a Regàs. Céleste fue, durante esa época, la confidente del escritor. El texto de Albaret, que publicó a los 82 años, es una memoria donde comenta el tipo de relación que los unía. La referencia que selecciona la autora tiene que ver con el tema de *Memoria de Almator*: «Les paradis perdus, il n’y a qu’en soi qu’on les retrouve» (*Los paraísos perdidos solo se encuentran en nosotros mismos); o sea, la búsqueda, por parte de la anónima protagonista, del paraíso perdido que cree hallar en su niñez. Regàs, como Proust, escribe sobre el paso del tiempo, sobre la memoria y sobre la necesidad de conciliar la nostalgia de ese edén del recuerdo, un paraíso que se olvidó cuando se pasó la infancia. Sin embargo, a través del personaje principal, nos lega un mensaje-consejo muy claro sobre qué hacer con esa memoria; para ella lo mejor es conservar «el recuerdo intacto, mejor es dejarlo quieto y no removerlo ni intentar recuperarlo» (Regàs, *Memoria de Almator*, 2003: 469)¹³⁵. Nunca regresa el pasado ni son los acontecimientos como los recordamos porque el ser humano tiende a idealizarlo todo. Por eso, intentar revivir «los lugares de la infancia» nos lleva al dolor, y si no somos capaces de asimilarlos, y de dejar de echarlos de menos, nos «emponzoñan la vida para siempre» (2003: 469). La utopía temática del paraíso perdido aparece también en la novela *La canción de Dorotea*, ganadora del Premio Planeta en 2001.

El texto de *Memoria de Almator* no se estructura en capítulos sino que se separa por marcas tipográficas, espacios en blanco cuya función es la de diferenciar unas escenas de las otras, y muchas veces un tiempo pretérito, el del recuerdo, del tiempo presente en el que se desarrolla la trama. La autora utiliza este formato porque se ajusta al tipo de narración ya que esta es una especie de confesión o de relato pormenorizado de los recuerdos de la protagonista, o de lo que su memoria ha conseguido desentrañar de sus circunstancias vitales. Una secuencia de vivencias que se alterna y se encadena a otras mediante la analepsis, con el fin de establecer un orden en la vida emocional del personaje principal, y justificar el motivo que la empuja a romper con su pasado, y a forjarse una nueva identidad.

Se distinguen, en la estructura profunda, tres partes en las que se organiza la novela temáticamente. La primera correspondería a la presentación que hace de sí misma la heroína y

¹³⁵.- Manejamos la edición de: Regàs, Rosa. *Memoria de Almator*, Destino-Libros, Barcelona, 2003.

la que ofrece de su entorno. En ella nos informa de su vida de casada, de sus aficiones y de la aparición de su amante, un personaje que altera su rutina y por el cual decide divorciarse. Tras romper con su marido, la actante abandona la ciudad y se instala en la casa que hereda de su abuela materna en el valle de Almató. La segunda parte narra el devenir de su vida en la masía heredada y los problemas que le ocasionan sus vecinos. La tercera, más breve que las otras dos, relata los motivos por los que se ve obligada a vender el coche, la tumba y la casa familiar y a marcharse, casi en una huida, de la vivienda de los abuelos, tras renunciar al legado familiar. Como observa M^a Teresa Domingo y Benito, la autora en esta novela, «Para el análisis psicológico rechaza la trama lineal y adopta la estructura abierta» (Domingo y Benito, M^a Teresa, 2008). De manera que no sabemos adónde se dirige la protagonista después de partir de Almató, desde dónde ha escrito esta memoria, ni cómo será su vida. Ella misma alimenta este misterio cuando, en la estación del tren, decide escoger al azar un destino del que no da cuenta al lector, aun siendo consciente de que, por muy lejos que vaya, su «añoranza sobreviviría desprendida de mi alma» (Regàs, *Memoria de Almató*, 2003: 483), y echaría de menos «el suave paisaje de higueras y almendros y mimosas» (2003: 483) de Almató.

2.1.3.- La voz narrativa.

La novela está escrita en primera persona porque es la rememoración autobiográfica que lleva a cabo una narradora-protagonista –de unos treinta y seis años–, sobre lo que le sucedió, durante el año y medio que vivió en la masía familiar. Regàs dice que, al ser su primera novela, «No quería empezar la casa por el tejado. Busqué la estructura más elemental posible y me pareció que la primera persona respondía mejor a este objetivo» (Fancelli, 1991).

Como es la narración de un acontecimiento pasado, el punto de vista narrativo se sostiene en el flashback o la analepsis. La enunciación o el momento de la enunciación que lleva a cabo la narradora no tienen que ver con el tiempo de la historia contada, ya que esta se relata con posterioridad, como una experiencia de la que ya se ha sobrepuesto, o que supera a la par que va narrando. Observamos estas distorsiones, en cuanto al punto de vista narrativo, cuando la narradora se posiciona en su tiempo y se distancia del texto usando la deixis temporal: «Aún ahora al recordarlos desde la distancia me cuesta ver la conexión entre todos los acontecimientos que se sucedieron» (2003: 21). Es como si la novela que pretendía escribir la protagonista–y que fue la excusa de su traslado de la ciudad al valle de Almató– fuera la que el lector está leyendo. Como observa J. Houdiard, «Le texte apparaît dès les

premières pages comme l'histoire du séjour de la narratrice homodiégétique à Almatov, une histoire situé dans le passé par rapport à l'instant de l'énonciation» (Houdiard, 2009: 103). La propia Regàs advierte sobre la protagonista que «...esa señora, antes de ponerse a escribir, tuvo que descubrir muchas cosas [...], creo que esa mujer hizo un trabajo de conocimiento de sí misma que seguramente era importante para ella. [...], al fin y al cabo la novela Memoria de Almatov, si no la ha escrito ella ya me dirás quién la ha escrito» (Houdiard, 2009: 460). El relato se convierte en un entramado donde la actante recuerda, a grandes rasgos, sus vivencias con la finalidad, primero de refugiarse en el recuerdo para no enfrentarse a la realidad de lo que le está sucediendo, y luego para descubrir el secreto familiar, que no es otro que el saberse repudiada por su difunta abuela.

Mediante el monólogo interior, el lector conoce los pensamientos del personaje, sus inquietudes y sus celos. Aunque también tenemos escenas de diálogo en las que interactúa con el resto de personajes secundarios, nunca sabemos cómo estos piensan ni cómo se relacionan en la intimidad. La única perspectiva es la que ofrece la protagonista, que se siente una extraña en su propia casa, y que padece el violento rechazo de sus vecinos, que la juzgan conforme al rol que la abuela le asigna antes de morir: el de una extranjera. Por eso se percata de que los payeses de Almatov ven en ella «El enemigo común» (2003: 464), y se pregunta qué les habría exigido la abuela a cambio de sus tierras, «¿que me asustaran de noche?, ¿que destrozaran mis tierras?, ¿o simplemente había dejado a su elección la forma de torturarme cada minuto que viviera en Almatov?» (2003: 464). Como los campesinos del valle no la reconocen como heredera, no la respetan. Así, la narración se convierte en un proceso doloroso, una especie de exorcismo, en donde el recuerdo tiene la función de destruir cada uno de sus proyectos, y se percibe como una «source d'angoisse et de tristesse» (Houdiard, 2007: 1), para ella.

Observa Ávila López que desde las primeras descripciones, «la narradora protagonista avisa de que algo negativo va a sucederle en su estancia en Almatov» (Ávila López, 2007: 38), de manera que la voz narradora entreteje su presente a los recuerdos de ese pasado idealizado, de ese tiempo que en su mente es feliz, y lo que pretende es recuperarlo porque «Almatov est pour la narratrice le paradis perdu de son enfance, ce qui explique sa propension à se remémorer les moments qu'elle y a vécus» (Houdiard, 2009: 160). Incluso cuando Manuela, el ama de llaves, al recibirla no la reconoce como la que fue «su niña» —porque ahora tiene veinticinco años y no diez—, la protagonista, negándose el paso del tiempo, prefiere seguir

idealizando su pasado, y actúa como si se sorprendiera de los cambios físicos de Almató, «comme si elle avait espéré retrouver la propriété dans l'état où elle l'avait quittée, plus de vingt ans auparavant. Il lui semble difficile d'accepter que le temps est passé» (Houidiard J., 2007). Como observamos, la narradora ha superado lo que la protagonista está viviendo en el momento del relato, pero lo cuenta para justificar la elección que hizo al final. Lo que narra constituye, entonces, la novela; esa memoria de cuando estuvo viviendo en la casa de la abuela materna. El texto es el resultado de la reflexión y, como el tiempo de la narración es posterior al transcurso de la historia narrada, ahora, con su relato, da un sentido a su circunstancia.

El recuerdo, como apuntamos, es la base de la que parte su historia. «C'est cette importance du souvenir est la comparaison incessante entre le passé et le présent qui ouvrent la voie de la remémoration et enclenchent la reconstruction de la mémoire familiale par la protagonista» (Houidiard, 2007: 210). Muchas veces el recuerdo se distorsiona en la memoria, así, cuando abandona a su amante, la narradora relata su partida de una forma ambigua, describiendo más el paisaje que la rodea que los sentimientos que la embargan. Su excusa no es otra que la percepción en la memoria de aquella circunstancia, e incluso duda de lo que está narrando: «Quizá no sean estas últimas imágenes las que recuerdo» (2003: 451), con esto pretende un alejamiento de la escena, tal vez para evitar afrontar el dolor que esta conllevaba.

Memoria de Almató es una obra neorrealista, con tintes románticos en las descripciones, aunque Neus Aguado la considera antirromántica por el realismo que utiliza cuando se entretiene en detallar su entorno y los elementos que lo componen. En ella, «Regàs sabe mantener la intriga hasta las últimas páginas de una novela que, pese a situarse en el campo, escapa al ruralismo, entroncando con la tradición de la narrativa realista y psicológica inglesa» (Marco, 1995). También tiene su parte de novela de formación y de evolución psicológica, en tanto que el personaje consigue desprenderse de su pasado, una vez lo ha analizado, y así adquirir una identidad para su nueva etapa vital.

El lenguaje destaca por la afectividad que denotan las palabras que selecciona para sus descripciones, sobre todo las que traza de los perros, como observa Astrid Schmitt-Böhringen, «El lenguaje sencillo, pero muy preciso y vivo que utiliza Rosa Regàs tanto en la afectuosa descripción de la naturaleza como en las reflexiones analíticas de los personajes (¡y de los perros!) atraen enseguida al lector» (Schmitt-Böhringen, A, 1992).

Será esta la única novela escrita con una sola voz; el resto, sobre todo *Luna lunera* (1999), y *Música de cámara* (2013), se distinguirán por el juego de voces narrativas o la polifonía que ofrecerá al lector distintas perspectivas de la misma situación y con ello, diferentes lecturas del suceso, y más objetividad narrativa.

2.1.4.- El argumento de la novela.

La protagonista ha vivido una infancia atípica en su familia. Debido a la profesión de su padre, que es tenor y concertista, ha viajado por Europa, para acompañarlo en su trabajo, en una especie de vida nómada. Su madre muere de parto cuando ella tiene ocho años, y su padre la deja al cuidado de la abuela materna en el valle de Almotor, hasta los diez años. Entonces regresa a buscarla para continuar con la vida que habían llevado siempre. A Almotor no regresará hasta que herede la casa.

Cuando inicia sus estudios universitarios, ella y su padre se instalan en la ciudad. Será en el transcurso de esas clases donde conoce a su marido. Ambos estudian lo mismo, disfrutan de las mismas aficiones y se dedicarán a la investigación y a compartir un único espacio de trabajo. La joven pareja no logra descendencia y centra su energía en el desarrollo de la profesión. Hasta que un 21 de marzo, la suerte cambia para la protagonista porque recibe una carta de «un viejo amigo casi olvidado» (2003: 15), enfundada en un sobre azul, en la cual, al estilo machadiano, este le recuerda la entrada de la primavera y le pide una cita. De este modo, la actante inicia, sin percatarse, la búsqueda de sí misma a través del amor, que se desencadena a partir de ese primer encuentro. El orden de su mundo se trastoca porque se convierte en la amante de un hombre casado al que «no sólo le amaba y me había enamorado de él, sino sobre todo de mi imagen tal como él la devolvía» (2003: 19). Por primera vez deja de ser ese personaje gris en el que se había transformado junto a su marido, y su imagen es la de una mujer atrevida que «había aprendido a sostener la mirada y paseaba ahora radiante la exagerada longitud de mis piernas» (2003: 19). Esa seguridad en su feminidad la insta a pedir el divorcio. Ante la «falta de dolor y de sentimiento» (2003: 20) que muestran ambos, comprende que su matrimonio «llevaba extinguido desde tiempo inmemorial aunque ninguno de los dos habíamos reparado en ello» (2003: 20). La separación viene unida a otro hecho fortuito: se le concede una beca de dos años de subvención para que realice su deseo más íntimo: escribir una novela. El mismo día en que recibe la noticia de la concesión de la beca, un notario le comunica que su abuela materna ha fallecido y que ella es la heredera de la casa de su infancia, una masía situada en el valle Almotor. Un lugar por el que ha sentido nostalgia

durante su vida en la ciudad, «ansias definidas de noches frías de luna, de aullar de perros, de olor a tierra mojada y del monótono ruido de la lluvia sobre las hojas» (2003: 13). Almotor parece ser el entorno idóneo para escribir esa novela que tiene en mente, y para empezar una vida nueva cuando su amante consiga también el divorcio. Sin embargo, apenas llega a la casa, se percata de que nada es como recuerda. Los objetos que tenía en su memoria ya no están, la casa le es extraña, hasta la biblioteca donde se disponía a escribir le parece impersonal, y en ella se siente una intrusa, de manera que nunca iniciará la escritura de su relato en Almotor.

La protagonista entretiene su tiempo intentando devolver a la casa de campo el uso de labranza que tenía antaño. Pero los habitantes del valle de Almotor, inducidos por el odio que les contagió hacia ella la abuela, no la dejan progresar y sabotean todos sus proyectos. El colofón final será la construcción de un pozo que ella misma encarga y del que los vecinos querrán obtener el agua gratis. Ante su oposición, la violencia se presenta en la narración como una respuesta razonada y normal en ese medio rústico: le destrozan la huerta, le intentan envenenar el agua, matan a sus gallinas, la acechan en la noche, le cuentan leyendas misteriosas sobre su familia para asustarla, e intentan fulminar cualquier proyecto que la mujer inicie con el fin de doblegar su voluntad. El descubrimiento del secreto de la abuela, que no es otro que el desprecio que esta sentía por su yerno—el padre charnego de la protagonista—, y por extensión, el odio que le tiene a ella—a quien considera un vástago bastardo, indigno de ser depositario de la memoria familiar—, la empuja a vender la finca y a huir lejos de allí dejando atrás, además de su pasado, la relación de dependencia que mantenía con su egocéntrico amante.

2.1.5.- Los espacios y su simbología.

En la novela aparecen dos espacios reales y uno simbólico que se alternan y se suceden. El espacio real se identifica o bien con la ciudad en la cual la protagonista ha vivido primero con su padre, durante la época de la universidad, y después con su marido, durante los quince años que dura su matrimonio. O bien con el valle de Almotor donde estuvo dos años con su abuela materna y con Manuela, el ama de llaves, conviviendo. El espacio simbólico es el que aparece en infinidad de ocasiones “superpuesto”, a través de la rememoración, a la escena que la actante protagoniza. Muchas veces, a modo proustiano, un olor, una voz, un paisaje o un sabor provocan que el recuerdo más remoto irrumpa en su presente. Por eso el espacio del recuerdo es simbólico; aparece como un fantasma “cosificando” las distintas escenas, a lo

largo de todo el relato, y desplaza el momento que vive la protagonista de manera que esos instantes quedan “disfrazados” por esa evocación. El Almató de su niñez se forja como un refugio donde se ampara cuando la realidad la supera o le causa dolor. Entonces trata de transformar ese presente para acercarlo al que ella guarda en su recuerdo en un intento, siempre fallido, de aproximarse a la felicidad de cuando era niña. Hay una disyunción entre el Almató real, donde se siente una extranjera, y el Almató de su memoria, el edén perdido.

Houdiard observa que

L'écriture de Rosa Regàs se caractérise notamment par l'importance donnée aux espaces romanesques, non seulement à travers de nombreuses descriptions mais, et c'est là que réside l'originalité du traitement de l'espace dans ses romans, par le rôle que jouent les lieux dans le déroulement de la diégèse, à tel point qu'il est difficile de les considérer comme de simples toiles de fond (Houdiard, 2009: 38).

Hemos de mencionar la presencia de otro espacio real, el de un «pueblo blanco junto al mar» (2003: 446), donde la protagonista se cita con su amante. En ese lugar el amante tiene una casa donde ambos pasarán algunos fines de semana y donde se producirá el último encuentro. Es un pueblo que, por las descripciones, bien podría ser Cadaqués, el espacio que destaca es «su casita blanca, en una calle estrecha y empedrada con guijarros y vista sobre las tejas doradas de las casas entre la suya y el mar» (2003: 133). La protagonista acude allí por amor, sin embargo, nunca establece un vínculo emocional con ese entorno, como tampoco lo hará en sus visitas esporádicas a la ciudad; esta y el campo constituyen los dos espacios reales donde transcurre la acción narrativa. A medio camino entre ellos—como un enclave para la reflexión esporádica antes del cambio abrupto de paisaje y antes de contemplar una forma de vida distinta a la que la protagonista lleva en Almató—, está la estación de Toldrà, desde donde esta coge el tren hasta la urbe. La terminal se describe brevemente, casi a pinceladas, y destaca su pequeña terraza en la que suele sentarse a tomar un café para entretener la espera. Esta estación podría ser, por la descripción que ofrece, la de Flaçà, el pueblo más cercano a Llofriu que cuenta con estación de tren, aunque también podría ser la del pueblo de Celrà. La contemplación de ese lugar la transporta a su recuerdo; parecen fusionarse la realidad en la que se inserta el personaje y el espacio que recuerda. La estación de Toldrà le trae a la memoria las de Austria, Alemania o Suiza en cuyas terrazas se sentaba, cuando era niña, al lado de su padre, aguardando la llegada del tren. Esa es una evocación que la sume en la

nostalgia de la infancia al lado de su padre, su referente, al que se siente tan unida como dependiente.

El tren conduce a la protagonista hasta una ciudad catalana con mar—que bien podría ser Barcelona—, donde habitaba, primero con su padre y luego con su marido, en la zona alta o burguesa. De hecho, dice que en su barrio se situaba «la clínica oftalmológica de mi vecindario, un hospital de campaña en medio de la ciudad» (2003: 129); esta referencia puede estar inspirada en la biografía de la autora, que vivía en la calle Muntaner, 454, y cerca de su vivienda se ubica la Clínica Oftalmológica Barraquer.

Una vez la protagonista se instala en Almató, sus viajes a la urbe son puntuales y están destinados a solventar los trámites burocráticos contra las denuncias de sus vecinos. Será en este espacio urbano donde comprará un gallinero insólito que transporta hasta la masía en el coche que le prestan unos amigos de su padre. Aunque confiesa sentir cierto «talante nostálgico» (2003: 361) cada vez que recuerda su vida en la ciudad, en ella se ve «como una extraña en los lugares que durante tantos años me habían sido familiares» (2003: 365), porque allí no le queda nada ni nadie. Como cuenta, no tenía demasiados amigos porque se había dedicado a su profesión, y los pocos que frecuentaba se posicionaron a favor de su exmarido durante su divorcio, y la «acusaron de traición y tomaron mi decisión por una huida, y una vez fuera del marco en el que nos movimos ya nada o casi nada teníamos que decirnos y no los volví a ver» (2003: 364). Solo mantiene relación con un matrimonio de músicos amigo de su padre y a ellos recurre para pedirles el coche en el que transportar el gallinero que compra hasta Almató.

Ella y su padre habían vivido en el mismo barrio en que este se instaló cuando llegó de niño, desde Hornachuelos, «a los pocos meses de ganar los rebeldes» (2003: 362). Pese a que la protagonista considera que esa es su ciudad—igual que el padre la siente suya—, deambula por sus calles reconociendo que «la mirada ahora era distinta» (2003: 365), porque está ya «acostumbrada a los espacios y las soledades» (2003: 365) del valle. La urbe es un lugar ruidoso y repleto que la «hacía sentir en un océano poblado de monstruos metálicos que se cortaban el paso unos a otros impidiéndose avanzar» (2003: 369). Una ciudad de los años 80, en la que aún se utilizan las cabinas telefónicas para llamar por teléfono, como hace la protagonista,—una muestra por otro lado, del realismo que caracteriza la prosa regasiana—. La urbe la aliena, y ella no encuentra ningún lazo afectivo al que asirse, entonces, aunque sea “su

ciudad” sabe que nunca regresará a ella porque ya no tiene un punto de acogida. Para Houdiard, la ciudad es el espacio opresor que acaba deprimiendo al personaje: «La ville, en particulier l’espace barcelonais, [...] est un espace connoté négativement comme la matrice de l’enfermement» (Houdiard, 2009: 46).

El valle de Almotor y la casa que habita la actante son también espacios reales que se describen minuciosamente a lo largo del relato. Por un lado, son los emplazamientos donde se desarrolla la trama principal, y por otro, serán los ambientes donde la protagonista sufrirá primero el repudio de los vecinos y, posteriormente, el de su difunta abuela. La descripción que ofrece de Almotor es, muchas veces, neorromántica, y la prosa que utiliza en esos fragmentos es poética. Destacan, además de los elementos campestres, las costumbres rurales de la zona que tienen la finalidad de mostrar el devenir de la vida rural en los pueblos agrícolas de Cataluña. La visión de la protagonista sobre el paisaje la mueve a rastrear en su memoria, de manera que se reencuentra con el Almotor simbólico del pasado y en él busca, sin éxito, su lugar dentro de la historia de la familia materna que se vincula a la casa del valle.

Houdiard comenta que el campo aparece como un refugio idílico donde la heroína se refugia, por eso las descripciones «sont de beaux exemples de lyrisme contemplatif» (Houdiard, 2009: 47) y «Ces moments de contemplation de l’extérieur son des instants privilégiés, durant lesquels le temps s’arrête: le rythme du texte se fait lent, le temps du récit prend le pas sur le temps de l’histoire (2009: 48). El paisaje, desde el punto de vista de la narradora, es de vital importancia en este relato y su *descriptio* tiende a ser neorromántica. El marco en el que el personaje principal se mueve influye constantemente en su manera de sentir. Para Ávila López, la estética regasiana está «caracterizada por un simbolismo que otorga pluralidad de significados a su escritura» (Ávila López, 2007: 45), y se sustenta, además, en el arte de la sugerencia. Por eso, los elementos del paisaje que más aparecen en los momentos de tensión dramática parecen prever y sugerir los infortunios que acecharán a la protagonista, por ejemplo, cada vez que uno de sus proyectos sea destruido, el viento estará azotando el paisaje y la protagonista mencionará su presencia como una justificación al agravio recibido ya que como advierte en su discurso, «Se dice que la tramontana vuelve locos a los habitantes de estos parajes y que cuando sopla se producen la mayoría de los suicidios. *Un cop de tramontana*, concluyen» (2003: 25), es una fuerza destructora, «a su paso se secan los campos y los árboles, se resquebraja la tierra y se inclinan los postes del teléfono

y los troncos de las moreras y los almendros, y tiene tal fuerza que los paisajes muy azotados por la tramontana parecen siempre un poco escorados» (2003: 25).

El espacio es fuente del recuerdo, por lo tanto, una vía que ayuda a la protagonista a escarbar en su historia familiar que le es desconocida para recuperar su identidad. Durante su vida en la ciudad, el recuerdo de Almotor irrumpe cuando contempla las glicinas y las mimosas, y lo que rememora es su infancia, en el valle, al lado de sus padres, durante las vacaciones, y luego su vida durante los dos años que estuvo con su abuela, además de los amigos que compartieron los juegos con ella y que actualmente, igual que los enseres de la casa, han desaparecido.

2.1.6.- La casa de Almotor y las masías vecinas.

El pueblo es el espacio preferido por la autora ya que se trata de una zona aislada que suele marcar al personaje y acentuar los rasgos más controvertidos de su carácter. Muchas veces encontraremos a sus habitantes integrados en el paisaje, aparentemente exiliados en sus cavilaciones: la protagonista empeñada en sacar adelante una casa de labranza sin futuro para entretener el tiempo de la reflexión; Palmira absorta en su locura, igual que su abuela, o a Manuela y Cosme, en sus tareas de guarda. Todos viven sumergidos en un *Tedium vitae* de soledad, de angustia y de melancolía. El campo está trabajado por hombres y mujeres acostumbrados al medio rural, pero Regàs introduce un elemento de distorsión: la mujer que viene de la ciudad y que ansía hacer de campesina, como la protagonista de *Memoria de Almotor* (1991), y la de *La canción de Dorotea* (2001), que escogen este entorno como retiro para meditar y para hallar en el amor un camino que les ayude a escapar del marasmo de sus vidas.

El valle de Almotor está presidido por la Casa Grande, donde la protagonista jugaba cuando era niña con Darío, el hijo del señor Sebastián, un inglés millonario con el que la abuela tomaba el té y departía alguna tarde. La Casa Grande estaba en lo alto del valle y se contemplaba desde cada una de las masías. En ella termina el valle de Almotor, que es un espacio lleno de encinas, chopos, plátanos, alcornoques, campos cultivados, carros que atraviesan el paisaje, pájaros, perros y masías. Un entorno mediterráneo donde destaca la retama, el romero, las matas olorosas, el tomillo y los viñedos. Una especie de jardín del edén en el que los payeses cultivan sus tierras y venden los productos en el mercado.

Otra de las quintas que rodea el valle es la de Pontus Abreu, un personaje que reaparece en *La canción de Dorotea* (2001), porque el espacio de esa novela es el mismo que el de *Memoria de Almotor*, ese territorio simbólico que representa la masía de la autora en Llofriu, como refiere la escritora: «Es el mismo, la casa es la misma pero han pasado muchos años. Imagínate. Pontus es el dueño de la casa de aquí delante. Esto es autobiográfico» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013). La vivienda de Pontus Abreu está situada en la ladera este y bordea una choperera. En la segunda planta de la casa, justo encima de la habitación de la abuela de Palmira, hay una bañera blanca que se distingue en la estancia vacía. La protagonista la atisba desde su residencia y por eso la bautiza como “la casa de la bañera”.

Las casas gemelas son dos masías exactas, legado de un buen padre a sus dos hijos que, lejos de vivir en fraternidad, destrozaron el hacer de su progenitor con su odio. Juan Oms era un campesino rico que hizo su fortuna en tiempos de la guerra francesa. Lejos de testar a favor del primogénito, como es costumbre en la zona rural, hizo construir para sus hijos dos masías gemelas. Pero a su muerte, una maldición de odio se ensañó con sus descendientes y estos dejaron de relacionarse. Actualmente, las masías no pertenecen a la familia Oms pero el odio se ha quedado entre las dos nuevas estirpes que las habitan. Una es la de Xofre y Berta, y la otra es la de Feliciano e Iliana. Las casas gemelas son iguales, tienen igual fachada con igual reloj de sol, los mismos cobertizos para el ganado, un ciprés a la izquierda cada una, y el grabado de Juan Oms Riudort, de 1802. Aunque por fuera eran ambas réplicas exactas, por dentro se decía que eran «...nidos de hediondez y de miseria porque vivían con menos de lo indispensable para acumular todo el dinero que podrían necesitar por si acaso, en un ataque de locura, en un golpe de tramontana, el otro los provocara con un desvarío al que tendrían que hacer frente» (Regàs, *Memoria de Almotor*, 2003: 117). La casa de Feliciano exhibe la bandera andaluza y la otra, la roja y gualta «como estandartes del odio y del rencor» (2003: 117).

Otra de las construcciones es conocida como “la casa la de la palmera” y pertenece a Matías que la compró, en los años sesenta, a Torres Pujals, su antiguo propietario. Parece una de las «las casitas de los premios de las ferias, o las de corcho que se ponían en los belenes con su altísima palmera a un lado de la puerta» (2003: 283). Tiene varada, en uno de sus descampados, una barca pintada de azul, y Matías cuenta que las palmeras se plantaban, en esos lares, en señal de que un hijo de la familia se había ido a la guerra de Cuba.

La casa de los abuelos maternos, situada a pocos kilómetros del mar, al norte de la ciudad donde vive la actante, se enclava en el ficticio valle de Almatör. Las familias de las seis masías del valle conocieron a los dueños de la casa y la historia de la familia, esa que nuestra heroína desconoce y que desea recuperar durante el tiempo que va a pasar en ella. Este saber dota de cierta ventaja a sus vecinos, que son una especie de depositarios de la memoria familiar, por voluntad de la abuela, un conocimiento al que la actante no va a poder acceder nunca.

La masía se distribuye en dos plantas y un desván. Una hilera de ventanas en forma de arco se alinea bajo la cubierta de tejas a dos aguas y la fachada está cubierta de buganvilla. Cuando la protagonista era niña, la casa se rodeaba de varios cobertizos y de pequeñas construcciones adosadas para guardar el grano, los carros, los coches incluso para las gallinas. Delante de la puerta de entrada se abría una explanada con una solana pavimentada rodeada de terrazas de viña en escalera. Había un pozo y dos hileras de plátanos en la avenida que daba el acceso a la vivienda que estaba orientada al sur, de espaldas a la tramontana. Así es como había permanecido la imagen de la casa familiar en el recuerdo de la protagonista. Pero, a su vuelta, tras veinticinco años de ausencia, observa que «habían desaparecido los corrales de las vacas y las gallinas y esa serie de construcciones adosadas unas a las otras o unidas por arcos bajo los cuales se guarecían los carros y las carretas, las caballerizas, los pajares, la leñera, la fuente, y todas aquellas cocinas exteriores donde las mujeres hacían confituras y conservas y mermeladas» (2003: 56). Lo que tiene delante no es el hogar de su memoria, además, se encuentra desubicada en él; entonces resuelve devolverle el esplendor de antaño creyendo que así recuperaría la felicidad que conoció en Almatör en su infancia. Pretende que la casa viva otra vez «al ritmo de las estaciones [...] y devolverle su verdadera función» (2003: 124). Está decidida a vivir en el campo «como los campesinos» (2003: 124), aunque comprende que se aferra a esta idea debido a su soledad, como un «sustituto de tanta carencias» (2003: 124). Repasa en su memoria cada uno de los objetos que recuerda de la casa de su niñez, que ahora no están: «me llamó la atención la exagerada ausencia de objetos sobre los muebles y la desaparición de casi todos los cuadros» (2003: 59). Como observa Houdiard, «Cette maison vidée des objets de son enfance n'est pas seulement impersonnelle, l'absence de repères la rend presque menaçante» (Houdiard, 2007, 4). La protagonista está convencida de que «En algún lugar tenían que estar esos objetos y otros muchos que no lograba recuperar del fondo de la memoria» (2003: 64).

La casa de Almotor había pertenecido a su tío abuelo, el hermano mayor de su abuelo materno, un hombre antipático y solitario que murió en el bosque, en extrañas circunstancias. La heredó su abuelo que trabajaba como abogado en la ciudad, y lejos de seguir con el trabajo de labranza de la finca, la transforma en un lugar de ocio, apropiado para «pasar los veranos, las navidades y los primeros fines de semana que se tiene memoria en esas tierras» (2003: 27). El abuelo materno se había casado con la hija de un político conservador y nacionalista y—como el abuelo Regàs—, era «presidente de varias sociedades filatélicas y musicales [...], asistía a una peña en un céntrico café [...], una vez terminada la guerra civil [...] formaba parte de la comitiva que el día del Corpus precedía el paso de la custodia en las calles de la ciudad» (2003: 27). Como insignia de autoridad, el abuelo tenía su propio busto de bronce que presidía la casa, y que la protagonista recuerda pero que no logra encontrar hasta al final, cuando decide huir de Almotor y Manuela, empujada por una repentina compasión, se lo entrega aunque ella lo rechaza. Ese busto—elemento corriente en las casas burguesas del siglo pasado—, es un enser también vinculado a la biografía de la autora ya que, en la casa de la calle Fernando, el busto de la bisabuela estaba siempre presente. Este motivo reaparece en otra casa de campo, la de *La canción de Dorotea* (2001), porque la acción de esta novela se enmarca también en *Mas Gavatx*, como la masía de Almotor, es una transposición biográfica de la escritora que, como decíamos, moja su pluma en el tintero de la realidad para escribir su ficción. Ella misma advierte que «en las casas burguesas de antes había el busto del abuelo» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2013), por eso lo inserta en su relato, para ambientar el tipo de familia de la que procedía la madre de la protagonista.

La casa de la protagonista está al cuidado de dos personajes que conocen también su historia familiar: Manuela y Cosme, su marido. Ambos habitan la casa contigua, en un espacio independiente que les permite verlo todo sin ser vistos. Esa parece ser la consigna del valle: todos se espían entre ellos y todos espían un elemento común que los une por la animadversión que hacia él sienten: la protagonista. Ella que se creía «tan segura de mi soledad y tan absorta en todas las invenciones para paliarla y esconderla que no había visto hasta qué punto era tupida la corona de ojos escondidos que me espiaba a todas horas» (Regàs, *Memoria de Almotor*, 2003: 464). La casa es también un personaje, en este caso inanimado, que va poseyendo a la protagonista hasta que esta descubre su secreto.

El maleficio de la casa planea a lo largo de la novela hasta llegar al desenlace de la trama —las cincuenta últimas páginas son insuperables— que convierte a *Memoria de*

Almator en una atípica novela de misterio con un final magnífico por lo inesperado (Aguado, sf).

Es tan hostil y extraño su ambiente que comprende que será incapaz de trabajar en su novela en ella porque «no hay horario que resista al desánimo ni proyecto que no sucumba a la apatía» (2003: 68). Continuamente busca, sin hallarlo, su lugar de referencia:

¿Cuál es mi sitio? ¿El de la abuela? ¿El del abuelo? ¿Dónde me voy a sentar todos los días de este año? En el lugar de la abuela. La cama de la abuela, la silla de la abuela, la mesa de la abuela (2003: 70).

Aunque sabe que «Un día u otro debía comenzar a decidir» (2003: 70), reconoce que «no estaba acostumbrada a mandar» (2003: 71), y no es capaz ni siquiera de adelantarse a las opiniones de Manuela sobre la rutina de la casa.

La habitación de la abuela es una especie de templo en el que esta pasó los últimos años de su vida sin apenas salir. En ella, se entretenía en hacer bolillos, sentada en un sillón rojo que aparecerá oculto en el desván. En esa habitación dormirá la protagonista «tal vez con las mismas sábanas que la habían acogido los últimos días de su vida» (2003: 58). Reconoce el cuarto de la abuela por el olor, aunque el busto de su abuelo no está en su peana y solo hay un sillón tapizado de terciopelo granate y un lúgubre tapiz de una monja moribunda que «no había visto jamás» (2003: 60).

La casa alberga una biblioteca adonde lleva sus libros dispuesta a trabajar. Es una alcoba muy grande, con muchos estantes repletos de libros y con una mesa de roble frente a la amplia ventana abierta durante la renovación de la casa. Los tres arcos que la decoran le confieren el aspecto de caserón gótico más que de una masía del siglo XVIII, y parece envidiar orígenes «más ilustrados» (2003: 61). Los techos son muy altos y en la estancia destaca la chimenea y un sofá chéster. La biblioteca es un lugar donde se siente aún más extraña porque no reconoce ninguno de los títulos de los volúmenes. «Ni conocía ni reconocía los lomos, las medidas, el orden, las encuadernaciones [...], no lograba recordar lo que había visto anteriormente. La habitación se volvió entonces ajena y extraña, agresiva casi, y la vi con ojos distintos. De pronto se me hizo imposible permanecer en ella» (2003: 62). No consigue trabajar en ella porque «todos los días me sucedía lo mismo» (2003: 62). «Ocurría en la biblioteca lo mismo que en el resto de las habitaciones y salas, no lograba encontrar

ningún objeto que yo recordar ni que diera fe de que aquella casa había pertenecido a mis abuelos» (2003: 63). De modo que «más parecía un hotel o un parador que el hogar de mis antepasados» (2003: 63). Somatiza esa sensación de malestar y no logra descansar como si se hubiera «desplazado a un nuevo continente o a un lugar todavía más lejano y distinto» (2003: 62).

Si la casa era, en su niñez, sinónimo de seguridad, ahora es la portadora de una maldición; una casa maldita como le revelan sus vecinos. Según Pontus Abreu, una maldición porque se ahorcaron en el almendro de detrás de la vivienda dos hombres de la familia, después de varios años de sequías. A estas muertes sucedió un cúmulo de desgracias que padeció la familia: la muerte del tío abuelo desaparecido en el campo y hallado en una trampa, la muerte del abuelo de la protagonista, la de su madre e incluso la de un niño de una de las mujeres que trabajaban en la casa, además de una sucesión de plagas de lagartos que cubrían las paredes de la casa como un mal augurio. Pontus decía que las almas de los ahorcados paseaban por la solana de la masía, algunas noches y que sus pasos solo los sentían los familiares que vivieran en ella. La historia de Pontus, aunque enrarecía más el ambiente de la casa, no amedrentó a la protagonista en su empeño de recuperar su pasado. Solo el hallazgo que se escondía en el desván, el secreto macabro de la abuela materna, el mensaje de «odio y rechazo que había tardado un cuarto de siglo en redactar» (2003: 441) consiguió que se marchara de Almató.

2.1.7.- Lo siniestro como técnica para el suspense.

Schelling defendía que lo siniestro es «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado» (Trías, 2014: 45), es decir, que siniestra es una situación que debía ser familiar y que llega a resultar extraña y repulsiva aun siendo cotidiana. Freud analiza el concepto del *unheimliche* en *das Unheimliche* como «lo inhóspito», pero que, al ser este un antónimo de *heimliche*, -que significa íntimo y familiar-, también puede entrañar «lo familiar y lo agradable». Lo siniestro se define también como «un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve a asolarnos con su terrible rostro familiar» (Maurette, 2009), para seducirnos, pero también para crearnos repulsión. Por eso, atendiendo a estas teorías, en esta novela, lo siniestro se percibe en la figura de la abuela y en la del colectivo encargado de transmitir su mensaje de ultratumba, que transformará la realidad de la protagonista en un espacio desapacible del que deberá huir sin llevarse ni un solo recuerdo. Pablo Maurette comenta, en su artículo sobre lo siniestro, que el *síndrome de Korsakow* es

una enfermedad que afecta a alcohólicos y drogadictos obligándoles a reemplazar sus recuerdos sórdidos por fantasías e invenciones alucinantes, con el fin de soportar sus momentos de lucidez. De un modo análogo, la anónima protagonista de *Memoria de Almotor* destierra de su pensamiento cuantos episodios la hieren, durante su estancia en el valle, y, para vivir tranquila en su presente, se enajena, transponiendo a su realidad inmediata las pocas imágenes gratas que la acompañan de cuando era niña. Una trampa que, de modo inconsciente, le sirve para sobrevivir al inicuo legado de su abuela materna.

El colectivo, representado por los payeses del valle y por Manuela y su esposo Cosme, actúa como una especie de ente cuya misión no es otra que cumplir el deseo pernicioso de la difunta abuela. De manera individual, cada personaje ha recibido de esta una recompensa para vengarse de la protagonista y alienarla hasta dejarla en la soledad más absoluta. Ávila López cree que en esta narración hay «una mirada analítica y crítica de la sociedad colectiva» (Ávila López, 2007: 2), y está en lo cierto porque los habitantes del valle conforman un solo cuerpo, como reconoce la actante: «son el uno o el otro, o todos a la vez formando parte de ese monstruo de tantas cabezas que no me ha dejado en paz en todo el tiempo» (Regàs, *Memoria de Almotor*, 2003: 461). En ese colectivo se distinguen una serie de personajes que la humillan y la desprecian a través de sórdidas escenas rebozadas de una normalidad macabra a las que, estremecedoramente, la protagonista se acostumbra. Esta pasa el tiempo deambulando por su finca, hablando consigo misma, refugiada en sus cavilaciones, únicos espacios en los que logra cierta seguridad. Como refiere J. Houdiard, ha vivido siempre al amparo de un hombre: primero su padre, después su marido y, en este momento, su amante. En ella parecen confluír dos mujeres: la sumisa y dependiente casada, y la divorciada que es pasional y osada con su amante. «Tout se passe comme si, en changeant d'homme, elle changeait de personnalité» (Houdiard, 2009: 331). Desde su perspectiva, y siempre mediante su monólogo, introduce en la narración al resto de los personajes. Neus Aguado cree que en esta novela, «Los personajes son contemplados de una manera cruda, este punto de vista caracteriza la actitud antirromántica que preside la obra» (Aguado, s.f).

El colectivo es el encargado de recordarle que allí no es más que una extranjera, como lo fue su padre para sus abuelos maternos. Entre este grupo de habitantes de Almotor destaca Manuela, el ama de llaves, que había sido su aya. Fue la mujer que controlaba, durante su infancia, al «ejército de mujeres que todas las mañanas venían del pueblo a limpiar los establos, a dar de comer a los animales, a hacer la limpieza, la colada» (2003: 47). Un

ambiente de criadas que no es otro que el que vivió la autora en la casa del abuelo Regàs situada en la calle Fernando, de Barcelona, y que entronca con el descrito en *Luna lunera* (1999), y con el de *Entre el sentido común y el desvarío* (2014). Manuela se erige como la transmisora de la historia de las gentes del valle, pero rehúsa descubrirle el mensaje de ultratumba de su abuela, aunque sí le revela que los infortunios suceden en la finca porque «alguien le quiere a usted mal» (2003: 154). El mal agüero o el mal de ojo que padece la protagonista de treinta y seis años, desde su llegada a Almotor, surge de la envidia que le tiene el colectivo. “Envidia” deriva del verbo *Invideo*, y significa “mirar con recelo”. E. Trías considera que lo «siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolos que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojio de mirada, sobre un ser desprevenido» (Trías, 2014: 43). Siniestra es entonces la mirada de los habitantes del valle hacia la actante. Pontus Abreu Madí, el esposo de Tana, es el primero que le muestra su desagrado: «Què hi ha de fer, sola aquí, sense un home, sense res?» (2003: 88). Feliciano y su esposa, los ocupantes de la segunda masía gemela, podían haberla ayudado porque son también foráneos: ambos llegaron de Jaén, hablan castellano y han sido tratados de extranjeros por los lugareños. Sin embargo, es precisamente en su casa donde la actante descubre el paragüero de su abuela que recordaba de su infancia. Y son Xofre y Feliciano quienes matan a sus gallinas, envenenan el agua de su pozo y destrozan su huerta, además de asustarla a ella, durante muchas noches. Actúan, entonces, como las manos ejecutoras de la voluntad de la abuela, distorsionando así el recuerdo familiar que tenía la actante del Almotor de su niñez, de manera que comprende que se «había quedado sin presente y sin pasado» (2003: 482), y ahora, «virgen de referencias», porque su memoria era engañosa, tendría que buscar «un lugar en la tierra para mí» (2003: 482).

2.1.8.- *Aegritudo amoris.*

Tres son los personajes que afectan la vida de la actante y de los que, en cierta medida, depende: su padre, su marido y su amante. Los tres actúan como protectores que, en realidad, la vinculan a sus necesidades, y la delimitan a su particular forma de vida. Así que esta nunca se ve en la encrucijada de decidir absolutamente nada porque todo le viene dispuesto. El padre está marcado por su origen: es un emigrante andaluz que desafía a una familia burguesa y nacionalista casándose con su hija, sin su aprobación. A la muerte de su esposa, la hija, que es la protagonista, se convierte en su particular refugio, y con ella se aísla del mundo, y no la va

a liberar hasta que esta se entrega a otro hombre: su marido, que evidentemente será odiado por el padre. La relación de dominio paternal es la que establece en la actante un modelo de conducta sumisa y dependiente, cuyas actuaciones repite con su marido, porque como reconoce, está educada «en la obediencia y la pasividad» (2003: 18). De manera que se siente como la hiedra, primero asida a su progenitor, a quien «de una forma u otra permanecí agarrada» (2003: 127), y luego a su esposo, «quien había de guiar mis pasos durante quince años» (2003: 127). Será la infidelidad lo que la aboca hacia un particular abismo: el de su propia transformación en adulta. Ella, que «pertenece a esa clase de seres que a lo largo de su vida nunca han tomado decisiones» (2003: 19), se dará cuenta de que «confundía el amor con el amparo y la protección» (2003: 128), y que tal vez no era más que «una mujer sumisa que solo podía enamorarse de su amo» (2003: 128).

Es común en la narrativa de los noventa, escrita por mujeres, que los temas más concurridos sean los derivados del amor o del desamor. Villalba Álvarez comenta que «El surgimiento del amor, la felicidad inicial, las desavenencias en la pareja, la incompreensión que sufren los personajes, la falta de amor, la frustración y desencanto y la soledad temida tras la ruptura amorosa son algunos aspectos desarrollados en las novelas y relatos de escritoras que editan su primera obra en nuestra década» (Villalba Álvarez, 1997). El amor es una fuerza capaz de vencer cualquier traba. De hecho, la protagonista no programa, en ningún momento, su enamoramiento del amante. La pasión la sorprende y transforma su ánimo. Entonces «decide romper con una existencia monótona y vivir nuevas experiencias fuera del matrimonio a pesar de la incertidumbre y el temor a lo desconocido» (Villalba Álvarez, 1997). Esa pasión distorsiona su rutina: falta al trabajo—como le ocurre a Andrea en *Azul* (1994)—, sale de casa sin dar explicaciones, y disfruta de «un verano de amores enloquecidos, desafiantes» (2003: 18). En un atisbo de conciencia, comprende que ha olvidado «quién era y a quién me debía» (2003: 18), porque ese arrebato amoroso la ha enajenado. Entonces, lejos de redimirse, escoge y se da cuenta de que «Yo misma asistí maravillada al milagro de mi propia transformación» (2003:19), porque la sumisa, por fin, había aprendido a «sostener la mirada» (2003: 19). No obstante, las relaciones con su amante se basarán también en la sumisión y la incompreensión. Marcada por el sentimiento de abandono desde la muerte de su madre, confiesa que desde niña temía quedarse sola, por eso cuando esperaba el regreso del padre de sus conciertos procuraba no quedarse dormida ya que no sabía si «al día siguiente encontraría la otra cama vacía y no sabría qué hacer ni a dónde ir» (2003: 361). Del mismo

modo, el temor a ser rechazada por el amante la mantiene en la línea de la dependencia. Manuel Cerezales dice que el papel del amante no es otro que el de «justificar la situación en que se encuentra la mujer sola, con la esperanza que el tiempo va diluyendo, de unirse al hombre amado, enfrentada con un ambiente hostil y de incompreensión y dedicada a la observación de la naturaleza y al cultivo de la tierra, actividad improvisada que de puro entretenimiento se convierte en entrega apasionada» (Cerezales, 1991). Esa relación basada en el dolor y la pasión se rompe cuando aparece en escena otro personaje que trastoca los esquemas amorosos que los tres dominadores enseñaron a la actante: Antonio Fuentes, alias el holandés, un hombre joven que le recuerda que «ya era una mujer mayor que nunca volvería a ser joven» (2003: 137). Como destaca J.Houdiard: «le jeune homme apparaît comme l'objet de désir, mis en scène dans un fantasme érotique». El holandés simboliza el nuevo hombre al que puede optar la protagonista si abandona al amante, «ce personnage fonctionne comme un révélateur de l'existence d'un désir féminin non subordonné à l'amour, mais suggère également les entraves à l'assouvissement de ce désir» (Houdiard, 2009: 386).

La asunción de la edad adulta y la superación de la dependencia amorosa tienen lugar en el momento en que la actante decide cortarse la trenza que la acompaña desde niña. Ese motivo se repite en *Memoria de Almator* y en *Pelo Panocha*, según Rosa Regàs, «...lo puse en Almator para mostrar que era una mujer noucentista, en el sentido tradicional, artístico, muy catalana. Puse esta trenza porque es la imagen de la mujer noucentista y cuando rompe con su pasado supone romper con todo» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

En la novela, el amor como enfermedad que conduce a la locura se representa a través de dos personajes femeninos: Palmira y su abuela. La primera era la amiga de infancia de la protagonista; una niña pelirroja «como una maldición», que enloquece por el mal de amores. Su cabello rojo es, para los lugareños, un estigma, porque según la superstición, este delataba a los que habían sido concebidos durante la menstruación. Asimismo, ese era el color de la cabellera de Lilith, la primera esposa de Adán, a la que se identifica con un demonio. Es Manuela quien atribuye la locura de Palmira al hecho de que su madre «Tana cuando estaba embarazada y ya a punto de que ella naciera, comió una perdiz que había cazado su marido. Por eso Palmira duerme con los ojos abiertos, y eso durante toda la vida no puede ser bueno» (2003: 96). La niña pelirroja se ha convertido «en un ser en la frontera de lo humano» (2003: 95), «una carcasa que su madre ayudaba a trasladar mientras ella desaparecía en las mismas profundidades de su inútil dolor» (2003: 96). Se confunde con un elemento más del paisaje de

Almator, y nos acostumbraremos a verla, a través de los ojos de la actante, languideciendo sentada bajo los chopos, como un vegetal, allá «donde la dejan los hermanos mientras ellos pasaban el tractor» (2003: 98). Pese a no dar muestras de reconocer a nadie, cuando la actante se despide de ella porque se marcha del valle, es capaz de articular unos sonidos inconexos que la protagonista toma como una forma de venganza hacia los suyos, que habían obrado tan mal con ambas.

También la locura caracteriza a la abuela de Palmira. Esta pasa la vida tras los postigos de su ventana, observando el exterior, siempre al acecho y «no sale jamás» (2003: 97) de su habitación. Las dos mujeres se han convertido en seres sin voluntad ni memoria porque, como refiere Manuela acerca de la historia de la abuela de Palmira: «Ella ya ni se acuerda» (2003: 97). La enajenación es una forma de escapar del entorno que las ha subyugado y en el que, no obstante, malviven resignadas, como le ocurrió a la abuela de la autora. Sin embargo, ninguna de las dos recurrirá al suicidio porque eso «era demasiado natural en el mundo en que vivía» (2003: 95). Además, como dice Salinas el dolor también es una «última forma de amar» y de desafío hacia sus familias que no aceptaron al objeto de sus pasiones.

2.1.9.- La memoria personal, literaria e histórica y los intertextos.

Varios son los asuntos que destacan en esta primera novela como temática recurrente que la autora desarrollará a lo largo de su producción. El más significativo es, sin duda, el de la memoria, ya sea tratada esta como referencia autobiográfica o como un suceso vinculado a la historia de su país, al folklore o, incluso, a las tradiciones y a las costumbres de su tierra.

El motivo del recuerdo de la guerra y el cómo este influye en las relaciones entre los actantes se inicia en *Memoria de Almator* a partir de la figura del padre y de la abuela materna de la actante. El resquemor que la contienda ha dejado en el ánimo de los personajes se relata siempre desde la perspectiva de la narradora, que detalla cuanto sabe acerca del conflicto entre sus padres y sus abuelos maternos. La abuela es la figura que encarna la ideología burguesa nacionalista catalana, tan contraria, por otro lado, a la educación que ha recibido la protagonista de su padre, un heredero del pensamiento republicano, hijo de un rojo fusilado en la guerra. Entonces, la controversia de las dos Españas aparece en la evocación que hace la actante cuando se refiere a su familia.

Durante la narración, el recuerdo de la Guerra Civil y también el de la Segunda Guerra Mundial se manifiestan en la realidad circundante de la protagonista cuando esta asocia

alguna de las escenas que está viviendo, y que son similares a las que vivió en su infancia, como cuando aguarda la llegada del tren en la estación de Toldrà, para dirigirse a la ciudad a entrevistarse con el administrador de la casa, le sobreviene la imagen del paisaje de las ciudades que visitaba de niña, con su padre. En ellas

...los escombros todavía visibles de los bombardeos de una guerra para mí antigua, lejana e inverosímil, como todas las demás guerras de la historia que poco a poco iría conociendo en los libros de texto, sin que de todos modos nunca fueran tan reales como lo era aquélla para mi padre que miraba las últimas ruinas abrumado, como si se tratara de sus propias ruinas (2003: 360).

El nacionalismo catalán está presente en la figura de la abuela materna cuando habla con la nieta en esa lengua porque considera el castellano como el idioma del invasor. Esta actitud está criticada por la narradora cuando observa esta conducta hipócrita ya que la abuela había educado a su hija—la madre de la protagonista—, en castellano, igual que lo hacía la mayor parte de la burguesía catalana tras el alzamiento. La protagonista, en cambio, no se ha identificado ni con la familia materna ni con la paterna porque se da cuenta de «que el invasor era el mismo que había mandado fusilar al padre de mi padre y el mismo que los había acogido a ellos, los abuelos, cuando al estallar la guerra huyeron ambos a la zona nacional porque no podían soportar las atrocidades de quienes defendían lo que la abuela reclamó más tarde» (2003: 52). El mito de las dos Españas, del que la autora habla en sus artículos periodísticos y que aborda en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), es uno de los asuntos que va a ocupar como tema o subtema la producción literaria regasiana, culminando en la novela *Música de cámara* (2013).

A la memoria, en este caso histórica, pertenece también la escena de los guardias civiles que visitan a la protagonista para advertirle sobre la denuncia que Xofre ha interpuesto contra su perro Tom. La imagen de la benemérita le provoca inquietud porque la asocia a la de los guardias que perseguían a los desertores que se refugiaban en las montañas durante la contienda, y a los maquis: «por un momento creí que mi mente había sucumbido a su fuerza destructora y el tiempo se había vuelto atrás, a los años en que los guardias de dos en dos hacían las rondas por los caminos del monte» (2003: 109). Incluso confiesa el pavor que le causa el tricornio, «un símbolo que aunque diluido por los años yo seguía temiendo como me había enseñado mi padre» (2003: 110). Avanza un nuevo cambio social al comentar que, en

su tierra, la Guardia Civil se convertiría en «una imagen que yo no había de ver más por los caminos ni las carreteras de mi país» (2003: 110), porque a partir del año 1983, con la Ley 19/1983, de 14 de julio, se crea la Policía Autonómica de la Generalitat de Cataluña, o sea, que se reinstaura la figura de los antiguos *Mossos d'Esquadra* impuestos por la administración borbónica en el siglo XVIII (Escuadras de Paisanos Armados). A partir de 1994, se iniciará la sustitución del Cuerpo Nacional de Policía y el de la Guardia Civil por los denominados *Mossos d'Esquadra*.

Otro motivo es el de la intertextualidad entre sus novelas como característica presente en las obras de Regàs. En *Memoria de Almotor*, la nevada que describe la protagonista y que la aísla en el valle durante tres semanas, un acontecimiento que «...ni los más viejos del lugar, como repitieron incansablemente la prensa y la televisión, recordaban» (2003: 213) se repite en su relato *La nevada*, inserto en *Pobre corazón* (1996). Este episodio sucedió en el escenario en el cual se ambienta la realidad de la novela, en Llofriu, el 13 de enero de 1985. También la escena del entierro del suicida Tarugos, en *Memoria de Almotor*, conecta con el de Paramio, el protagonista de *La nevada*. Ambos serán sepelios civiles a los que la iglesia, representada en la figura del cura del pueblo, se niega a dar tierra santa. En la novela que nos ocupa, es el pueblo, al igual que en *La nevada*, quien se encarga de recolectar el dinero para adquirir un terreno para dar sepultura a Tarugos. Tanto el conflicto como el tipo de ceremonia masiva que organiza el gentío entronca con el del desafortunado Paramio, la diferencia es que, en el entierro descrito en *La nevada*, los cantos profanos los entonan los marineros y en el del Tarugos, los andaluces, colectivos forasteros ambos, extranjeros, distantes a los oriundos habitantes.

Regàs entronca su relato a motivos del folklore, así, cuando la protagonista contempla los almendros en flor, rememora la leyenda que le contaba su padre sobre los de Medina Azahara o Madinat al-Zahra. Dice la narradora que la protagonista cuando regresaba de estar con su amante y se quedaba sola, para no sucumbir a la melancolía del recuerdo, «mi mente retrocedía a los tiempos de aquel califa que había cubierto su reino de campos de almendros no pudiendo explicar de otro modo a su hija cómo era la tierra bajo un manto de nieve» (2003; 167). La tradición popular relata la historia del califa Abd al -Rahman quien tan enamorado de Azahara, una de sus esposas, que la trasladó de Granada a Córdoba para pasar más tiempo con ella. No obstante, la mujer lloraba porque echaba de menos la nieve de Sierra

Nevada. El califa mandó talar un bosque que replantó de almendros y, cada primavera, la nieve aparecía en Córdoba para su amada.

La tradición literaria vuelve a despuntar en el relato cuando la actante evoca lo que su padre le contaba cuando ella no podía dormir. Sentado en su cama, le describía a aquellas «gentes dormidas a mi alrededor, a tan poca distancia, a mi lado casi, y pasábamos luego a la casa contigua y poco a poco nos alejábamos por las calles de la ciudad y penetrábamos en las casas por el balcón adentrándonos luego en las profundidades del piso...» (2003: 169). Su narración se acerca a las peripecias descritas en *El diablo Cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara.

En *Memoria de Almató* aparece también una referencia a Molière en la alusión al limonero de Tana del que destaca la actante «el amarillo vivo de la mala suerte» (2003: 99). Otra incursión es la cita «si hemos de morir ya estamos muertos» (2003: 431), que aparece en *Azul* (1994), y en *La hora de la verdad* (2010), y en *Música de cámara* (2013), que pertenece a la Biblia, y que está rememorada por Theodore Austin Sparks (1888-1971), en sus escritos sobre Cristo.

Las tradiciones y las costumbres tienen también su cabida en esta obra, de esta forma, asistimos a la preparación de un plato rural típico de la víspera de San Juan: las barandas o roscos de San Juan. La noche de la verbena, la superstición, encarnada en la novela en la figura de la gallega Maruxa que manda recoger flores de todo tipo para macerar bajo la luz de la luna a fin de recuperar la lozanía de la juventud.

Pertenece también a la biografía de Regàs una escena relatada en el texto: la del desamparo que sentía la madre de la protagonista cuando viajaban en precarias condiciones por Europa. La mujer, antes de romper a llorar, acudía a una confitería y compraba *marrons glacées*. Un lujo que le recordaba su época de burguesa. Confiesa la autora que eso es algo que su madre, Mariona Pagès, le reveló que hacía, y que ella ha querido rememorar a través de este personaje: «Lo puse porque mi madre me había contado que cuando estaba en París, sin saber dónde estaban los hijos, con el marido en el campo de concentración, cuando conseguía un poco de dinero se compraba *marrons glacées* que es lo que más le gustaba del mundo y se sentaba al pie de la cama a llorar. Lo recuperé en esta historia» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

Por otro lado, en la narrativa regasiana, la figura de la madre está ausente como vemos en *Memoria de Almotor* (1991), *Azul* (con el personaje de Ures), *La canción de Dorotea* (2001), *Luna lunera* (1999), *Música de cámara* (2013), y en muchos de sus relatos cortos, un motivo que entronca con la memoria biográfica de la autora. También los personajes de los abuelos como culpables de la infancia perdida de sus nietos se convierte en otro de los asuntos de *Memoria de Almotor*, *Luna lunera*, y *El abuelo y la Regenta*, y constituye otra transposición autobiográfica. En *Memoria de Almotor*, el abuelo materno es un apasionado de las cantatas de Bach y de las óperas de Wagner, como lo fue Miquel Regàs, y para acentuar más este parecido, en la descripción de la masía de Almotor que ofrece la actante destaca la incipiente «decoración un tanto wagneriana» (2003: 53), de los recintos, reminiscencia, como no, de la casa de Tiana del abuelo de la escritora.

Juan Luis Panero (Panero, 1991) considera que «los otros grandes protagonistas del libro son los perros. [...]. Frente a la implacable naturaleza y el egoísmo humano, ellos dan compañía y lealtad. Un desfile de perros –cada uno perfectamente individualizado– aporta su entrañable presencia en este escenario de desolación» (Panero, 1991). Por eso, otra referencia biográfica la hallamos en lo que cuenta la narradora sobre uno de los perros de la novela, Ron, el can que jugaba con la protagonista cuando esta era niña. El recuerdo que tiene la actante entronca con una escena que narra Oriol Regàs ocurrida en Tiana. Allí los hermanos Regàs tenían un perro llamado Bola pero, como rememora Oriol Regàs, «cuando pasó el estío, tuve que dejarlo abandonado en Tiana por imposición del abuelo. [...] Corrió tras de mí durante más de un kilómetro hasta que al final, exhausto, se rindió» (Oriol Regàs, 2010: 35). Rosa Regàs dice que:

...en Almotor hay la historia de todos mis perros. Algunos no eran míos sino de mi hermano que vivía en la casa de arriba. Hay varias historias de todos los perros que me sirve para contar cosas de los dueños: el que va a morir solo, el de la Casa Grande que está a punto de colgarlo, son reflejos de los amos, te sirven para contar cosas (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

Incluso aparece, en *Memoria de Almotor*, Tristán, el perro que tuvo la familia Omedes-Regàs en Barcelona, y que la autora recuerda en su relato *El sofá naranja*. La anglofilia de la que hace gala la autora fluye en la novela cuando la protagonista bautiza al cachorro que le regala Darío, el dueño de la Casa Grande, como Drake, en honor a Sir Francis Drake.

Otro motivo vinculado a la biografía de la autora tiene que ver con la sentencia que el sacerdote Trens de Horta repetía a sus alumnas del internado: «Si buscas una mano que te ayude la encontrarás al final de tu brazo» (2003: 400), que se recoge en esta novela y que aparece en *Luna lunera* (1999), reiterada por el abuelo Pius Vidal, y en *Música de cámara* (2013), recordada por Arcadia.

2.1.10.- La lectura y la escritura, dos temas esenciales.

Lectura y escritura son contenidos transversales en la obra regasiana porque forman parte del particular ideario de su autora. Para ella, «La cultura es la transmisión de lo que saben los demás. Es la cultura lo que hace avanzar un país» (CIMA), y la lectura es el elemento difusor de la misma. Por eso, en sus numerosas conferencias intenta concienciar acerca de la importancia de su práctica, sobre todo en la juventud.

En esta novela, la lectura se recrea como un espacio íntimo al que recurre el padre de la protagonista cuando desea aislarse de todo. Este refugio despierta incluso el recelo en la actante, que percibe esta actividad como un muro infranqueable que le arrebató la atención de su progenitor: «El amor de mi padre por sus libros provocó mis primeros celos» (2003: 361), confiesa. La lectura es practicada a menudo por el abuelo materno de la protagonista y su imagen leyendo «los libros de leyes que había escrito él mismo» (2003: 307) reaparece en sus evocaciones.

Como para la autora leer es importante, el acto de hacerlo aparece en sus novelas descrito, ya que se imbrica a la realidad del personaje igual que a su propia realidad. Como defiende, la lectura es la fuente de adoctrinamiento para las mujeres, que «debemos fortalecer todo lo que hay en nuestra mente, esto es, la fantasía, la imaginación, el recuerdo. ¿Cómo? Pensando, en primer lugar, pero también leyendo; la lectura fortalece todas nuestras facultades mentales y nos ayuda a ser recreadoras no ya del libro que estemos leyendo, que también, sino incluso de todas y cada una de las cosas que realizamos en la vida» (CIMA).

Además de la lectura, la escritura representa para Regàs la estabilidad. Como reconoce: «Encontré la magia de escribir. Escribir ha resultado ser lo más importante de la vida y lo que hace coherente la vida» (CIMA). La protagonista de *Memoria de Almotor* nos hace partícipes de que su «única actividad extraconyugal era la escritura que yo consideraba una infidelidad de menor cuantía en ese cerrado y compacto sistema de comprensión, trabajo y amor» (2003: 16). Durante su matrimonio esta se transforma en un espacio en el que se encuentra consigo

misma, pero también que la separa de los intereses de su esposo. Según Houdiard, «La narratrice presente son seul loisir comme une infidélité, une activité honteuse à laquelle elle n'accorde qu'une infime partie de son temps, comme si elle ne se donnait pas le droit de s'y consacrer davantage et de nourrir plus d'ambitions» (Houdiard, 2009: 326). El personaje publica sus pocas creaciones literarias en «revistas comarcales o en los folletos culturales de instituciones de barrio o en almanaques especializados» (2003: 17), y tiene en proyecto un libro para el que lleva tiempo recogiendo «notas y páginas escritas casi a escondidas de mí misma» (2003: 17). Todo apunta a que el momento de escribirlo se producirá cuando le concedan la beca de veinticuatro meses subvencionados en los que se retira a la casa de Almotor. Pero cuando este llega, entiende que, además de un espacio propio, una economía y un tiempo para escribir, es necesario tener la voluntad de hacerlo, o lo que la autora denomina la obsesión. La propia escritora, en sus comienzos, reconocía que «En mis años de traductora, en mis horas libres escribía pero veía que no era una cosa plena, que le faltaba algo. Llegó un punto en que literalmente me até a la silla creyendo que era un asunto de constancia, pero era un asunto de obsesión y creación» (CIMA). La narradora se hace eco de estas ideas y opina que «Escribir es un proceso siempre difícil, pensaba, laborioso y angustioso, nunca se encuentra el momento de comenzar. Sentarse frente a la máquina produce a veces vértigo y cualquier cosa es mejor que enfrentarse al papel en blanco» (2003: 306). Aunque está segura de que «si se tiene coraje y se resiste las palabras asoman y poco a poco se entra en un proceso en el que aparece la obsesión y a partir de ahí ya no se piensa en otra cosa» (2003: 306).

La idea de la obsesión—de obsesionarse con los proyectos—, es muy importante para Regàs, y suele debatirla en sus charlas literarias. Asimismo, en *Memoria de Almotor*, la escritura da cabida a la denuncia social. La protagonista parece tener una faceta de activista, como la autora, y denuncia las injusticias que conoce y propone soluciones. Ese activismo se aborda también mediante la crítica encubierta hacia algunos de los personajes secundarios de la obra: el político de la casa azul, el holandés, el Tarugos y los cazadores. Todos ellos muestran conductas antisociales, corruptas y de violencia en ese microcosmos en el que se mueven. Por extensión, son reflejo de las múltiples lacras que atacan el funcionamiento del sistema, y que desestabilizan a la sociedad. Solo la cultura y la educación pueden incitar al verdadero cambio social y, sobre todo, a la tolerancia. Igual que en *Luna lunera* (1999), *La canción de Dorotea* (2001), *Música de cámara* (2013), o en las memorias y en los textos

periodísticos que redacta, Regàs aprovecha sus escritos como palestra para denunciar los abusos. Incluso los personajes secundarios, como Manuela, son, a veces, portadores de sus reivindicaciones, así, cuando detienen a los autores de los robos a las masías, desde su lógica pueblerina, Manuela protesta en contra del sistema con un simple: «Si no hay trabajo para la juventud, algo tendrán que hacer para comer, digo yo» (2003: 389).

2.1.11.- La muerte, la soledad y el paso del tiempo.

Regàs dedica un libro, *La hora de la verdad* (2010) al tema de la muerte. En *Memoria de Almotor*, este aparece imbricado a los pensamientos de la actante que la siente presente en los actos más cotidianos. Así lo destaca cuando pasea por la ciudad y contempla el paso veloz de una ambulancia, entonces se da cuenta de que:

...cualquiera de nosotros había de ser el próximo en esta ruleta sin escapatoria a la que acabaríamos sucumbiendo inexorablemente uno tras otro. Pero ignorándola, quizá, se alejaban los demonios y seguirían siendo otros, como hasta ahora, los que morían a nuestro alrededor» (2003: 365).

La concepción cristiana de la vida como camino de sufrimiento, premisa que repetía el abuelo Regàs, es recuperada en esta novela en la alusión de la protagonista «a la profética y extendida creencia según la cual hemos venido al mundo a sufrir» (2003: 125). A esta premisa acude cuando abandona a su amante y concibe su existencia como un intento «de hacer camino hacia la muerte» (2003: 452). La actante incluso proporciona una definición original cuando halla sin vida a su perro Amín:

Eso es la muerte: lo irreversible, la imposibilidad de retroceder, de rectificar, un camino terminado que descubre la manifiesta inutilidad de todo cuanto no sea el devenir de la especie, el inútil devenir del mundo en el que todo tiende a su propia destrucción (2003: 354).

En la novela se contempla también otra clase de inexistencia: la muerte metafórica, la que vive Palmira, la del olvido de sí misma, una «...muerte, más solapada pero igualmente certera, la de alejarse, olvidar, no pensar, dejar que el cuerpo ya no fuera el suyo sino una carcasa que su madre ayudaba a trasladar mientras ella desaparecía en las mismas profundidades de su inútil dolor» (2003: 96). Este es un concepto del que trata en *La hora de la verdad* (2010), cuando describe su idea sobre la vejez.

La soledad y el paso del tiempo son asuntos claves en este texto. La protagonista es una mujer que lleva muchos años sola, desde la muerte de su madre. Aunque su padre se ocupara de ella, el sentimiento de desamparo lo ha tenido siempre, excepto durante los dos años que estuvo en Almotor al cuidado de Manuela. Cuando regresa al valle, este representará para ella, en contra de lo que creía, la soledad completa. Nadie va a ayudarla. De manera que la soledad espesa cada vez más el ambiente y se hace más tangible, sobre todo cuando el amante alarga sus ausencias. El desánimo de la mujer aumenta «Cuando no se habla con nadie ni se confrontan los anhelos y los fracasos con los de los demás» (2003: 366). No tiene a quién contar sus problemas y se pregunta, «¿Qué se hace para compartir desde el exilio?» (2003: 165). La soledad va unida al paso del tiempo que en el texto se aprecia sobre todo en la variación del paisaje —este es otro de los temas del libro y su tratamiento será característico en toda producción literaria de la autora—. La protagonista presta una «extrema atención al paisaje» que se va «transformado en cada estación como los rostros y los vestidos de los viajeros» (2003: 361). El *locus* refleja su cambio de ánimo y le influye cuando las circunstancias se complican. Un ejemplo lo tenemos en la escena de la perforación del pozo, ya que, a medida que transcurre el tiempo y los operadores siguen sin encontrar agua, los campesinos se burlan de la decisión de construirlo. Ante sus burlas, la protagonista padece y, simultáneamente, la naturaleza acompaña su dolor mostrando un cielo que «estaba cada vez más oscuro porque aumentaba la nebulosidad» (2003: 145), hasta que estalla la tormenta. Neus Aguado conviene que el tópico del *Beatus ille* se desmitifica en la novela:

Un detallado análisis de las pasiones y de los odios entre vecinos; la denuncia de la crueldad de los cazadores y de la mezquindad de los campesinos, nos sugiere que el clásico tópico de la vida bucólica ha sido arrasado (Aguado, *El paisaje de la memoria*, s.f).

Si el medio rural no es el lugar idílico que la protagonista imaginó desde la ciudad, aunque la animadversión que obtiene de los habitantes del campo la empuja a transformarse en una mujer autónoma desvinculada de todo, incluso del sufrimiento, por eso es capaz de abandonar a su perro Tom, en la protectora, sin ningún amago de remordimiento. Almotor es un espejismo al que renuncia para sobrevivir al dolor de sentirse repudiada por su familia materna, representada en la figura de la abuela. Sin embargo, está segura de que, a pesar de su partida, «el suave paisaje de higueras y almendros y mimosas [...], los seguiría echando de

menos hasta después de la muerte porque mi añoranza sobreviviría desprendida de mi alma» (2003: 483).

2.2.- Azul: «Nunc Scio quid sit amor» (Virgilio)¹³⁶.

2.2.1.- De cómo nació para el gran público Rosa Regàs.

Azul es la novela que la noche de Reyes de 1994, en el Hotel Ritz de Barcelona, se alzaba con el Premio Nadal que distingue la mejor obra inédita escogida, por Ediciones Destino—firma que pertenece al grupo Planeta desde 1990—, de entre 253 obras que se presentaron al concurso. Regàs admite que ese galardón «Me permitió pasar a tener más lectores y es un reconocimiento que me gusta muchísimo. Es una de las verdaderas felicidades que he tenido en mi vida. Cuando lo recibí, hacía sólo tres años que había empezado a escribir» (Elorrieta, 2001). La autora presentó su novela con el título de *Intervalo* y bajo el pseudónimo de Flora Fiacre. Cambiaría el título por *Azul* y, cuando la obra se traduce al italiano, se muestra en desacuerdo con el lema con el que se la denomina en italiano: *Dove finisce l'azzurro* o «Donde acaba el azul» (López Muñoz, *Más sobre títulos*, 2002), porque, como observa, los títulos sintetizan el contenido de la obra y su mensaje.

El año en que ganó el Nadal, el jurado estaba integrado por Pere Gimferrer, José María Guelbenzu, Robert Saladrigas, Andreu Teixidor de Ventós y Antoni Vilanova. Uno de los miembros declaró que la suya era «una novela de corte existencialista, muy bien escrita». Nos hallamos entonces ante uno de los textos paradigmáticos en la producción de la autora; *Azul* se diferencia de su primera novela, *Memoria de Almató* (1991), porque recibe la atención de la crítica y le proporciona el público que leerá su obra: «Este premio supuso para mí realmente una gran ilusión porque me dio la oportunidad de pasar de ser conocida, de ser leída por mil personas, a ser leída por cien mil. Fue un libro que se vendió muchísimo y que me dio la oportunidad de tener un público mucho más amplio, que es lo que finalmente quiere cualquier escritor» (*La casa de los Malfenti*, 2002/03). A pesar de que se calcula que se vendieron once ediciones, es decir, un total de 150.000 ejemplares, hay quien asegura, en contra de la opinión de la novelista, que *Azul* pasó desapercibida en las librerías, ya que se vendieron más ejemplares de la finalista *Historias del Kronen*, *opera prima* de José Ángel Mañas. Sin embargo, el premio la catapultó a la fama y se insertó entre los escritores de moda

¹³⁶ .- «Ahora sé lo que es el amor».

de los años 90. Además, el diario *El Mundo* incluye *Azul* en la lista de las 100 mejores novelas en literatura española del siglo XX (*Millenium*, 2001).

Tras el premio Nadal, la vida literaria de la escritora cambia para mejor ya que «Un premio sirve para lanzar a un autor desconocido, para que la editorial pueda hacer una gran promoción y le resulte rentable un libro de calidad, puede servir para que un escritor pase de vender 10 ejemplares a 10.000, y para que un autor pueda ganarse la vida con la literatura» (Velázquez, 2002). El año 94 será fructífero para su faceta profesional porque publicará en Ediciones Destino *Viaje a la luz del Cham*, un libro basado en sus experiencias como viajera por Siria, y será nombrada directora del Ateneo Americano de la Casa de América de Madrid.

2.2.2.- Argumento, estructura y temas de *Azul*.

Cinco personas, dos mujeres y tres hombres, se embarcan, a principios de septiembre, en el velero *Albatros*, para disfrutar de una travesía por la costa turca. Transcurridos diez días, cuando el viaje toca a su fin, una imprevista avería obliga al capitán del barco—el magnate del cine Leonardus—, a dirigirlo hacia tierra. El lugar más próximo es una extraña isla llamada Castellorizo que suscita en los personajes temor y rechazo; se adentrarán con cautela en ella como en un espacio adverso. Martín, el protagonista, da la excusa de perseguir a una vieja visionaria que avanza por las estrechas calles de la isla, para buscar, en realidad, a la mujer que había visto en el puerto y que le recuerda a Katas, la novia que tuvo en Nueva York. Durante su persecución tendrá que matar a un perro que se le enfrenta y perderá, en el altercado, su billetera. Durante ese recorrido, reflexiona acerca de su vida y sobre de los diez años de relación que ha compartido con su esposa Andrea y decide separarse de ella.

Cuando la avería se solventa, el *Albatros* se hace a la mar dirección a Antalya. Esa misma noche, los personajes centrales, Martín y Andrea, mantienen una discusión. Andrea pierde el equilibrio y cae al mar desde la cubierta de proa. Su marido, lejos de socorrerla, se encierra, despechado, en su camarote, porque ella le ha confesado su adulterio. Es Leonardus quien descubre la ausencia de la mujer. Ponen rumbo al lugar del accidente donde Tom, el marinero que pilota el barco, la rescata del agua. Entonces regresan a la isla de Castellorizo para hospitalizarla y, cuando recupera la conciencia, lejos de acusar a su marido de homicidio, lo perdona, para seguir manipulándolo a su antojo como ha hecho todos esos años. Antes de volver a zarpar, los isleños acusan a Martín del asesinato del perro del Pope, y le muestran la

billetera como prueba del delito. Ures, tras abonar una multa ridícula, se embarca con el resto rumbo a Antalya.

Al cabo de unos años, Martín y Andrea regresan a Castellorizo para filmar una película. La isla habrá perdido el embrujo de antaño, cuando llegaron a bordo del Albatros, y Ures, perdido en sus calles, descendió, metafóricamente, al infierno de su inconsciencia.

Azul es una novela muy descriptiva, con características cinematográficas, como observa la autora: «creo que es una novela fundamentalmente de imágenes» (Elorriaga, 2001). La estructura superficial se divide en ocho capítulos donde se entretajan dos historias: por un lado, la de la travesía que realizan Leonardus, Chiqui, Martín, Andrea y Tom, que tiene una duración de diez días, más las cuarenta y ocho horas de permanencia en la isla, y, por otro, la que cuenta el protagonista acerca de su relación amorosa.

La estructura interna se divide en tres partes: la primera abarca del capítulo I al capítulo III, y en ella, a través de un narrador omnisciente, se ofrece la descripción de la isla, vista desde el mar y la presentación de cada personaje por orden de jerarquía. En esta parte se narra la llegada de la tripulación a Castellorizo y la relación que entablan con Pepone, un lugareño que les comenta las anécdotas de la isla, les habla de los habitantes más extraños que formarán parte de la acción narrativa, y les recomienda que visiten la Cueva Azul. Paralelamente, Martín, a través de la analepsis, sigue explicando los sucesos que ha protagonizado desde que conoce a Andrea en Cadaqués. Mediante los flashback, conoceremos su estancia en Nueva York; su breve romance con la estudiante griega Katas, y el precipitado inicio de su vida en común con Andrea, en la ciudad de los rascacielos. La segunda parte abarca del capítulo III al capítulo VI, y ocupa las peripecias que transcurren durante la estancia de los personajes del *Albatros* en la isla. Allí Martín va tras la vieja Arcadia, mata al perro de Pope y pasa la noche con una mujer desconocida y maltrecha. El mundo interior de este personaje corre paralelo a sus lances en la isla. En estos capítulos, rememora su relación con Andrea en Barcelona, su *modus vivendi* en Nueva York, —marcado por las carencias económicas y la inestabilidad emocional de la mujer que se vuelve alcohólica—, y el regreso de ambos a la Ciudad Condal, donde Leonardus le ofrece trabajo en el mundo del cine, y consigue el éxito económico y la fama que tanto le exige Andrea.

La tercera parte comprende los capítulos VI, VII y VIII, en ellos tiene lugar la discusión entre Andrea y Martín, la caída de esta al mar, su rescate, el regreso a Castellorizo, la

absolución de Andrea a Martín, el descubrimiento del asesinato del perro, el retorno de los personajes a Antalya, y luego a Barcelona y a Londres, y el regreso, años más tarde, de Martín y Andrea a la misma isla para rodar la película de lo que vivieron en ella. Se trata de una estructura cerrada y circular porque empieza y acaba en el mismo espacio, la isla, con Andrea y Martín como protagonistas.

En cuanto al *tempo narrativo*, la acción de la primera historia abarca cuarenta y ocho horas, los dos días que dura la estancia de los navegantes del *Albatros* en Castellorizo, mientras esperan el recambio que les llega en un barco desde Rodas. El de la segunda narración, la que hace de su vida Martín Ures, alcanza a retazos su biografía: su infancia en Ures y luego en Sigüenza (Guadalajara); la incomunicación con su madre; la muerte de su padre; su predilección por el paisaje de la meseta al del mar; su instrucción en la mili; el estudio de las artes cinematográficas; su llegada a Barcelona, y el descubrimiento de Cadaqués y el mar de la mano de Andrea. La analepsis es el recurso del que se vale la autora para narrar, utilizando la tercera persona, los diez años de la relación amorosa.

En cuanto a los temas de la novela, el paso del tiempo es uno de los más recurrentes a lo largo de la producción de la escritora. En *Azul*, los personajes del *Albatros* tenían que alcanzar el puerto de Antalya en una determinada fecha, pero la avería del Albatros les ocasiona un retraso de cuarenta y ocho horas, durante las cuales van a vivir situaciones extremas. Martín, Andrea y Leonardus evolucionarán psicológicamente al final del relato porque habrán tenido que aceptar, en ese tiempo, la parte de sí mismos que rehusaban. La estancia en la isla lleva a Martín a descubrir la mentira de su vida, después de recordar cómo ha vivido los últimos diez años. Andrea se enfrentará a la vejez y debe asumir que ha dejado de ser la joven sirena que encantaba a los hombres. Leonardus también descubre que el paso del tiempo lo ha cambiado y se reconoce, con sorpresa, en el sesentón en el que se ha convertido. El paso del tiempo solo respeta a Tom y a Chiqui, ambos jóvenes todavía, aunque han demostrado ser más maduros que el resto de personajes porque saben cuál es el lugar que les corresponde en el mundo.

La memoria, que es otro de los motivos de la narrativa de la escritora, aparece en *Azul* de forma dolorosa para los personajes que, por diferentes asuntos, quieren evitar su pasado. El recurso del paso del tiempo se usa como técnica narrativa en esta novela debido a que proporciona información al lector sobre los personajes de quienes conocemos lo que sienten a

través de lo que recuerdan porque «la memoria es endeble cuando se trata del dolor del amor y de las obsesiones» (1994: 59).

El mar es otro de los asuntos a los que recurre la escritora, de hecho, dedicará al Mediterráneo su libro *Desde el mar* (1997), como asegura: «Pienso que el mar influye mucho en el carácter de todos los seres humanos. Cuando veraneaba en Cadaqués, si había olas o todo estaba en calma, influía en todos nosotros» (Elorrieta, 2001). Como *Azul* «Es una novela de mar. Casi toda ella transcurre en el mar. Sobre ese escenario se desarrollan las tensiones del amor, en paralelo a las del clima. Su desenlace tiene también que ver con las fuerzas de la naturaleza» (Elorrieta, 2001). El mar será el espacio escogido por otra protagonista, la de *Memoria de Almotor* (1991), para reunirse con su amante. Andrea, en *Azul*, siente la influencia del mar desde su infancia; su padre le enseña a nadar y a pescar, y ella nada como una sirena y pilota con destreza su barca, ese espacio que se convertirá en su nido de amor cuando inicie su romance con Martín.

La alienación o el sentirse extranjero en su propia tierra es otra de las cuestiones que se tratan en el libro y está referida a Martín. Este personaje nunca entra en el entorno de Andrea en el que «eran todos, y todos fueron durante años, tan extranjeros para él como él para ellos» (1994: 168), porque lo siente hostil y no sabía cómo actuar ni era «capaz de comunicarse con nadie ni de establecer una relación social superficial y frívola» (1994: 168), así que se limitaba a deambular «por los salones tras los pasos de Andrea» (1994: 168), sin voluntad.

El amor está representado en las dos parejas de a bordo. Por un lado, Chiqui y Leonardus protagonizan un amor fugaz, de aventura, basado en la libertad y en la conveniencia de ambos. Un romance sin ataduras, que dura lo que dura la travesía. En esta relación no hay lugar para el reproche porque ambos saben cuál es el papel que desempeñan en su historia, y qué pueden o no esperar el uno del otro. La relación entre Martín y Andrea, en cambio, está basada en la sumisión y la dependencia. *Azul* «Es una novela que trata de la dependencia que crea el amor. Narra la historia de un primer amor y de su evolución; del primer amor de un hombre joven que es correspondido por una mujer de mayor experiencia» (Moix, 1994). Pero aún así, en esta relación tóxica hay niveles de sufrimiento, por eso, «La dependencia que padece el hombre tiene más que ver con la costumbre. La que sufre la mujer, con la supervivencia» (Moix, 1994). Es nuestro caso porque la dependencia de Andrea se identifica más con su necesidad de sobrevivir en su entorno social, en poder mantener su

estatus, una vez la abandona su exmarido. Andrea cree firmemente que necesita un hombre al lado para existir socialmente, por eso no acepta que Martín Ures quiera el divorcio. Ella ya ha sido abandonada una vez. Ahora ya no es joven y a su edad «la soledad es la convicción, la absoluta seguridad de no existir para nadie» (1994: 187). Martín padece, en cambio, la dependencia emocional porque es un idealista que cree en la eternidad del amor. Pero el amor tiene sus propias leyes. Los amantes no aman igual, por eso dice la autora que «El reproche más grande que hace en una relación la persona enamorada al que está menos enamorado es que no le ama como quiere que le amen» (Elorriaga, 2001). El amor tiene finitud, como todo en la vida. Pero Martín, en su utopía, «se negaba a aceptar aún que también las pasiones intensas igual que las medrosas e indecisas están abocadas a la desintegración, aunque dejen a veces terribles secuelas, la peor de las cuales es sin duda la de negar esa ley general e inmutable» (1994: 99). El suyo es un amor llevado más allá del límite. Como le responde Andrea, el amor le durará «hasta donde tú estés dispuesto a soportar» (1994: 94). En la relación de dependencia, «la renuncia [...] no sirve como prueba de amor» (1994: 222), porque como reflexiona Martín, Andrea «ni siquiera renunció a nada, no voluntariamente y menos por ti» (1994: 222), y esa es su revelación. Que ella es una desconocida para él porque acaba de descubrir que nunca renunció a nada por él, en cambio él ha renunciado a todo por ella. Por eso, cuando Andrea lo humilla calificándolo como títere, «hace años que eres un pelele idiota» (1994: 221), él entiende su error y se pregunta quién lo sabía, además de ella, «Quizás el mundo entero, quizá yo no soy más que un payaso a quien se aplaude» (1994: 222). Y se enfrenta a su imagen en el espejo del mundo: «nunca sabremos lo que somos para los demás [...], moriremos sin conocer nuestra imagen oficial» (1994: 223), hasta reconocer que lo que necesita saber es hasta dónde llega el amor de Andrea, hasta dónde ha sido capaz de amarlo. Esa es su búsqueda y su respuesta será una revelación que lo lleva a odiarla porque «Nadie nos ama como quisiéramos ser amados, quizás en eso reside la búsqueda inútil» (1994: 169). Esta es la tesis de la novela en la que la autora ha pretendido «contar una historia de amor y, sobre todo, de dependencia. Quería mostrar cómo una persona puede depender de otra hasta el extremo de que, cuando ha desaparecido el amor, sigue fascinado y dependiendo de él» (Elorrieta, 2001).

Martín es un hombre sin iniciativa que se marchó de Sigüenza para hacer el Servicio militar, conoció a alguien que lo introdujo en el mundo del cine y acabó en Barcelona trabajando para un productor llamado Federico. Dejó a un lado a su familia biológica, conoció

a Andrea y se sometió a ella. Por eso su pasado es el que le dicta la actitud que, de repente, toma en la isla, porque, a través de la memoria, avanza en doble rumbo, por un lado en su deambular exterior por las calles de Castellorizo, y por otro en su viaje interior hacia el autoconocimiento

El deambular de Martín por la isla es un paralelismo con el rumbo de su vida en busca de la propia realización. La novela termina cuando los personajes abandonan la isla con una nueva perspectiva de sus propias situaciones vitales, cosa que, irónicamente, refuerza su anterior estado de monotonía y desesperación (Lyons, 2008).

Martín va en busca de su individualidad—otro de los motivos de la narrativa de Regàs—, como lo hace la protagonista de *Memoria de Almator* (1991), y la de *La canción de Dorotea* (2001). Quiere controlar su destino porque se sabe un mero proyecto de su esposa, la mujer de los ojos azules como el mar.

En *Azul*, los personajes están caracterizados con cierto determinismo. Parece que tengan el destino escrito y que no puedan desasirse. Para la autora, uno no puede escapar de «la propia identidad, la cual está predeterminada por el lugar de nacimiento y por la imagen que los otros tienen de nosotros» (Ávila López, 2007: 107).

El adulterio aparece como un motivo de trasfondo y los protagonistas se valen de él para sobrellevar el matrimonio. El único personaje que demuestra ser fiel a su palabra es Leonardus, el donjuán, que opta por no comprometerse con una única mujer porque se sabe incapaz de serle leal. Andrea y su exmarido Carlos comparten una relación abierta de la que se acaba aprovechando este para acusarla de adulterio, pedirle el divorcio y desposeerla de su estatus social. El motivo no es otro que una mujer más joven que suplantarán a Andrea en el papel de perfecta esposa burguesa. Tanto Carlos como Andrea parecen estar de acuerdo en vivir una relación abierta. Cuando Martín conoce a Andrea no entiende esa forma de vida tan ajena a la educación que él ha recibido en Sigüenza. Pero tampoco relaciona el comportamiento de Andrea con él como el de una mujer acostumbrada a mantener relaciones extramatrimoniales. Martín no se lo plantea hasta diez años después, en la isla, porque, como es un idealista, cree que él es su único romance, como, en su idealización del amor, lo es ella para él. Por eso nunca investigó el porqué de «la facilidad con la que lo había seducido y el sosiego con se desenvolvía ella en esa nueva situación por fuerza habían de suponer un pasado tumultuoso que le convertía a él en el simple eslabón de una cadena en la que prefería

no pensar» (1994: 97). Andrea siente celos e incluso es censurada por Chiqui. De la joven amante de Leonardus envidia Andrea la juventud. Por eso, cuando una vez se compara a ella llora «De celos, de envidia tal vez, o de pena por la muchacha que fue, que había sido, la que arrastraba despreocupadamente su triunfo y exhibía la convicción de que el mundo la adoraba y los dioses le habían concedido todos los dones de la tierra» (1994: 113).

El dinero y la fama también son motivos narrativos en *Azul* y se encarnan en las figuras de Leonardus, que representa al soltero de oro, y en la de Andrea, una mujer acostumbrada a ser el centro de atención, a tener una vida social activa y una economía boyante. Por eso, Andrea no soporta la miserable manera de vivir que llevan en Nueva York y se refugia en el alcoholismo. A pesar de ser periodista, se resigna a quedarse en el piso de Martín a esperar a que a él le cambie la suerte económica. No es capaz de trabajar por ella misma y de mantenerse; en vez de eso, hace sentir culpable a Ures cada vez que «le convencía una vez más de que había renunciado a todo por compartir su vida miserable» (1994: 154). Andrea es una perdedora que no acepta el fracaso; una mujer que opta por perdonar el intento de homicidio de su marido y seguir con él porque, como revela la autora: «esa es la tesis del libro: que esa mujer que se las da de progresista pues no es tal. Necesita un apoyo. Un hombre» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

El viaje como recurso aparece en esta novela, como en algunos de sus relatos cortos, porque es uno de los temas transversales de su producción. De hecho, «el viaje regasiano suele estar protagonizado por mujeres y tiene estructura episódica» (Ávila, 81), aunque en esta novela, el viaje interior está protagonizado por un hombre, eso sí, este explica la historia de una mujer, Andrea, según la ha visto él actuar durante los últimos diez años de su vida.

Al final del trayecto, los protagonistas habrán experimentado cierto crecimiento interior, conocerán—porque se habrán enfrentado a ella— su parte más débil y serán capaces de comprender su pasado. El viaje representa para ellos una liberación, el tiempo en el que el protagonista revela su sufrimiento y busca soluciones. Así, «después de hacer el viaje, las protagonistas consiguen desprenderse del peso de las sombras que las mantenía oprimidas en su propio pasado» (Ávila, López, 2007: 82); en el caso de Andrea, consigue liberarse de la culpa a partir de su revelación/confesión/explosión. El viaje se convierte en una evaluación de uno mismo como persona, en una reiteración y revisión del propio pasado para alcanzar el autoconocimiento y ser capaz de cambiar lo que nos hace sufrir en la vida porque, como dijo

Vigilio, *Trahit sua, quemque volutas* (*A cada cual le vence su pasión). En esta novela, como en el resto de la producción de la autora, «Los personajes de Regàs tienen en común su desgracia solitaria. Les resulta difícil alcanzar la felicidad con lo cual se destaca la incomunicación, el desamparo, el fracaso y un cierto fatalismo de la condición humana» (Ávila López, 2007: 57).

2.2.3.- Los personajes: historias cruzadas por azar.

Las historias de los cinco personajes del *Albatros* se entrecruzan. Por un lado, tenemos la narración del viaje por mar y por otro, la historia de la vida de Martín Ures. Aunque la autora manifiesta que «Yo creo que *Azul* es la historia de una mujer contada por un hombre. Vista a través de un hombre que ama. Y siempre lo vemos tal como lo ve él, no lo vemos de otra manera» (Ávila López, 219). Desde sus primeras páginas, los personajes se mostrarán ante el lector paulatinamente, según su papel en la trama, focalizados, unas veces por el narrador omnisciente y, en su mayoría, por la mirada del personaje central, Martín Ures, que odia el mar pero que se embarca para intentar rescatar a su esposa de la apatía en la que vive refugiada. El intento de salvar su matrimonio lo lleva a pasar revista de los diez años de relación, hasta descubrir, mediante una especie de catábasis al infierno de su subconsciente, su naturaleza dependiente y sumisa, además de entender que ha sido, a manos de ella, un objeto manipulado según su interés.

El viaje se presenta en la vida de Martín como una ocasión para acercarse a su esposa. Por eso, cuanto más avanza la travesía, más se desteje la maraña en la que se había convertido su historia de amor, hasta llegar a ese final abrupto y sorprendente en el que se desvela la razón de que Andrea se casara con él. Una confesión que lo enfrenta a su propio límite, ante el que reacciona de la manera más inesperada: cambiando el amor por odio. Martín odiará a su esposa hasta el punto de abandonarla en medio del mar. Como es característico en la narrativa regasiana, el azar es el culpable de que los imprevistos asusten a los personajes porque los afrenta a lo desconocido. Estos responden con temor porque se sienten desprotegidos, abocados hacia situaciones inverosímiles que los obligan a cruzar sus propios límites. Justamente eso es lo que sucede con Ures: el viaje por el mar se transforma en una acelerada travesía por su misma conciencia, y culmina en la isla, un espacio que los personajes sienten adverso y que bien puede ser la metáfora del infierno y Martín, otro Dante en busca de una Beatriz/Andrea/Katas que no es más que un fantasma.

A lo largo de la narración, en una especie de regresión contada mediante la analepsis, el protagonista va a cuestionarse la relación con su esposa, para tomar conciencia de quién es él dentro de ese matrimonio y cuál ha sido su ridículo papel a manos de Andrea. Martín entiende que ha abandonado sus ideales por complacerla y, aunque se le presenta la opción de escoger otro camino, el destino adverso que está siempre planeando sobre los personajes regasianos, lo empuja a condenarse a repetir, incommensurablemente, las mismas rutinas al lado de Andrea. El miedo, que ha dominado la vida del muchacho de Sigüenza será, al fin, el vencedor.

La suya fue una historia fruto del azar: conoció a su esposa en Cadaqués, cuando acudió como acompañante de Federico, que tenía que reunirse, durante el fin de semana, con Sebastián Corella, el padre de Andrea. A pesar del estado civil de la mujer, que estaba casada con Carlos, el dueño de la casa donde se alojó Martín, y que era madre de los gemelos Adrián y Eloy, se enamora de ella e inician un romance que seguirán, durante el invierno, en la ciudad de Barcelona. Martín vive con Andrea una relación de dependencia, en la que ella decide los encuentros. También es ella quien lo envía a trabajar a Nueva York y quien zanja la relación amorosa. El azar brinda la oportunidad al joven de iniciar un noviazgo con una joven griega, Katas, que vive en su mismo edificio neoyorkino. No obstante, el día en que él pretende declararse a Katas, el azar hace que Andrea se presente en su apartamento con la decisión de quedarse. Martín reacciona cobardemente porque planta a Katas sin darle explicación alguna, y retoma su romance con Andrea aún sabiendo que no es eso lo que quiere. Cuando regresen a Barcelona donde Leonardus le dará trabajo en el mundo del cine, Andrea convertirá la vida de ambos en una copia de la que llevaba con Carlos, su exmarido. Hasta la travesía Martín no se percata de su papel de marioneta manejado por la ambición de su mujer. Martín se dejó llevar siempre por ella, por cobardía, por costumbre o porque el azar así lo dispuso. La autora da protagonismo al destino en sus novelas ya que uno no puede controlar su albedrío porque todo está escrito:

...como habría de descubrir más adelante no basta la voluntad como arma de lucha ni sirve para reconvertir los fantasmas del pasado, ni nos vuelve invulnerables a la melancolía y al sufrimiento, ni mucho menos puede desviar el rumbo que los acontecimientos llevan escritos en sí mismos (1994: 56).

La segunda pareja, la formada por Leonardus y Chiqui, mantiene una relación muy distinta a la del matrimonio Ures. Leonardus es un multimillonario sesentón, mujeriego, pícaro y resabido, acostumbrado a controlar su entorno y a los de su entorno. Como observa Fanny Rubio sobre el origen de este extravagante personaje: «Leonardus se ganó la vida en el puerto de Sidón y después entró en Nápoles escondido en un carguero chipriota» (Regàs, 2001: 4). Se trata de un hombre misterioso, acostumbrado a escrutar reniegos en la lengua griega, políglota, seductor, del que los personajes rumorean que tiene una cantidad de mujeres y de hijos desperdigada por el mundo, y que mantiene a una familia que «vivía en Pérgamo a la que visitaba muy de tarde en tarde» (1994: 19). Leonardus provoca la admiración y levanta las más disparatadas leyendas y es íntimo amigo de Sebastián Corella y de su esposa Camila, los padres de Andrea, y de Carlos, su exmarido. Leonardus defiende la máxima de que siempre hay una solución para todo que «hay que saber encontrar o en su defecto, inventar» (1994: 19). Es machista, promiscuo e irresponsable; no soporta recibir órdenes y defiende la idea pompeyana expresada por Plutarco de que «lo importante no es vivir, lo importante es navegar» (1994: 20), o *Navigare necesse est, vivere non est necesse*, es decir, que lo importante es vivir y no la finalidad de adónde nos conduce el destino. El narrador omnisciente, en la descripción que realiza de él al principio de la narración, ofrece la clave de la realidad de este personaje, un hombre «capaz de traicionar a su mejor amigo sin que se enterara» (1994: 19); una traición que Andrea, en su anagnórisis, revela a su esposo provocando, con ello, que el protagonista se enfrente a su límite y decida abandonarla en el mar. La traición une a Martín, Andrea y a Leonardus. Una traición en la lealtad, en la amistad y en el amor. Por esa traición pierde Andrea el cobijo de sus padres, a su esposo, a sus hijos, y también la confianza de Martín. Por esa traición la familia de Andrea renegará de Leonardus. Martín Ures también es artífice de otra traición: como es un personaje que no tiene confianza en sí mismo y que se siente dependiente de Andrea e inferior a ella, no logra entender cómo fue capaz de abandonar a Carlos para casarse con él, que era entonces un joven inexperto de veintipocos años y sin capacidad económica. Esta duda lo enfrenta a sus miedos y, durante su matrimonio, se venga del malestar que esta le produce traicionando a su esposa mediante el adulterio. Ures es un hombre solo porque ha abandonado a su familia biológica. No tiene comunicación con su madre y ni siquiera ha asistido al entierro de su padre del que solo recuerda que nunca le expresó su aprobación por nada. Martín está marcado por la indiferencia de su familia biológica, por eso se siente inferior y se deja llevar por Andrea. Ella representa para él la experiencia y el sentirse amparado.

Chiqui es una amante más de Leonardus. Una veinteañera que atrae por su juventud y que muestra aversión a la hipócrita moral burguesa en la que viven insertos Leonardus, Andrea y Martín Ures. Representa la espontaneidad de la juventud, lo efímero; es la mujer florero, «una preciosidad» (1994: 21), como la define Leonardus, decidida a vivir en un constante *carpe diem*, mientras pueda seguir gozando de su único don: la belleza de la juventud, de hecho, el magnate «Saltaba siempre de una ciudad a otra, de un hotel a otro, con una mujer al lado, nunca la misma» (1994: 19). Chiqui es una *ianua diabolis* de pelo largo, rizado y rubio; de dientes blanquísimos, largas piernas y piel de melocotón. Una mujer con un vocabulario elemental y de porte algo vulgar, que posee, sin embargo, el don la risa cantarina que tanto anhela reencontrar Martín Ures en su esposa Andrea. Una risa que provoca—como si de la magdalena de Proust se tratara—, el inmediato recuerdo a Martín de la Andrea maravillosa que había conocido, en Cadaqués, y de la que se había enamorado perdidamente. Chiqui es un personaje necesario en este relato porque remueve, a partir de su risa y de su juventud, los recuerdos de Martín. Es la antítesis de Andrea y representa lo que esta está perdiendo: la juventud. Andrea es una cuarentona, que cede la custodia de sus hijos a su exmarido Carlos, porque así era la ley del divorcio en la España franquista. Una mujer nada maternal que cambió el confort del matrimonio burgués cuando su marido le pidió el divorcio porque perdió el atributo de la juventud, esa que tiene Chiqui en ese preciso momento de la travesía. Andrea aprenderá en este viaje a enfrentarse a su mayor miedo: la llegada de la edad madura y, con ella, la vejez y la soledad. Por eso no acepta que Martín pretenda abandonarla, y cuando tiene la ocasión de denunciarlo por presunto homicida, decide someterlo, con su silencio. De esta forma, su vejez está acompañada por ese hombre menor que ella, al que seguirá manipulando porque, de alguna forma, lo ha librado, con su no-confesión, de un destino adverso.

Chiqui, en cambio, no se avergüenza de ser quien es porque sabe cuál es su misión en ese viaje: complacer, en la medida que ella quiera y determine, los deseos sexuales de Leonardus; de hecho, cuando llegue el final de la travesía, Leonardus viaja solo hacia Londres y ella se queda en Barcelona, porque ese es el fin de ese romance. Chiqui está segura de sí misma y, como alardea ante Andrea, «...sigo sin marido ni amante ni siquiera novio, si es que es de eso de lo que estamos hablando, y aún así sigo existiendo» (1994: 139), porque sabe que estar sola no significa dejar de existir para la sociedad, como asegura Andrea: «eso será entre la gente de tu edad y en tu mundo. Yo estoy sola y existo» (1994: 138). Chiqui sabe qué tipo

de mujer está representando en la sociedad donde se mueve: la amante de los hombres casados. Como revela en su conversación con Andrea: «todos los hombres engañan a su mujeres, todos» (1994: 110), y está segura de lo que dice «porque las engañan conmigo» (1994: 110). Precisamente por eso la esposa de Martín no la acepta, porque representa a la mujer por la que Carlos le pidió el divorcio y la condenó, según su creencia, a la invisibilidad social. Chiqui y Andrea tienen, sin embargo, una experiencia en común, la que han compartido, cada una en su tiempo, con Leonardus. No obstante, Andrea se vuelve dependiente del magnate, porque representa todo lo que ella desea adquirir socialmente, lo que cree que le corresponde por ser atractiva. Chiqui, en cambio, se conforma con pasar un tiempo agradable y ser agasajada por el sesentón, porque esas son las normas del juego amoroso en el estrato social donde se mueve.

El último pasajero del *Albatros* es Tom, el joven danés que se ha empleado de marinero para llevar el barco hasta su destino. De los tres hombres, él será el que se echará al mar para rescatar a Andrea. Es, por tanto, una figura necesaria en la trama porque será quien mantenga el control de la embarcación en las situaciones críticas y quien, sin temor al mar, haciendo alarde de ese control que ha mostrado durante la travesía, será capaz de rescatar a la esposa de Martín.

2.2.4.- El vínculo biográfico en los paratextos de *Azul*

Es necesario atender a los distintos paratextos de la obra, así como a lo que denominamos elementos intertextuales—que son los que tienen que ver con la realidad y no con la ficción novelesca—, porque entre ellos se establece una conexión con algunos aspectos biográficos de la novelista. En primer lugar, señalábamos en este análisis que el título original de la novela, con el que fue presentada al premio Nadal, era *Intervalo* y no *Azul*; un lema acorde con el tema de fondo de la historia contada, en la cual la acción narrativa sucede, precisamente, en un intervalo o pausa que se toman los protagonistas de un matrimonio en apuros, Martín Ures y su esposa Andrea, en un intento vano de recuperar la ilusión de los primeros años del enamoramiento. Ese intervalo se materializa en el tiempo, que dura la travesía, el viaje a bordo del velero *Albatros*, por la costa turca, y luego durante la forzada estancia en la isla de Castellorizo. Ures insiste en que ha aceptado la invitación del magnate del cine, Leonardus, para ese viaje, con la esperanza de que Andrea recupere en el trayecto «el buen color. El de entonces» (1994: 48); el de cuando eran amantes clandestinos y no se habían convertido aún en un matrimonio burgués convencional. Andrea le reprocha, con

cierto resquemor, que «no es aire y sol lo que necesito sino simplemente que no me mientas» (1994: 47). De modo que los diez días de travesía por la costa turca –además de las cuarenta y ocho horas de ineludible permanencia en la isla–, configuran ese tiempo de interludio en el cual el azar someterá a ambos personajes a una prueba brutal: la de enfrentarse a la vida de mentiras que habían llevado hasta entonces, y a escoger entre seguir con la convivencia o emprender otro camino, cada cual en soledad. Martín y Andrea deciden continuar juntos, inventándose un pretexto, sino certero y al gusto de los dos, sí el mejor razonamiento que, por conveniencia y, sobre todo, por desasirse del miedo a estar solo, van a aceptar.

Azul es, según la autora, un texto que le «costó muchísimo trabajo, pero me dio muchas satisfacciones porque es una novela de mar. Es una novela de mar y de amor» (*La casa de los Malfenti*, 2002/03). Por eso decide cambiarle el título inicial por el de *Azul* que, considera, se ajusta más al ambiente que refleja la narración. Confiesa, sin embargo, que

Ya sé que no es muy original [...]. Lo puso Manuel Huerca a un corto; lo ha puesto Krzysztof Kieslowski a su película; y lo puso Rubén Darío a uno de sus libros. Mi novela trata sobre la dependencia que genera el amor y tiene por escenario el mar. Este título le viene muy bien (Moix, 1994).

Azul hace aquí referencia al color del mar, al de los ojos de la coprotagonista, Andrea, y fue también el color preferido de los modernistas, aunque para el Barroco fue la expresión de los celos. Unos celos que parecen desgarrar a Andrea cuando Martín desaparece del barco para aventurarse en la isla, tras la imagen de la mujer de la cola de caballo que tanto le recordó–sin que fuera capaz de reconocerlo–, a Katas, la estudiante griega que conoció en Nueva York, justo cuando decidió olvidarse de ella, y a la que, no obstante, abandonó para entregarse, sin condiciones, a la misma Andrea, cuando esta decidió volver con él.

Lo que ahora nos interesa es la razón del cambio de título, que constituye el primero de los siete paratextos que vamos a comentar. Regàs alega que titula *Azul* a su novela «sobre todo, porque la persona a la que dediqué el libro nunca me llamaba Rosa, siempre Azul» (Elorrieta, 2001). *Intervalo* o *Azul* está dedicada a un desconocido personaje a quien denomina Storni: «Para Storni, esta historia que le pertenece», reza el paratexto. Pero, ¿qué sabemos de Storni? ¿Qué relación tan profunda ha podido mantener con alguien a quien dedica “una historia de amor y de mar”? La autora cuenta que «La idea de *Azul* surgió de un viaje que hice... Un amigo nos invitó a Eugenio Trías, a mí y a dos o tres personas más a

hacer una travesía en barco por las costas de Turquía. Yo no sabía qué regalarle para agradecerse y se me ocurrió escribirle un cuento» (Elorrieta, Gorka, 2001). Lo mismo responde cuando, en uno de los correos digitales que hemos cruzado durante esta investigación, le preguntamos acerca del destinatario de su novela: «Quería escribir un cuento para regalárselo al amigo que nos había invitado al viaje, pero fue creciendo y se convirtió en novela. Se llama *Azul* porque mi amigo nunca me llamaba Rosa sino Azul, y está dedicado a Storni, porque yo lo llamaba Storni y el libro era una historia que le pertenecía precisamente porque comencé a escribirla para regalarle el cuento que se convirtió en novela» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016). En una entrevista que concede a la revista literaria *La casa de los Malfenti*, ofrece un dato más: Regàs conocía a Storni durante la época de la universidad:

Yo tenía un amigo muy querido, queridísimo. Él había venido a la universidad con nosotros y se había hecho muy rico, inmensamente rico. Tenía un barco muy grande y un día nos invitó a varios amigos a pasar una semana en este barco en las islas griegas y en la costa turca. [...]. El libro lleva esta dedicatoria: «Para Estorni, esta historia que le pertenece» (*La casa de los Malfenti*. Revista Literaria, nº 5, 2002/03: 43).

A Manuel Vázquez Montalbán le explicaba que

Storni, mi amigo, murió de un cáncer tres meses después de que saliera mi libro al mercado. Murió, pero tuvo tiempo de ver todavía que le había dedicado el libro y, por lo tanto, yo quedé, muy triste por su muerte, pero satisfecha porque, por lo menos, habíamos quedado en paz (Vázquez Montalbán, 1994).

Como observamos, el título *Azul* es muy significativo porque está relacionado con parte de la biografía de la novelista ya que ese era el nombre que utilizaba Storni para nombrar a la autora. Storni y Azul, dos pseudónimos para una historia especial y apenas conocida por los lectores de la escritora. También fue Storni quien puso en el camino de Regàs los versos de la malograda poetisa Alfonsina Storni:

...este amigo a quien yo llamaba “Estorni” porque me había introducido en la poesía de Alfonsina Estorni, una poetisa argentina que se había suicidado en los años treinta (*La casa de los Malfenti*, 2002/03).

Y se convirtió en el destinatario de su novela distinguida con el premio Nadal. Storni, un desconocido para los biógrafos de Rosa Regàs hasta que esta, en el tercero de sus volúmenes de sus memorias o “libro de recuerdos” –como denomina a su última publicación *Amigos para siempre* (Regàs, 2016: 13) –, apunta más pistas sobre el misterioso personaje:

...fue para mí siempre Storni, igual que yo acabé siendo Azul para él, que así me llamó todos los días de nuestra larga y libre relación, de encuentros siempre tan inesperados [...],...vino a la presentación a pesar de que ya estaba muy enfermo, pudo ver al fin la dedicatoria. Era el 4 de marzo de 1994. El 19 hice un último viaje desde Ginebra, donde yo trabajaba entonces, a Barcelona para decirle adiós. Murió el día 30 de aquel mismo mes (Regàs, *Amigos para siempre*, 2016: 145).

Salvador Pániker, por entonces, amigo de nuestra autora desde que Isidro Aparicio los presentara en la universidad, nos da la clave de quién podría esconderse bajo ese pseudónimo. Pániker era ahijado de la suegra de la autora. Estuvo casado con Núria Vilaplana Buixons, alias Núria Pompeia, y ambos son los padres de Pablo Pániker Vilaplana, el esposo de una de las amigas de Anna Omedes Regàs, concretamente, de Elena Rumeu Milà, a la que aludiremos más adelante en relación a la historia de *Azul*. Salvador Pániker, en su *Cuaderno amarillo* (2000), recordaba el día de la muerte de un gran amigo suyo acaecida el 30 de marzo de 1994: «Anteayer por la noche, [...] moría José María Figueras, mi viejo amigo y contrincante, alias *el capitano*» (Pániker, 2015:120). En *Segunda memoria* (1988), otro de sus diarios, cuenta que solía navegar con él cada estío: «...llegó el verano y salimos a navegar, en el yate de José María Figueras, inaugurando una costumbre que se iría repitiendo algunos años» (Pániker, Segunda memoria, 2000: 48). Pániker describía a Figueras Bassols como

...un hombre muy guapo, con rasgos de escultura griega, como un dios de la guerra, o militar espartano, enérgico, armonioso y todavía ambivalente. José María Figueras alias *el Capitano* era un pagano atemperado por su catalanidad, a ratos obsesivo y paranoico, celoso como un moro, a menudo delicioso y pueril, bellaco, dulce y cazador (Pániker, 2000: 48).

En *Amigos para siempre* (2016), Regàs dice que Storni era un «Amigo queridísimo desde aquel día en que apareció en Cadaqués a principios de agosto de 1960 [...], con Salvador Pániker [...], y con ellos iba también Isidro Aparicio [...]. Tenía los ojos azules y una hermosa cabeza afeitada» (Regàs, 2016: 139). De la información que ofrece sobre su

encuentro con Storni, destaca que «Fue en el verano de 1960 cuando los tres llegaron a Cadaqués en el *Avante*, un precioso barco con vela mayor y foque, [...]. No sabría decir lo que ocurrió aquel día, así, sin más, sin palabras, ni qué debió de nacer entre nosotros, el marinero de los ojos azules y yo, que se nos desveló un entendimiento tácito, una amistad que con el tiempo fue cada vez más cómplice, cada vez más tierna, cada vez más cierta y que duró hasta su muerte en marzo de 1994» (Regàs, 2016: 142), a los 65 años.

Es en el libro *Amigos para siempre* (2016), donde la autora reconoce haber compartido una estrecha relación con el personaje destinatario de *Azul*, el «marinero de los ojos azules»:

...igual que yo acabé siendo Azul para él, que así me llamó todos los días de nuestra larga y libre relación, de encuentros siempre tan inesperados, siempre tan poco convencionales, concertados con las palabras justas tanto para decidir el lugar, la fecha, el alcance, la duración y el objetivo del viaje, que nos llevó a recorrer el mundo entero en la más absoluta clandestinidad (Regàs, 2016: 143).

La autora nunca pudo revelar la identidad de su acompañante, «no podía hablar ni compartir con nadie [...]. Yo nunca pude contar lo que hice ni saqué fotos de los lugares a donde fui» (Regàs, 2016: 143). Pactaron una historia que venía anticipada, de alguna manera, en la descripción que Pániker daba acerca de la personalidad de Figueras Bassols:

José María Figueras alias *el Capitano* era fundamentalmente un empirista: la verdad y la falsedad no eran conceptos demasiado relevantes: contaban las reglas del juego, y había dos opciones: o juegas o no juegas (Pániker, *Segunda memoria*, 1988: 48).

La escritora jugó y vivió «esos cuatro o cinco viajes por año, que no dejamos de hacer en los treinta años que duró nuestra historia» (Regàs, 2016: 142). Storni, quien «a principios de los noventa nos invitó a Eugenio Trías, a su mujer Helena y a mí a un viaje en barco por el sur de Turquía, Antalia como punto de partida y desde allí navegamos con un nuevo *Avante* hasta Castellorizo» (Regàs, 2016: 145), parece ser el pseudónimo con el que ha querido proteger la figura de José María Figueras Bassols, el hombre que escribió, en 1976, para la colección *Qué es*, de la Gaya Ciencia, la editorial de Regàs, un libro titulado *Qué es el capitalismo*.

Figueras Bassols fue «presidente de la Cámara de Comercio, fundador de Habitat, poliédrico mecenas y patrón de yate» (Cortés, 2012), fundador del Centro de Historia Contemporánea de Barcelona y, como la autora, casado y padre de cinco hijos. Un hombre significativo en la historia económica e inmobiliaria de la Barcelona porciolista, que además tenía los ojos azules.

El tercero de los epígrafes que comentamos está constituido por unos versos del poeta creacionista Gerardo Diego, miembro de la Generación del 27. Estos están insertos en la *Primera Antología de sus versos* (1918-1941), sección VII, titulada *Versos humanos*, escritos entre 1918 y 1925. Es la composición número 54 del poemario, y en *Azul* sigue a la dedicatoria a Storni. Se trata de una cuarteta asonantada, de estilo neopopular, en la que un yo poético copia, en el espejo de unos ojos, la imagen de la amada, con un poco de sombras, que parecen contrastar con los dos tonos de azul que tiñen el mar y el cielo. Dice así: “Pone al copiarte mi espejo/ un poco de oscuridad. / El cielo es azul celeste/ y azul marino la mar” (Diego, 1967).

Gerardo Diego es un poeta releído por Regàs, y esta cuarteta remite al título de la novela por su referencia al color y porque recuerda a los personajes rodeados del azul del mar y del cielo. Además, parece una alusión a la mirada velada de Andrea:

...la nitidez de sus enormes pupilas que, sin embargo, llevaba en sí misma la carga de una cierta expresión enigmática, la sombra de una reserva que nunca sería capaz de desvelar cabalmente (1994: 33).

El cuarto de los paratextos que encabeza el primer capítulo de *Azul* está extraído del libro *A personal record* (Crónica personal) (1908-12), de Joseph Conrad, uno de los autores favoritos de la autora, como ella, amante del mar, a quien dedica, en *elmundolibros.com*, un artículo titulado *Las tinieblas de Conrad*, donde destaca que «El mundo de Conrad es un mundo marino. La acción de casi todas sus novelas y cuentos transcurre en ambientes de mar o en la costa, sean océanos, islas o puertos, seguramente porque la mayoría de ellos se basa en gran medida en su propia experiencia» (Regàs, *elmundolibros.com*, 2000), y del que traduce un libro, *Tifón*, publicado por Grijalbo Mondadori en el año 2000. El fragmento seleccionado está en inglés y todo él es una pregunta indirecta acerca de si los recuerdos amorosos podrían revelarse a partir de una cita extraída de un libro de política económica. *A personal record* (1912) es un libro de referencia para entender y estudiar la obra de Conrad, calificado como

homo multiplex porque vive muchas vidas o muchas vocaciones como diría la escritora. Por otro lado, la economía y el amor son dos de los temas del hilo narrativo de *Azul* que afectan y preocupan a los personajes más burgueses: Andrea y Leonardus. Martín, el enamorado que cree en la pasión eterna, queda ridiculizado y destruido por la avaricia de su esposa, interesada solo en el ascenso social y en el bienestar económico. Así, le responde a Martín que solo se irá con él «cuando tengas un coche, cuando seas rico y famoso» (1994: 122). Andrea no cree en el amor sino en un matrimonio solvente que le procure un buen estatus, que la haga brillar en esa sociedad de nuevos ricos y rancios burgueses donde, cuanto más tienes, más importante eres. Por eso entronca la pregunta del texto de Conrad: «Can the transports of first love be calmed, checked, turned to a cold suspicion of the future buy grave quotation from a work on Political Economy? ». Andrea utiliza a Martín para seguir reluciendo en la selecta sociedad a la que por cuna pertenece y de la que había sido expulsada por su exmarido Carlos, desterrada del *modus vivendi* de la alta burguesía, de ese paraíso de fama y dinero. Martín, sin darse cuenta, sacrificará sus ideales en aras de los intereses de Andrea. Sin embargo, en su caso no se trata de un provecho solo económico; Martín Ures no sabe estar solo; necesita reafirmarse al lado de alguien a quien crea superior —en su caso, al lado de Andrea—, porque siempre ha sido un cobarde dominado por «el miedo a la mediocridad, al fracaso, a la soledad, miedo a todo [...] a no ser en definitiva más que un niño» (1994: 210). En este matrimonio la convivencia debe seguir porque el uno se retroalimenta del otro, la dependencia es la conducta que los ata. Regàs hace hincapié en que:

...la convivencia pone más impedimentos para que continúe el amor. Cuando era pequeña visité un convento donde se reunían todos los enfermos que no querían en otro hospital y allí leí una inscripción que decía: «Máxima penitencia, vida en común». Es difícil vivir con una persona a no ser que se dependa de ella. Pero la dependencia no te deja dar al otro lo que verdaderamente le puedes dar y te convierte en un esclavo. Y, de alguna manera, eso se refleja en este libro. Todo esto acerca del amor es lo que yo sentía cuando estaba escribiendo *Azul* (Elorrieta, 2001).

La esclavitud del amor que siente el joven Martín, cuando a los veintidós años conoce a una Andrea de treinta y tantos, se deriva de una mal entendida «youth-ful passion», como define Conrad en su paratexto, y forma parte de los temas que la autora tratará a lo largo de su producción. Analizar cómo las pasiones acaban subyugando a los amantes mientras ven agonizar su amor ideal en un tóxico trato de dependencia que entraña celos, mentiras y, sobre

todo, melancolía, es uno de los ejercicios predilectos de Regàs, cuya práctica exhibe en muchos de sus personajes, con el fin de probar que «el amor es de naturaleza tan volátil, tan poco definible que está sometido a toda clase de confusiones: todo se disfraza de amor, la envidia, el amor propio, el mismo orgullo, las ansias de triunfar» (1994: 216).

Igual que nuestra escritora, Joseph Conrad representa al escritor viajero, como viajeros son, en este caso, los personajes que van a bordo del *Albatros*, y es que el tema del viaje es transversal en la narrativa regasiana, como una técnica de descubrimiento de la verdad y de reconocimiento de la identidad o del autoconocimiento.

Joseph Conrad además de aparecer a través de su obra aludido en este paratexto, recibe el homenaje de nuestra autora en su *opera prima*—un libro de viajes y de costumbres—, el híbrido *Ginebra* que publicó para Ediciones Destino, en 1988.

El quinto paratexto encabeza el capítulo sexto del libro y está extraído de las reflexiones de Confucio: «El camino de la salida es la puerta. ¿Por qué será que nadie utiliza ese procedimiento?». Se trata de un texto que se usa para delimitar, temáticamente, la estructura interna del texto ya que en este capítulo se anuncia el desenlace de la novela porque, en él, Martín revela a Andrea que ya no la quiere y le pide el divorcio.

El sexto de los epígrafes de *Azul* pertenece a un poema de César Pavese e introduce el capítulo séptimo: «Verrá la morte/ e abrà i tuoi occhi» (*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos)¹³⁷. Estos versos —que actúan de frontispicio para la obra poética de Pavese que lleva homónimo título y que consta de diez composiciones poéticas, ocho en italiano y dos en inglés—. Los versos del epígrafe se escribieron el 22 de marzo de 1950, probablemente en Torino, para Constance Dowling, la actriz neoyorkina que fue la amada del novelista, poeta y editor italiano por la cual se suicidó el 27 de agosto de 1950, en el hotel Roma de Turín, a los cuarenta y dos años, al ser rechazado por ella. Los poemas se hallaron dentro de una carpeta sobre la mesa de su despacho. La editorial Einaudi los publicó póstumos, en 1951. Pavese es muy significativo en este paratexto porque su filosofía era la de un suicida: se autoculpabilizaba de no saber darles a las mujeres lo que necesitaban, y decía que cada uno es

¹³⁷ .- «Verrá la morte e avrà i tuoi occhi – questa morte che ci accompagna dal mattino alla sera, insomne, sorda, come un vecchio rimorso o un vizio assurdo. I tuoi occhi saranno una vana parola, un grido taciuto un silenzio. Così li vedi ogni mattina quando su te sola ti pieghi nello specchio. O cara speranza, quel giorno sapremo anche noi che sei la vita e sei il nulla. Per tutti la morte ha uno sguardo. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Sarà come smettere un vizio, come vedere nello specchio riemergere un viso morto, come ascoltare un labbro chiuso. Scenderemo nel gorgo muti»(22 de marzo de 1950).

el responsable de su propia vida. Su biografía estuvo marcada por la melancolía y la añoranza de una muerte sentida como el final de su sufrimiento. Pavese mantuvo una extraña relación de amor-odio con su madre que lo condujo a pensar que las mujeres eran seres autoritarios y fríos. En la novela, Martín Ures tiene también una extraña relación con la madre, de la que, pese a tomar el apellido y desechar el del padre, abandona a su suerte, porque deja de visitarla y de comunicarse con ella, una vez fallece su progenitor.

El suicidio de Pavese parece el colofón de su cadena de padecimientos, «No nos matamos por el amor de una mujer- escribe, poco antes de suicidarse- nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, indefensión, nada» (*Oficio de vivir*, 25-3-50). Una de las máximas un tanto misóginas del poeta son atribuibles al personaje de Andrea: «Las mujeres mienten, mienten, mienten siempre y a toda costa. Y no hay que asombrarse: tienen la mentira en los mismos genitales» (*Oficio de vivir*, 15 - 1 - 38).

Pavese es un escritor a cuya poesía recurre a menudo nuestra autora; incluso está presente en su biografía, si hemos de hacer caso de Salvador Pániker, cuando este la denomina con el pseudónimo de *Momima*. *Momina De Stefani* es uno de los personajes del relato *Tra donne suela* (1949), de Pavese; una mujer separada de su marido que cambia con frecuencia de amante. Nuestra autora, no obstante, desmiente a Pániker: «Nadie me ha llamado nunca *Momima*, lo único que me llamaron desde 1960 fue “Rosa Camiseta”. Nada más, el resto se lo inventa quien lo escribe» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

En el séptimo capítulo, la narración avanza abruptamente hacia el final. Los pasajeros del *Albatros* zarpan de Castellorizo en dirección a Antalya, y navegan durante la noche. Andrea está en la cubierta de proa, llorando en silencio. Martín va en su busca e insiste en que vaya a dormir, pero ella no atiende a razones. Mediante el flashback, el hombre rememora las palabras enigmáticas que aquel día le había dirigido, durante la visita a la Cueva azul: «nuestra suerte está echada y que por una serie encadenada de errores inevitables vamos configurando nuestro propio destino hasta adquirir poco a poco la certidumbre de que no hay salvación ni redención ni siquiera rectificación» (1994: 204). Andrea se enreda en una arenga de lamentos y reproches, y aunque Martín desea divorciarse, siente «miedo a lo que ella vaya a hacer» (1994: 209). Por eso aguanta sus humillaciones y Andrea aprovecha para escupirle la verdadera historia de su matrimonio, como un veneno: «...nunca habrías llegado a nada de no haber sido por mí» (1994: 211); y luego lo amenaza con que «nada vas a poder hacer sin mí

porque si he logrado convertirte en un hombre rico y famoso también puedo lograr tu ostracismo» (1994: 212). Le confiesa, llena de ira, que fue su exmarido Carlos quien pidió el divorcio porque «se enamoró de una de esas niñas que os sorben el seso a los hombres» (1994: 214), alguien como Chiqui. Además, ella, Andrea, estuvo siempre enamorada de otro hombre: Leonardus, el amigo de su familia. Por eso su familia la había abandonado también: «Lo que nunca perdonaron es que me fuera con Leonardus» (1994: 216). En el clímax de su relato, Martín la insulta por el agravio que siente, y Andrea le lanza un vaso, pero pierde el equilibrio y cae al mar. Martín no se percata del accidente porque tiene las manos en la cabeza, cubriendo la herida que le ocasiona el impacto del vaso. Esta es una escena de mucho dramatismo que está, además, enmarcada por un elemento metatextual. Lo explicamos: en la cubierta de proa, Andrea y Martín discuten. En la popa, Tom está al timón, escuchando música con sus auriculares, sin escuchar los gritos de la pareja. En uno de los camarotes, Leonardus y Chiqui mantienen relaciones sexuales, acompañados de la música de María Callas que interpreta *Poveri fiori*, aria de la ópera de Francesco Cilea que cuenta la vida de la actriz Adriana Lecouvreur. María Callas o Ana María Cecilia Sofía Kaloyeropulu (Nueva York, 1923- París, 1977), alias *La Divina*, fue una soprano griega considerada la más importante representante de la ópera del siglo XX. El gran amor de su vida fue Aristóteles Onassis, por el que dejó a su marido, Giovanni Meneghini, y se retiró de los escenarios por un tiempo. Pese a que Callas tomó la nacionalidad griega con la esperanza de que Onassis le propusiera matrimonio, este la abandona en 1966, para casarse con Jacqueline Kennedy. María Callas intentó suicidarse en varias ocasiones, de hecho, su muerte es un misterio, y hay quien afirma que un suicidio. Sus cenizas fueron esparcidas por el Mar Egeo, el mar por el que navegan los personajes de *Azul* en el momento en que Andrea cae al agua. Callas es significativa como elemento metatextual por su biografía, por ser griega, por descansar en el mar, y por la ópera que interpreta *Poveri fiori*, en la cual, Adriana, enamorada de Mauricio, muere al oler unas violetas envenenadas que le envía la princesa de Bouillón. Todos estos elementos metatextuales que comentamos forman parte de una tragedia que tiene de fondo el sufrimiento que ocasiona el amor, igual que la escena que acaba de ocurrir a bordo del *Albatros*.

Martín no avisa de la caída de Andrea; se vuelve a su camarote seguro de que «nadie podrá acusarme de lo que no he hecho» (1994: 219), porque «Nadie había oído nada» (1994: 219). No había testigos: Tom permanecía en el timón controlando el barco, con los auriculares

puestos, y Leonardus y Chiqui dormían. La duda, la rabia, el odio y la venganza lo llevan a imaginar la lenta y agónica muerte de Andrea, asfixiada en el mar. A las tres de la madrugada, Leonardus sube a cubierta para relevar a Tom y encuentra el pedazo de tela blanca que le hace sospechar la desgracia y, aunque presiente que Martín es su agresor, no puede demostrarlo. Mientras el barco regresa al punto donde Andrea cayó, que dista unas dos horas y media del lugar por donde navegan, Leonardus se viene abajo, y llora abrazado a Chiqui; por primera vez, los acontecimientos lo superan.

El séptimo paratexto encabeza el capítulo octavo y está extraído de la obra de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Está transcrito en su lengua original, y hace referencia al mar al que se compara con la virtud de la generosidad: «My bounty is as boundless as the sea...» (*Mi liberalidad/ generosidad es tan ilimitada como el mar), una sentencia que pronuncia Julieta en un diálogo con Romeo, en la escena II del acto II, cuando Romeo le pide un «fiel juramento de amor» (Shakespeare, 1984: 50). Julieta responde: «Mi liberalidad es tan ilimitada como el mar, y profundo como éste es mi amor. Cuanto más te entrego, tanto más me queda, pues uno y otro son infinitos» (Shakespeare, 1984: 40). Igual que Julieta, la esposa de Martín perdona el intento de homicidio para seguir en ese “amor interesado”. Los amantes solo pueden sobrevivir si olvidan las ofensas, en eso radica la generosidad del amor. Martín descubre a Andrea en el mar, una vez el *Albatros* regresa a buscarla, porque está acostumbrado a buscar su mirada entre la multitud; en este caso, distingue entre el agua los destellos de las gafas que ella lleva. Sin embargo, es Tom quien la rescata y la reanima. Andrea, una vez recupera la conciencia, no acusa a su esposo; lo perdona y retoma su relación que está basada en el interés y en la dependencia. El epígrafe de *Romeo y Julieta* anuncia la reconciliación del matrimonio. Es significativo porque se extrae de una tragedia amorosa en la que se alude al poder destructivo del amor si los amantes están unidos por la sumisión, en cualquiera de sus formas.

2.2.5.- Símbolos y reflexiones: la realidad, el referente de todas las historias.

Diversos son los elementos que entroncan con algunas escenas, anécdotas o personajes de la realidad de la autora; esta los manipula hasta adaptarlos a su narración, como revela: «Todo está basado en la realidad, son atisbos de anécdotas que manipulo para que salga un relato» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2013). Hemos querido analizar estos “atisbos de anécdotas” para entender lo que la autora refiere sobre el acto de escribir:

Escribir y, sobre todo, escribir ficción, es un ejercicio de interiorización. Es un trabajo de buscar dentro de uno mismo aquello que tenemos que escribir. Todos nosotros tenemos una larga experiencia, todos somos lo que hemos vivido. Pero casi todo lo que hemos vivido, lo hemos olvidado [...] Pero ¿dónde está todo esto? Todo lo que hemos vivido está, creo yo, en un cuarto oscuro [...] y es a este cuarto oscuro donde los escritores vamos a parar, o por lo menos donde voy yo a parar cuando quiero escribir (*La casa de los Malfenti*, 2002/03).

De este modo, recurre a su vida, a sus experiencias para crear su ficción: «me sumerjo en ese agujero negro, en ese cuarto oscuro e intento sacar recuerdos que me servirán para hacer un personaje, alguna cara que tengo olvidada que me servirá en ese momento para un diálogo, para una situación determinada, para explicar un odio o un amor» (*La casa de los Malfenti*, 2002/03). Porque, como dice, en ese lugar de la memoria, «lo que encontramos, que es nuestra vida, no lo reconocemos como tal [...]. Por eso se defiende que el escritor cuenta una y otra vez su propia historia. Lo que ocurre es que la cuenta de una manera en que ni siquiera él mismo la reconoce. Así empecé yo a escribir» (*La casa de los Malfenti*, 2002/03).

En *Azul*, los antropónimos son representativos respecto al tema que nos atañe, por ejemplo, el nombre del barco *Albatros* es el de un tipo de ave marina que representa la fidelidad, porque es monógama, y escoge una pareja para toda la vida ya que, cuando se queda sin ella, vuela mar adentro hasta que flaquea y muere. Los albatros tienen una simbología en el ambiente marinero porque son aves de buen augurio. Se dice que matarlos trae mala ventura ya que en ellos se encarnan las almas de los marineros que han perecido en el mar. Para nuestra novela nos interesa, por el significado, que el barco lleva el nombre del pájaro asociado a la fidelidad eterna, lo que buscaba Andrea en Martín. Fidelidad para no estar sola porque, según su filosofía, «una mujer sola, socialmente no existe» (1994: 138). Por otro lado, *Albatros* recuerda, por su cadencia fonética, el nombre del barco en el que navegaba Figueres Bassols, el *Avante*, citado por la autora en *Amigos para siempre* (2016), al referirse a la embarcación en la que navegaron junto a Eugenio Trías, por la costa turca: «navegamos con un nuevo *Avante* hasta Castellórizo» (Regàs, 2016: 145). Además, en *Amigos para siempre* (2016), describe uno de los días que navegó con Figueres Bassols en su barco por aguas de Cadaqués:

Desde la cubierta del Avante veíamos la costa lejana del pueblo, la iglesia coronando por detrás de la montaña del Pení, como un inmenso decorado que iba moviéndose al compás de las olas que cambiaban suavemente la situación del barco (Regàs, 2016: 142).

Es una descripción de Cadaqués desde el mar que remite a la que el narrador omnisciente de *Azul* ofrece de la isla de Castellorizo desde el *Albatros*.

El nombre de los personajes que viajan en la embarcación es también relevante. La autora reconoce que «En todos los personajes hay algo de mí, de mi experiencia. De otro modo, no sé cómo la habría escrito» (Moix, 1994). Martín significa «Guerrero», el antropónimo es una variante de Marte, en relación al dios mitológico. Su onomástica se celebra el 11 de noviembre, la fecha en que nació Rosa Regàs; ¿un guiño de la autora? Su apellido, Ures, designa una población del municipio de Sigüenza. Algunos entendidos en onomástica creen que Ures viene del dialecto ópata Uris y que significa varón; otros piensan que alude a la forma geográfica de las montañas que rodean el valle Urense. En la novela, el personaje escoge un origen para su apellido y le cuenta a Andrea—y más tarde a Katas—, que es el topónimo de su aldea y que Ur significa agua en vasco. Le explica que su pueblo lleva ese nombre por ser un lugar con agua y que, en sus orígenes, se había fundado un monasterio de monjas vascas. La madre de Martín es la hija del molinero de Ures y, cuando se casa con su padre, que era maestro, viven en el molino y Martín recuerda sentir correr el agua por su dormitorio. La autora comenta, acerca de este patronímico, que «...estaba en Ginebra cuando escribí el libro y había una chica que había comprado una casa en un pueblo de Urex que significa agua, y por eso lo puse. Le puse Urex porque era de tierra adentro, para marcar la diferencia con el chico que iba a Barcelona que había hecho el servicio militar y choca con Andrea» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2013).

Martín Ures se traslada Sigüenza, junto con sus padres y hermanos, cuando la aldea del pueblo cierra la escuela y asignan al progenitor otro lugar donde ejercer. La crítica ha relacionado la escultura fúnebre del doncel de Sigüenza, Martín Vázquez de Arce, con nuestro personaje, porque parece que ambos soportan el paso del tiempo —la vida, en el caso de Martín Ures, y la muerte en el caso de Martín Vázquez—, con inmutabilidad y resignación.

Andrea lleva el nombre de la protagonista de la novela *Nada* de Carmen Laforet, ganadora, en 1944, del premio Nadal, el mismo que gana Regàs con *Azul*: «...cambié el

nombre de la protagonista en homenaje a la Andrea de *Nada* y a su autora Carmen Laforet, la mujer que, sin conocerla ni haberla visto jamás, había colmado de inspiración mi afán de escritura y había iniciado en mí la configuración de una poética que, en buena medida, desde entonces había orientado el proceloso devenir de mis emociones literarias» (Regàs R., 2006), refiere en uno de sus artículos recogidos en su web. Como a la protagonista de *Nada*, la evolución psicológica, a partir del viaje, caracteriza a la Andrea de *Azul*. Destacamos, además, que Andrea es el nombre de la hija de Xavier Regàs, el hermano mayor de la autora. La autora dice de la coprotagonista que «Está basada en la idea que tuve en los 60 en que todos presumían de liberales, pero tú te separabas y no te invitaban más» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016). Ha querido construir un personaje que se ajustara a los tipos que conoció en la sociedad burguesa barcelonesa de los 70, con esto acercará a *Azul* a la novela de tintes sociológicos.

No creo que te puedas fiar de Andrea. Nunca es fiable su vida. Se lía con el chico para presumir de progre, le gusta. Él se pasa las horas esperando a que ella lo vea media hora. [...]. Ella no es nada, ni maternal ni nada, hace las cosas para provocar opiniones en los demás. Cuando se hace mayor eso falla. No es un personaje real, no conozco a nadie, es una idea. Es un personaje frívolo. El marido un día se harta y se va con otra. Se va a Madrid y ella, como tiene un papel, ¿sigue representando un papel? No puede. Nadie va a cargar con una mujer así (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

Andrea tiene dos hijos gemelos a los que deja a su albedrío en la playa que hay bajo su casa de Cadaqués. Esto entronca con la biografía de la autora: «Lo normal es que nadie vigile a los niños en la playa. Yo tengo a los gemelos y no los vigilaba» (García Trinidad, *Entrevista*, 2013). El personaje de Andrea lleva siempre gafas azules, igual que nuestra autora: «llevaba gafas azules, la que las llevaba era yo y las sigo llevando» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016). Además, conduce un Minimorris: «atravesaron la ciudad a toda velocidad sin obedecer semáforos ni los desafortunados silbidos de los urbanos al Minimorris rojo que se escurría entre el tráfico» (1994: 116); la autora reconoce que ese fue uno de sus vehículos: «Mi coche no era un seiscientos, nunca lo tuve, comencé con un Renault y seguí con un Minimorris» (García Trinidad, *Correspondencia*, 25/10/2014). La escritora, pese a estos enlaces, insiste en que: «En general en mis libros no encontrarás nada de gentes que conozco de lejos ni de cerca, sino solo historias mías que yo he vivido o que son, y así lo

digo, de mi familia. Todo lo demás son figuraciones o casualidades» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

El antropónimo Leonardus deriva del germánico Leonhart y significa “aquel que es fuerte como un león”. A San Leonardus se encomendaban, durante la Edad Media, los presos. En *Azul*, este personaje tiene este antropónimo para distinguirse de los demás, ya que este nombre, por su exuberancia, le confiere cierta distancia respecto a los demás. El personaje, no obstante, lejos de actuar de manera responsable, se comporta como un donjuán caprichoso que es, en cierta forma, culpable de que Andrea sea excluida de su zona de confort, de su matrimonio, porque mantiene una relación con ella de la que luego se desentiende debido a su promiscuidad.

El nombre de Chiqui remite, al ser un hipocorístico, a la pequeñez y a la infancia. La relación que mantiene con el sesentón multimillonario subraya la necesidad de este de que prevalezca la ferocidad que marca su nombre, aunque en este viaje descubrirá que también el tiempo ha pasado para él, irremediabilmente.

El nombre de Tom es una abreviación, un hipocorístico de Tomás, un antropónimo repetido en la narrativa breve de la autora: así se llamaba el chico protagonista del cuento *El sombrero veneciano*, y Tom fue el nombre de uno de los perros de *Memoria de Almató*. Su etimología deriva del arameo *Thoma* o gemelo. En la narración representa la figura del guía. Él es quien no le tiene miedo al mar, quien se atreve a izar las velas para navegar, pero debe arriarlas ante la desconfianza de Leonardus. Él está al timón, dirige el rumbo del barco, por eso no escuchará a Leonardus y seguirá buscando a Andrea hasta encontrarla y rescatarla. Es el único de los ocupantes del *Albatros* que mantiene la calma y controla la situación del barco y la de sus pasajeros.

Otro de los elementos que asociables al entorno de la autora es «La *Manuela*, una barca de madera pintada de verde» (1994: 40), que tripula Andrea, cada una de las noches del verano en que conoce a Martín, para recogerlo en la playa. Simboliza la historia de amor que mantienen ambos cuando se conocen en Cadaqués. La embarcación, como revela la escritora, toma el nombre de la de su yerno, Manuel Huerga: «*Manuela* es el nombre de la barca de mi yerno, y le pedí permiso» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2013). De hecho, es muy parecida a la que ella tripulaba por las mismas aguas que navegaban Andrea, Carlos, Sebastián, Federico y Martín en Cadaqués. Con su barca, *Lo Steddazzu* o *La estrella azul*,

solía Regàs navegar por el Cabo de Creus y ese es, justamente, parte del paisaje que se describe en *Azul*, a través de los diversos flashbacks que introduce, en el hilo narrativo, Martín, cuando recuerda su primer encuentro con Andrea; o cuando refiere su primera salida a pescar con el productor, Federico y con Sebastián Corella, el padre de Andrea; o bien al relatar sus noches de amor a bordo de la *Manuela*. A *Lo Steddazzu* se vincula también la escena en la que Andrea explica a Martín los tipos de barcas que hay en Cadaqués, para que este pueda reconocer a la *Manuela* cuando navega: «¿Ves ésa con la proa levantada y popa de espejo? Así son las barcas de Tarragona» (1994: 92); precisamente, en uno de los astilleros tarraconenses, mandó construir nuestra autora su barca, según señalamos en la parte de su biografía; como recuerda la escritora: «He nacido junto al mar y siempre está presente en mi vida. [...]. Además, he navegado muchísimo en una barca pequeña como la que tiene Andrea en la novela» (Elorrieta, 2001).

Siguiendo con los elementos intertextuales, podemos enlazar con el entorno de la escritora la anécdota que le cuenta Andrea a Martín cuando pasean por Barcelona:

Aquí vivía mi bisabuelo con uno de sus hijos que fue alcalde durante la dictadura. Y cuando vino Alfonso XIII, mi bisabuelo, que era republicano, cerró los balcones al paso del rey al que acompañaba su propio hijo. Mi abuelo, que era hermano del alcalde, contaba, que estuvieron comiendo y cenando en la misma mesa durante más de un año sin hablarse (1994: 133).

Hay un alcalde que entronca, por consanguinidad, con unas amistades de Regàs, nos referimos a Darius Rumeu Freixa (Barcelona, 1886-1970), segundo Barón de Viver. Darius tiene un hermano llamado José Antonio Rumeu Freixa, que se casó con Loreto de Delás y Segarra. Su hijo, Antonio Rumeu y de Delás, se casó con Montserrat Milá Sagnier y son padres de ocho hijos, entre ellos, de Elena Rumeu Sagnier, esposa de Pablo Pániker y amiga íntima de Anna Omedes Regàs, la hija de la escritora. Elena Rumeu Milà (Barcelona, 1956) trabaja en el mundo del arte, es prima de los periodistas Mercedes Milà y Lorenzo Milà, y su tío abuelo fue Darío Rumeu, alcalde de Barcelona durante la dictadura de Primo de Rivera, de 1924 a 1930. Alfonso XIII visitó la ciudad de Granollers y estuvo en Barcelona en 1926 y 1929 y fue recibido, entre otros, por Darius Rumeu, entonces alcalde de la Ciudad Condal (Sánchez Mata, 2014). Esta puede ser una historia escuchada y manipulada para crear la ficción, aunque Regàs niega esta relación que nosotros atribuimos: «Yo no sé quién es Darius

Rumeu Freixa, ni idea. [...], esta anécdota no sale de la familia Rumeu para nada, sino de mi amiga Bea Hervella que es la que vivía en el pueblo de la historia que cuento de *Azul*» (García Trinidad, *Correspondencia*, 16/05/2016). Sin embargo, Elena Rumeu, en una entrevista del *Diario de Sevilla* comenta su relación con el alcalde Rumeu Freixa: «Mi abuelo, José María Milá Camps, un hombre muy importante en la Barcelona de su tiempo [...], salió huyendo en la guerra y encontró refugio en Sevilla. [...]. Darío Rumeu, tío de su padre, fue alcalde de Barcelona» (Correal, 2012).

El espacio narrativo es conocido por Regàs, que nació en Barcelona, veraneó en Cadaqués, vivió en Nueva York, durante la época en que trabajó para la ONU, y visitó Castellorizo durante un viaje en velero. Estos paisajes forman parte de su bagaje biográfico y se traspasan a la biografía de Martín Ures. Cuando este comenta los entresijos del difícil camino hasta Cadaqués, su descripción nos trae a la memoria las que ofrece la autora en *Una larga adolescencia* (2015), o en *Amigos para siempre* (2016), para narrar su primer trayecto al «pueblo más bello del mundo». Cadaqués forma parte del marco narrativo, aunque, como reconoce la autora, no ha retratado en *Azul* a la *Gauche divine* que se daba cita en el pueblo banco, como aclara, «He situado parte de la acción en Cadaqués, pero no en los tiempos de la *Gauche divine*, sino en una etapa posterior, en los años de la transición. En cualquier caso, no pretende ser una crónica de la *Gauche divine*, sino un marco para situar unos personajes» (Moret, 1994).

Martín vive con una tía materna en la Plaza Tetuán y, durante sus paseos, nos guía por la parte antigua de la ciudad: la Gran Vía, el barrio de Santa Catalina, la Vía Layetana, el barrio de Santa María del Mar, la Plaza de Palacio, el Paseo Colón, Consejo de Ciento o por la Rambla, zonas que la autora conoce porque vivió en la casa del abuelo situada en calle Fernando. Este es también el paisaje urbano donde transcurre la acción de la novela *Música de cámara* (2013). El muchacho de Sigüenza suele citarse con Andrea en las galerías del Paseo de Gracia, en el hotel Colón –que casualmente regentó el abuelo de la escritora durante una época–, o frecuenta los diversos *meublés* de la ciudad a los que se desplazan en un Minimorris. Los *meublés* son elementos que se referencian también en la trama narrativa de *Música de cámara* (2013), como espacios donde los protagonistas, Javier y Arcadia–igual que en el caso de *Azul*–, darán rienda suelta a su amor clandestino. Esta alusión forma parte de la intrahistoria de Barcelona, de la picaresca de las parejas que llevaban con discreción sus relaciones extramatrimoniales ya que, en la época en la que se sitúa la historia de *Azul*, el

adulterio está penado con la cárcel y, en el caso de la mujer, si el marido la repudia y se divorcia de ella, pierde la tutela de los hijos. Esta alusión es parte de la memoria histórica porque retrata las costumbres de una época, la de la España de los últimos años del franquismo.

Otro de los espacios emblemáticos de la Barcelona de principios de los 70 es el pub Bocaccio, adonde acude cada noche, pasadas las doce, Martín Ures, con la esperanza de ver a Andrea. Ambos seguirán su romance en la ciudad, una vez finalicen las vacaciones de verano en Cadaqués, pero en ella «se veían siempre a escondidas fingiendo en público una distante y fortuita relación» (1994: 124). Igual que comentábamos sobre la autora, en la parte de su biografía, Andrea acudirá a Bocaccio «mucho después de la medianoche siempre rodeada de un grupo de amigos» (1994: 124), y tomará *gin and tonic*, la bebida que se puso de moda entre los componentes de la *Gauche divine*—clientes selectos del Bocaccio de Oriol Regàs—, donde incluso se les conoce como la generación *gin tonic* o la *gauche tonic*.

El personaje de Arcadia, la vieja visionaria a quien sigue Martín por la isla y a la que acusan de matar al perro que, en realidad, asesina Ures, está basado en la realidad:

...ese es el recuerdo que yo tengo de que hace muchos años, aquí por el Ampurdán, paseaba un tipo que había caído de un avión durante la guerra, y había quedado tocado. Estaba en un sanatorio y salía cada día a buscar a su amigo que había caído con él y estaba muerto. Esto me sirvió para hacer el personaje de la vieja que vuelve a la isla tras el bombardeo y encuentra que todos están muertos. Esta mujer buscaba a su familia, se ha hecho vieja buscando a su familia que está muerta (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

Arcadia es un personaje clave en la historia, Martín va tras ella por las calles de Castellorizo, es una especie de guía que lo lleva hasta su límite, representado en la reacción que tiene Ures con el perro del Pope. Regàs dice que el prototipo de la anciana visionaria está extraído de la realidad y de la isla de Castellorizo:

...empecé a escribir esta historia a raíz de que vi a una vieja que rondaba por las ruinas. Era una isla que todavía estaba en ruinas porque había sido destruida durante la guerra mundial, hacía cuarenta años. Y esta vieja iba caminando por allá. A mí me

fascinó y empecé a hilar una historia a partir de esta vieja, pero se me fue complicando y complicando (*La casa de los Malfendi*, 2002/03).

Como todo es un rescate y una asociación de ideas que la escritora atesora en la memoria, fusiona las anécdotas de su viaje por el mar griego con sus propios recuerdos hasta obtener personajes como el de la vieja Arcadia, antropónimo que, por otro lado, lleva la protagonista de *Música de cámara* (2013), porque como revela la autora, le gustan los nombres que empiezan por la letra A.

...vi a una mujer que se paseaba con unos harapos canturreando y me recordó a un hombre que había visto en el Ampurdán que, según me contaron, andaba por aquellos caminos buscando a un amigo que había muerto en la Guerra Civil. Esta idea se me juntó con la idea de la mujer de los harapos y empecé la narración. (Elorrieta, 2001).

Otra de las escenas que extrae de su memoria es la referente al asesinato del perro. Como comenta, a veces su imaginación introduce elementos discordantes que luego aprovecha para resolver el desenlace:

...mi propia imaginación, sin pedirme permiso, introduce elementos con los que no contaba. Por ejemplo, el relato del perro que ataca al hombre apareció sin que lo hubiera previsto y, al final, esto es lo que me dio la clave del desenlace. (Elorrieta, 2001).

Martín persigue a la vieja Arcadia cuando es atacado por uno de los perros del Pope. La autora rememora esta escena:

Él se defiende y ataca al perro con una piedra y lo mata. Sube a un sitio y sigue tirando al perro piedras pero él ya está muerto. Entonces me fui a caminar para pensar por qué he sacado a este perro. Me di cuenta de que estaba queriendo decir que el comportamiento que tenemos lo queremos controlar, pero entonces saltamos este límite y no controlamos. Como cuando un hombre mata a su mujer, se salta el límite, por rencor o por miedo. Como Martín saltó el límite que salta: el perro muerto y él muerto de miedo (García Trinidad, *Entrevista*, 2013).

2.2.6.- La isla, una alegoría del infierno.

Los ocupantes del *Albatros* visitan Castellorizo por azar, ya que la embarcación se avería y deben alcanzar la costa más cercana. El barco parece hechizado porque, como en un mal presagio, al estar delante de ella, deja de navegar cuando, de repente, «todo el trapo se desplomó sobre cubierta» (1994: 52). A la par, los pasajeros se sienten dominados «por un súbito malestar» (1994: 52), y el narrador omnisciente da el aviso de que sería mejor que «todo cuanto había de suceder en ella fuera forzado al olvido» (1994: 164). De esta manera se anticipa que ninguno de los personajes volverá a hablar jamás de lo ocurrido durante las horas de estancia obligada en ese lugar casi onírico. Esta es la parte de la narración que comparte ciertas características con el realismo mágico.

Castellorizo es una de las islas del Dodecaneso situada frente a Turquía. Su historia es singular ya que fue evacuada durante la Segunda Guerra Mundial y sus habitantes no pudieron retornar hasta 1948. Sobre estos hechos se basa la película *Mediterráneo*, Javier Reverte le dedica un capítulo en su libro de viajes *El corazón de Ulises*, y la isla sirve de inspiración al guitarrista de Pink Floyd, David Gilmour, en su cuarto álbum como solista.

En la novela se aventura que Castellorizo, pese a ser de color rojo, por dentro podría ser azul como la piedra del techo de la Cueva Azul que visitarán los personajes. Esta cueva es, en realidad, la Gruta azul de Parasta, y está situada al sudeste de la isla; aunque la cueva azul más famosa del mundo está en Capri (Italia) y se llama *Grotta Azzurra*, la cueva de Castellorizo es la más grande del dodecaneso. A ella se debe acceder por la mañana porque su entrada es pequeña y las mareas dificultan el paso. Por eso Pepone recomienda a los personajes del *Albatros* una visita matutina que él mismo se encarga de guiar. Él es también quien les informa de la leyenda de la cueva que cuenta que, en su interior, como el agua es densa y de alta salinidad, los turcos la habían usado como cárcel y bajo sus aguas permanecen los cuerpos incorruptos de sus prisioneros. La Cueva azul, junto a las enigmáticas palabras dirigidas a Martín que Andrea pronuncia durante su visita será lo que el protagonista recordará durante la noche en la que su mujer cae al mar y compare los cuerpos del fondo de la cueva con el de Andrea.

Castellorizo se describe en *Azul* como un espacio apto para que los hechos más inverosímiles ocurran. Por eso Martín descenderá a través de sus laberínticas calles hasta su propio inconsciente, en un alegórico y doble viaje por la isla y por su mente. En su periplo,

Ures desgrana su historia sentimental con Andrea que no es otra que la que esta ha querido construir para ambos.

La novela se inicia con una minuciosa descripción de la isla vista desde el mar como una gran mole de piedra roja. En ella destacan los elementos que luego formarán parte del escenario donde los personajes van a moverse una vez desembarquen. El puerto, un valle pedregoso, una pequeña playa, varias ruinas, unas marismas, el café de la isla—donde bajo las moredas, van a cenar Andrea, Leonardus y Chiqui, mientras Martín los contempla desde su escondrijo, una vez haya matado a un perro—; la plazoleta del centro del puerto, las casitas en hilera con su carpintería en azul pálido, la central eléctrica, la cantera, la mezquita, las callejuelas y el castillo en ruinas que da nombre a la isla. Todos son piezas que componen esa especie de “mundo aparte”, donde la aparente falta de habitantes confiere ese ambiente insólito, propicio a los sucesos, decíamos, casi dantescos, que afectan a Martín Ures. Cabe destacar que los habitantes se describen insertos en una aureola misteriosa en la que se mueven entre el miedo y la confusión, como si todos hubieran traspasado un límite del que no les es posible volver. Como ellos, Martín cruzará ese confín, en un intento de comprender la naturaleza del amor de Andrea, un «amor que va más allá de su propio límite» (1994: 15), y de entenderse a sí mismo. Como la narradora les advierte que «todo parece posible en esta maldita isla» (1994: 200) y «todo puede ocurrir en el último instante» (1994: 200), porque, no lo olvidemos, como dice Pepone, «en esta isla todo el mundo está loco» (1994: 72). La locura es una característica que califica principalmente a Arcadia, pero también la vemos en el hombre tuerto que le roba la cartera a Martín. La locura es un tema que aparecía en *Memoria de Almatos* (1991), para distinguir al personaje de Palmira aunque, en su caso, es el amor lo que la conduce a la enajenación.

Además de hacer de guía, Pepone presenta ciertos habitantes de la isla a los ocupantes del *Albatros*. Los isleños referenciados forman parte de las aventuras de Martín. La vida de la vieja visionaria, Arcadia o las costumbres del Pope—el borracho temido y respetado por la comunidad, que siempre se hace acompañar por dos perros alanos— serán tema de las conversaciones entre Pepone y los pasajeros del *Albatros*.

Como observábamos, la isla es un espacio mágico donde cualquier cosa es posible, por eso Martín cree haber reencontrado a Katas en la imagen de la mujer que vislumbra apoyada en un muro. La misma que imagina ver bajo una parra. Sin embargo, cuando Andrea está en

el hospital, no es capaz de reconocerla en la figura de la doctora que atiende a su mujer porque está ofuscado en «el ritmo pendular de su propio pensamiento. Por esto tal vez no reconoció en la mujer que venía por el pasillo a la chica de la cola de caballo que había visto en la casa de la parra» (1994: 251).

La isla consigue sacar lo peor de los protagonistas: Andrea revela su secreto y humilla a su marido; Martín se convierte en homicida. El adulterio que caracteriza a este matrimonio se hace patente en este espacio cuando Martín Ures pasa unas horas con una desconocida de «frente desmesurada y unos grandes ojos negros» (1994: 174), con un «cuerpo que parecía ensamblar las mitades de dos personas distintas» (1994: 175), una mujer extraña que lo libra del hombre tuerto cuya risa lo persigue como en una batida. Ese mismo hombre será quien lo delate ante el pueblo como el asesino del perro del Pope.

Castellorizo tiene una simbología en la novela porque el calor de principios de aquel mes de septiembre hace que se parezca al infierno. A ese infierno lleno de laberintos descenderá Martín para caminar por el entretejido de sus calles, en busca de la imagen de una mujer que se le había aparecido asomada a la muralla del puerto. Esa mujer, que podría ser Katas, representa para él la alternativa a la vida que lleva. Como Dante tras Beatriz, Martín recorre las callejas de Castellorizo con el deseo de hallar la imagen contemplada. Entonces será cuando, sin darse cuenta, se irá topando con cada uno de sus miedos, que emergen, como obstáculos, de su pasado y le ajustan las cuentas. La isla lo hará cambiar porque, cuando se marche de allí habrá matado a un perro y será culpable del intento frustrado de homicidio contra Andrea. Como a ella, la isla le hace traspasar su límite y se deja llevar por sus instintos, sin control, por eso explota y confiesa, liberando su culpa ante Martín. La isla representa el lado oscuro del ser humano, ese que todos se esfuerzan por esconder.

2.3.- *Luna lunera*: la búsqueda del *secretum iter*.

Luna lunera, publicada en 1999¹³⁸, y *Música de cámara*, publicada en 2013, comparten rasgos temáticos, además del mismo espacio narrativo. La primera ha recibido más atención de la Crítica aunque *Música de cámara* (2013) representa en la obra de Regàs la culminación del dominio narrativo en cuanto al uso de la técnica de la polifonía de voces, de la agilidad narrativa y del tratamiento del tema de la memoria histórica. Asimismo, en esta última tanto la historia literaria como la musical se unen en la trama narrativa y constituyen una perfecta muestra de encuadre metatextual para la narración.

En cuanto al cronotopos, en ambas, Barcelona es la ciudad donde transcurre la acción, y Francia, la antípoda, una especie de tierra prometida que también representa el dolor del exilio en el que se cobijan del miedo, alguna vez, sus protagonistas. Las dos obras relatan los años de posguerra aunque *Luna lunera* parte de 1965 para regresar, analépticamente, a los tenebrosos años 40, después de insertar en el texto incursiones de la situación de preguerra, con el fin de crear una especie de marco del cataclismo que se vivirá en la España Nacional durante la posguerra. En este sentido, *Música de cámara* se inicia en el mismo año 40, recién acabada la contienda, y relata la situación de la ciudad unida a la de la propia Arcadia, la protagonista, y a su familia. Los años 50 y los 60, la Transición, ocuparán una parte del texto hasta que la prolepsis sitúe la acción en el año 84, del que parte, de nuevo la acción narrativa hasta que un final abierto, como es característico en los textos de la autora, dé fin a ambas novelas.

Tanto *Luna lunera* como *Música de cámara* son obras de testimonio, en las cuales los personajes no juzgan la realidad en la que viven sino que, objetivamente, dan cuenta de ella dejando para el lector las conclusiones. En las dos, el miedo y el silencio dominan buena parte de la vida de los personajes que se hallan en una lucha angustiosa por sobrevivir en un mundo siempre hostil que los margina por ser quienes son: vencidos o descendientes de los vencidos. Entes oprimidos por la ideología fascista, eclesiástica o moralista. Actantes imbuidos en la infructuosa búsqueda del *secretum iter* que solo puede encontrarse si se halla la identidad perdida en la memoria individual, familiar o histórica. Como reseña David Becerra, al hablar de *Luna lunera* (1999), cuya opinión podemos hacer extensiva a *Música de cámara* (2013):

¹³⁸.- Para el presente estudio manejamos una edición de *Luna lunera*, editorial DeBolsillo, Ave Fénix, 2000.

«la novela de Rosa Regàs reivindica la figura del testimonio y la palabra oral conduce siempre al conocimiento de la verdad» (Becerra, 2015: 289).

Por último, no hay que olvidar la trascendencia que se le da al amor en las dos obras; este será la única forma de redención, de escape, de unión y de supervivencia para los personajes. En *Luna lunera* (1999), el amor redime la ausencia de los padres, construye el clan entre los hermanos que, una vez muerto el abuelo, tras profanar su cadáver en busca de esa tranquilidad del alma, caminarán Rambla arriba, en pos de un futuro incierto en el que solo tienen seguro el amor que comparten. *Luna lunera* (1999) es una especie de exorcismo que realiza la autora porque está explicando su traumática infancia, una narración que tiene proximidad temática con la novela gótica, que ya habíamos observado en *Memoria de Almató* (1991), y con las tramas dickensianas.

En *Música de cámara* (2013), el amor entre Arcadia y Javier será la palestra donde ambos van a sentarse para brindarse la última oportunidad tras tanta distancia, tanta incomunicación y tanto dolor. Una y otra novela incitan a la idea de que la guerra, sus lastres y el dolor de vencidos y vencedores solo pueden superarse a través del amor, única vía de conocimiento de la verdad y de la mentira, aunque a veces este sea destructivo, doloroso y trágico.

2.3.1.- *Luna lunera*, Premio Ciudad de Barcelona, 1999.

En 1999, Rosa Regàs obtuvo con *Luna lunera*, el Premio Ciudad de Barcelona de Literatura en Lengua castellana convocado por el Ayuntamiento de Barcelona. El certamen se falla, actualmente, durante el mes de septiembre, aunque, hasta 1978, lo había hecho cada 23 de enero, en conmemoración de la entrada de las fuerzas franquistas en Barcelona, por eso se trata de un concurso que premia las obras cuya temática se relacione con la urbe catalana y con su historia.

En el año 1999, componían el jurado del Ciudad de Barcelona en Narrativa castellana el editor Gonzalo Pontón –fundador de la editorial Crítica y emblemático director de las empresas Ariel y Grijalbo–, que actuó como presidente. El escritor Félix de Azúa; José Luis Giménez Frontín, editor, escritor, crítico literario y traductor –que había trabajado en el editorial Kairós, propiedad de Salvador Pániker–; la escritora –miembro de la *Gauche divine*, y única fémina en la antología de los *Nueve Novísimos poetas españoles* recopilada por Josep María Castellet en 1970–, Ana María Moix y, por último, la catedrática y crítica literaria

Dolors Oller. Se otorgó a Regàs el premio, como reza en el acta, por «la brillante imaginación narrativa con la que ha reconstruido e iluminado un periodo oscuro de nuestra memoria colectiva» (*Breves, La Vanguardia*, 2000/04/02: 34). En esta obra nuestra escritora hace alarde de una de las características transversales de toda su narrativa: el intento de rescatar la memoria individual o colectiva del olvido. Está dedicada a sus hermanos Xavier, Georgina y Oriol, protagonistas de la misma y a quienes califica como «la única patria que tengo» (Dedicatoria, *Luna lunera*, Regàs, 2000).

Luna lunera se basa en su experiencia biográfica, no obstante, la escritora ficciona y manipula su historia familiar a fin de darle un alcance testimonial y de transformar el relato en un referente que narra la historia del país, tras la Guerra Civil. Ella misma, en su prólogo a la edición de Planeta de 2007 lo reconoce: «Así es como pretendí escribir *Luna lunera*, una historia que vivía en el fondo de mi conciencia y de mi memoria, que quería contar pero que de ningún modo pretendía hacerlo como si relatara una serie de percances de mi propia infancia en la sórdida vida de la España del franquismo.» (Prólogo, Regàs, *Luna lunera*, 2007). A su vez, Joan de Sagarra, amigo de la familia Regàs, revela que intentó

...leerla como una novela, pero a las pocas páginas me di cuenta de que lo que allí se contaba era una historia real, lo bastante real como para reconocer a sus personajes: el abuelo Vidal, el monstruo tiránico, brutal, era "el vell Regàs", Miquel Regàs i Ardèvol, [...]. Manuel Vidal, el hijo, [...], era Xavier Regàs i Castells, [...]. Y Elías, Pía, Anna y Alexis Vidal eran Xavier [...], Georgina, Rosa y Oriol Regàs, hijos de Xavier y del "ángel de las tinieblas", [...], Mariona Pagès (Sagarra, 1999).

Algunos detractores de la escritora opinan, como hace Manuel Trallero, que los miembros del jurado representaban, en ese momento, «el único caso de longevidad que presenta este jurado» (Trallero, 2000), ya que tanto Félix de Azúa como Ana María Moix formaron parte de otras ediciones del mismo. Según Trallero, en el certamen se premia arbitrariamente al escritor porque «Lo que sucede, y a ningún observador atento a la realidad cultural se le puede escapar, es que el excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona tiene extraordinarias dificultades para hallar las personas cualificadas en esta materia que no sean del mismo palo» (Trallero, 2000). Para sostener su argumento aduce que el premio fue para Eugenio Trías y Ana María Moix en 1994, y que en las ediciones del 1995, 1996 y 1999, 2001, Moix había formado parte de su jurado, como lo hizo nuestra autora en 1997, cuando se

le concedió a Arcadio Espasa, por su obra *Contra Cataluña* y como Azúa actuó durante las ediciones de 1997, 1998, 1999, 2000 y 2001 (Cfr.Trallero, 2000). Sin embargo, J.A Masoliver Ródenas defiende que en *Luna lunera*, se premia la originalidad de la autora porque «Más que nunca Rosa Regàs ha sabido fundir las experiencias personales con las colectivas» (Masoliver Ródenas, 1999). En ella «No asistimos a la descripción o afirmación de la realidad sino a su reconstrucción y a sus diversas lecturas o versiones» (Ibíd., 1999), porque, como reconoce David Becerra Mayor en su ensayo *La Guerra Civil como moda literaria* (2015), esta destaca por ser una novela donde el tema de la contienda ha sabido plasmarse sin caer en retoricismos. Para este autor, entre 1989 y 2011 se publicaron 181 obras que abordaban la guerra española aunque «únicamente se ha contado como telón de fondo para historias más intimistas en las que prevalece el ‘yo’ de los protagonistas. “Aunque aparezca la guerra, esta se desideologiza, se despolitiza el conflicto. La guerra funciona sólo como un escenario, pero ni se problematiza ni se politiza. Y son novelas que, en realidad, no están participando de la lucha por la recuperación de la memoria”» (Cotorro, 2015). No obstante, destaca, «se salvan algunos escritores que, [...] sí han ahondado en la guerra y la Memoria Histórica con voz propia. Son los casos de *Luna Lunera*, de Rosa Regàs, *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler, ya que no caen ni en los mitos franquistas (*República como caos*), la equidistancia de los dos bandos y desideologización y el conflicto íntimo que despolitiza la masacre». (Cotorro, 2015). Durante una entrevista que ofreció la autora en conmemoración del 15 aniversario de *Luna lunera*, confesaba que su intención fue, a través del personaje del abuelo, poner de manifiesto que, por circunstancias de poder, «A Catalunya, hi va haver molta gent que es va fer feixista» (Domínguez, 2000).

Luna lunera es, para Regàs, una historia «que em feia molta il.lusió explicar [...]. M'agrada molt, és molt bonica i a més, l'he tinguda durant molts anys a dintre» (Domínguez, 2000:4). Aunque también incide en que se trata de «la novela que me ha costado más escribir» porque, su temática versa «sobre el franquismo y las familias de la burguesía catalana rotas en dos bandos como la mía» (Regàs, 1999). Entonces es una novela que «quería escribir [...] desde muy pequeña. Yo no sabía entonces que se llamaría así; sin embargo, sí quería relatar la historia que cuenta, una historia que se basa en mi propia infancia» (Regàs, 1999). Aunque reconoce que «yo siempre les digo a los periodistas que hay muy poco de autobiográfico, en realidad, aquí, a ustedes, me gusta decirles que sí, que hay mucho de mí». La autora subraya una idea que tiene presente en toda su obra narrativa y es que «una novela

no es una autobiografía, unas memorias; la concepción de un mundo literario es algo que trasciende lo real aunque se base en ello» (Regàs, 1999).

La obra se publicó en la colección *Areté* de Plaza & Janés, una serie que reúne –como su nombre en griego indica–, a «la excelencia», en nuestro caso, a la excelencia de la literatura del momento. Por otro lado, la concesión del premio Ciudad de Barcelona la hizo esperanzarse en el futuro por el reconocimiento que le hacía su ciudad ya que se galardonaba «un libro en el que se acusa a la burguesía catalana de franquista y eso te hace tener mucha esperanza en esta ciudad». Realista, observadora y consciente de la dificultad de ser profeta en su tierra, lamentó las pocas críticas que obtuvo su narración porque «nadie dijo nada de cómo se recibió el libro». Sin embargo, desde 1999 a 2007 se han impreso diez ediciones, y según Nieva de Paz, permaneció durante varias semanas, tras su publicación, en las listas de libros más vendidos del país (Nieva de Paz, 2007: 219). Regàs, como buena agitadora de conciencias, tiene claro que no va a cesar en su empeño de contar la verdad, de dar voz a los silenciados por las injusticias, porque de esto trata la vida: «Estamos siempre camino de Ítaca: interesa más el viaje que los objetivos que nunca alcanzamos».

2.3.2.- El argumento de la novela.

En la novela se relata la historia de una familia, la de la narradora, que ha sido destruida por la Guerra Civil y por la intransigente voluntad de su patriarca, el megalómano Pius Vidal Armengol, abuelo de los niños protagonistas. Se inicia la narración en el año 1965, en la vivienda barcelonesa de este personaje burgués, fascista, tirano, maltratador y obseso religioso. En su casa se reencuentran sus nietos, Anna, Pía, Elías y Alexis, que pasan ya de los treinta años, con Manuel, su padre, para asistir a la agonía del abuelo moribundo.

En la segunda parte de la obra, la voz narradora de Anna sustituye a la del narrador omnisciente, presente en la primera. Se relata, a modo de testimonio, la formación y el desarrollo de tres generaciones: la de la originaria familia del abuelo –menestrales de la Barcelona del XIX–; la historia del abuelo, una vez se casa y tiene a sus cinco hijos; la del exilio de los padres de la narradora y, unida a estas, se recrea la terrible vivencia de los cuatro hermanos bajo la custodia del abuelo Vidal.

La historia familiar se reconstruye a fragmentos, como una especie de *collage* literario, ya que la narradora va encajando cada parte a medida que la desentraña de las explicaciones de otras personas, las mujeres de la cocina de la casa del abuelo, que son las que le traspasan

la memoria familiar. La narradora accede así a su propia historia, a la de sus orígenes y relata la terrible vivencia que ella y sus hermanos soportan durante la infancia y la adolescencia en casa del patriarca.

La tercera parte es un flashback: de nuevo el año 1965 devuelve a la realidad a la narradora. En este punto del relato, la muerte del abuelo, tan ansiada desde la infancia por los hermanos, acaba materializándose. No obstante, ninguno de ellos, convertidos ahora en adultos, experimenta la paz interior que creían alcanzar tras ese suceso. El final abierto es esperanzador aunque el mensaje es lacerante: los vacíos de la infancia no podrán llenarse nunca.

La historia del abuelo y su despotismo puede ser una metáfora de la historia del país durante la posguerra y la disgregación y desaparición de las familias de los vencidos, en definitiva, la de la mala suerte de más de media España.

2.3.3.- Los paratextos de la obra: los lazos del recuerdo.

Este es un libro con unos elementos metatextuales muy concretos y que remiten siempre al tema de la opresión y el sufrimiento que conlleva el recuerdo de una guerra. Dos son los epígrafes con los que se abre el texto, por un lado, el verso final del poema *Assaig de càntic en el temple*, de Salvador Espriu (1913-1985), uno de los escritores más importantes y significativos de la posguerra en Cataluña. El verso dice así: «...pobra, bruta, trista, dissortada patria», con el yo poético expresa su cansancio con el entorno y su deseo de huir hacia el norte, quizá Francia, «on diuen que la gent és neta/ i noble, culte, rica, lliure». Sin embargo, Espriu optó por el exilio interior en su misma patria, de la que no queda apenas el recuerdo de lo que fue antes de la contienda. El poema *Assaig de càntic en el temple* fue escrito durante el segundo periodo del franquismo. Como Regàs, Espriu reconoce con dolor el estado de su país durante la posguerra, así como el amor que siente por él, algo que se vislumbra en *Luna lunera* a través de las palabras de la niña Anna al percatarse esta de que la bandera que ella conocía antes de exiliarse estaba a su regreso sin el color morado. Regàs y Espriu comparten, además de la carencia de la patria que habían conocido, otro dolor, el de la ausencia de sus madres. La del poeta murió durante su infancia y la de la escritora estuvo ausente hasta su madurez. Por eso en las obras de ambos los asuntos de la represión franquista y el tema de la muerte son comunes. El poema de Espriu identifica tanto el sentir de la autora que se toma incluso la licencia de insertarlo traducido en uno de sus artículos publicados en el *Correo de*

Bilbao, para hablar de la cobardía del pueblo español: «Porque, como dice Salvador Espriu, “aunque anhelamos huir a climas más benévolos, nunca seguiremos nuestro sueño, y nos quedaremos aquí hasta la muerte. Porque también nosotros somos cobardes y salvajes. Y amamos con desesperado dolor esta pobre, sucia, triste y desgraciada patria”» (Regàs R. *Catalanes, El correo de Bilbao*, 2010).

Espriu fue uno de los intelectuales que se encerró durante tres días en el convento de los capuchinos de Sarrià la noche el 9 de marzo de 1966 para fundar el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona junto a Oriol Bohigas, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo o Maria Aurèlia Capmany, entre otros. Es el inspirador del título del «primer cómic político realizado bajo el franquismo» (Villamandos, 2011: 188), *Lavínia 2016*, una publicación que refleja el ambiente cultural de los años 60. *Lavínia* es el nombre que atribuye, metafóricamente, el poeta a la ciudad de Barcelona en su obra *La pell del brau*, de la cual recitó, en el Festival de Popular de Poesía catalana celebrado el Teatro Price de Barcelona, el 25 de mayo de 1970, su poema número XXV. Pere Portabella rueda de manera clandestina el evento y de él extrae el film titulado, *Poetes catalans*, en solidaridad con los presos políticos del régimen. En este festival intervinieron otros poetas catalanes como Joan Oliver, Agustí Bartra, Joan Brossa, Francesc Vallverdú y Gabriel Ferrater, algunos solamente conocidos, pero otros, amigos de nuestra autora desde la época de la universidad o de Seix Barral.

El segundo epígrafe pertenece al poema *Años triunfales*, del poemario *Moralidades* (1966), de Jaime Gil de Biedma (1929-1990), gran amigo de Regàs y miembro de la Escuela de Barcelona, junto a Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo o Carlos Barral, y de la llamada Generación del 50. El texto dice así: «Media España ocupaba España entera/ con vulgaridad, con el desprecio/ total de que es capaz, frente al vencido, / un intratable pueblo de cabreros», y en él se describe el estado de la ciudad de Barcelona y de la de Madrid y, a la vez, constituye una descripción fidedigna de cómo estaba el país durante la posguerra. La identificación de España como un pueblo de cabreros la había hecho antes Cernuda, su maestro poético, y luego Juan Marsé, su amigo desde la época de Seix Barral. Resulta relevante la selección de estos versos porque, como decía el propio Biedma sobre este poemario:

Las moralidades, que gozaron de gran popularidad en la edad media, son dramas que se representaban en los atrios de las iglesias y catedrales y respondían al propósito de la Iglesia de ilustrar la actitud cristiana ante la muerte. El motivo central era la confrontación entre el Bien y el Mal en el alma de los hombres, aunque la obra siempre concluye con la redención de sus protagonistas. Los personajes de *las moralidades* no son santos o personajes bíblicos, sino alegorías. Mis poemas de ese libro continúan en la tónica de *Compañeros de viaje*, son moralejas sobre la hipocresía y la opresión, la amistad y las conversaciones de esos años de torvo franquismo (Alvarado Tenorio, s.f).

Ambos epígrafes constituyen el tema de lo que resulta la historia contada en la novela: el odio, el miedo, la represión, el silencio y el exilio de la España de los vencidos, frente a la tiranía, el autoritarismo y la intolerancia de la España de los vencedores. Una alegoría narrada aquí en forma de historia familiar, la historia de los descendientes de Pius Vidal Armengol y de la suya propia.

El título de la obra se relaciona con el bolero de Gregorio Barrios (Bilbao, 1911- Brasil, 1978), cantor de boleros y actor popularísimo en Argentina, desde donde se dio a conocer en toda Latinoamérica. El bolero cubano, que es el género al que pertenece la canción que canta María en *Luna lunera*, se hace popular durante la posguerra española. María, la vecina del tercero, es un personaje aludido en pocas descripciones que de ella ofrecen las mujeres de la cocina, «una mujer de cara lavada, decía Francisca, con el pelo recogido y tirante, labios pintados de un rojo intenso y la cejas depiladas» (2000: 35); «la mujer del pelo negro y delantal blanco que según decían las mujeres, sonreía siempre cuando se cruzaba con ellas en el portal» (2000: 79). Se trata de un personaje invisible, del cual solo escuchamos su voz entonando esa canción; una voz clara y potente que «temblaba y se multiplicaba por su propio eco en las paredes del patio y se perdía en el cielo enmarcada por el cuadrado azul, cruzado de nubes y golondrinas durante el día, y salpicado por la noche de estrellas, como las farolas lejanas de una ciudad de otro mundo» (2000: 35). Sabemos que vive en el piso superior de los Vidal Armengol y que trabaja en un puesto de legumbres cocidas, arenques y aceitunas en el mercado de la Boquería; apenas nada más. No obstante, su personaje ocupa siempre una parte importante del texto; así, Elías, el mayor de los hermanos, incluso se forja, a partir de la escucha de su canción, un mundo fantasioso al cual accede cada vez que los acontecimientos de la casa se enturbian y lo acechan. De Elías dice la autora que

...es el que paga más las consecuencias porque es el que, de alguna manera, se entera de todo esto. Este niño tiene una fantasía cuando oye a una mujer que, en el tercer piso, por el patio de luces, siempre canta “Luna lunera, cascabelera, ve y dile a mi amorcito, por Dios, que me quiera”. A través de esta canción, hace ver a los menores, y así acaban pensándolo ellos aunque no lo muestren tan claramente como yo lo digo, que la única salida para ellos es ésta que va a parar al cielo, la que simboliza alegría, libertad; es decir, el significado de esta canción que oyen por las mañanas los días que están en casa de su abuelo, reside en su papel redentor dentro del ambiente opresivo en el que viven (Regàs, *El juego de la memoria*, 1999).

Para Lourdes Franco Bagnouls:

El nombre de la tercera novela de Regàs, *Luna lunera* remite a una vieja copla que durante toda la obra canta una voz en *off* en la persona de una criada que se encuentra en los pisos superiores de la casa. Tradición y ruptura marcan entonces la dinámica elegida por la autora; mientras los referentes al pasado son siempre dramáticos, esa copla posee un grado de pureza que se mantiene incólume, ajena al devenir histórico (Franco Bagnouls, 2007).

La canción representa la libertad de otro mundo distinto al de la casa del abuelo, un espacio intangible, aunque certero, de amor, de maternidad, de arrullo. Remite siempre a la infancia, al candor del cante que entona una mujer con nombre de redentora, de perdón, de madre de los que –como los cuatro hermanos–, la tienen ausente. De alguna forma, su cantar se convierte en una nana, la no entonada por la madre, por ese «Ángel de la tinieblas» condenado al destierro por el abuelo dictador, pero que se recupera en esa voz que se escapa por la claraboya para calmar la amargura de los niños en los momentos de más terror. La autora, que no sabe cómo se le ocurrió el título y que tuvo que convencer al editor para dejarlo dice que la canción que oían los niños por el patio de luces «les daba no sólo placer sino esperanza, una esperanza que procedía de la fantasía o de la poesía, lo que daba a la obra un final más cargado de emoción» (Regàs, 2000: 11).

2.3.4.- El tiempo, la estructura y la voz narrativa.

La cronología marca la estructura narrativa de esta novela que se divide en dos partes: la primera se sitúa en el momento presente en el que se desarrolla la historia, en el tiempo del relato, en el día 12 de abril de 1965, una jornada que, para los protagonistas, acontece el

suceso más esperado a lo largo de sus vidas: los últimos estertores del moribundo Pius Vidal Armengol, el tiránico patriarca que, aun sin habla, no se quiere ir del mundo sin quejarse —esta vez por escrito—, a través de la sentencia «cuesta tanto morirse», que perseguirá a los hermanos a lo largo de sus futuras conversaciones como una herencia maldita.

El segundo eje temporal se sitúa en el pasado y a esta parte de la narración se accede mediante la analepsis. El lector se sitúa entonces en el mismo espacio narrativo, la casa de la calle Fernando, pero en el año 1942, acabada la guerra, en el momento en el cual regresan los cuatro hermanos protagonistas de su exilio en Holanda y en Francia. No obstante, el tiempo no es siempre el de los años 40, porque a través de las voces de los personajes, se insertan otras historias familiares que se remontan, en una cronología asimétrica, a los primeros años del siglo XX.

La estructura de la obra está, de algún modo, condicionada por la voz narrativa. La novela se inicia, en su primera parte, con una voz de narrador omnisciente que sitúa la escena en 1965, en una casa sumida en la «penumbra estática» (2000: 15), custodiada por una vieja criada que abre paso a un personaje que llega del exterior, después de un timbrazo que aniquila el silencio de la vivienda: un abad, identificado con una gaviota carroñera, que será el personaje conductor, el encargado de presentar a los hijos del moribundo, a partir de la observación de una fotografía que pende de una de las paredes del dormitorio del agónico Vidal Armengol. A través de esta, el abad recuerda al hijo Juan, escondido por desertor, desde la guerra civil, en un piso de la Barcelona antigua, totalmente subyugado por el miedo a la denuncia, y tal vez ido. Miguel, fallecido en el frente del Ebro, luchando a favor de los fascistas, y ensalzado como un santo por su padre, Pius Vidal. José, fusilado en Montjuïc durante los primeros meses de la posguerra y enterrado en una fosa común como castigo que le inflige el padre por su ideología política. Manuel, republicano, padre de los cuatro nietos, que fue desterrado de la casa del patriarca al año de volver de su exilio francés. Santiago, el hijo menor, enfermizo, asustadizo, traumatizado desde la infancia y enloquecido por la guerra en la que luchó, contra su voluntad, en el bando republicano. El abad describe también un busto fechado en 1933, el de la madre del abuelo, Anna María Armengol, una difunta que está presente a lo largo de toda la novela como la única mujer ante la que Pius Vidal se doblegó, y ante quien jamás mostró su ira. Cuando el abad abandona la casa, están ya en escena los principales actantes: los cuatro hermanos, su padre biológico, Manuel, la criada Francisca que

«había entrado a los dieciséis años al servicio de su señor» (2000: 18), la tía Emilia y Santiago.

Sucede entonces una incursión narrativa que desplaza la voz omnisciente hacia una voz en primera persona del plural y, para destacar este cambio en el relato, se utiliza una tipografía distinta que se desgaja del texto inicial. Esa nueva voz sintetiza, para el lector, la vivencia de los cuatro hermanos que regresaron del extranjero donde se habían refugiado durante la guerra civil; que vivieron toda su infancia y su adolescencia apartados de sus padres biológicos, custodiados por su despótico abuelo, siempre esperando «El milagro de su muerte» (2000: 27), convencidos de que esta «nos convertiría en niños como los demás y dejaríamos de ser esos hijos de rojos, abandonados por sus padres en el extranjero, niños que pudieron huir de la guerra mundial y volver a España gracias a la infinita y jamás suficientemente agradecida bondad de su abuelo que desde entonces los había adoptado como a verdaderos hijos» (2000: 27). Esta confesión descubre el tema verdadero de la obra: el sentimiento de los vencidos de la España oprimida representada en una parte de la familia de los niños. Después de esta incursión, el narrador omnisciente retoma la dirección narrativa para presentar al abuelo, Pius Vidal Armengol, en todo su esplendor porque él «Habría querido morir como Abraham a quien estaba seguro de parecerse [...] por la elección de que ambos habían sido objeto por parte del Altísimo» (2000: 29). Le corresponde también a esta voz describir la soledad en la que muere el tirano: «Allí no había hijos y nietos dolientes en quien depositar mensajes, [...] habían sido todos desheredados en beneficio de la santa madre Iglesia [...]. Habría de morir solo, aquella misma noche, [...] cuando la casa dormía y la vieja Francisca echaba cabezadas en el sillón mecida por los ronquidos de su agonía» (2000: 31), ya que en la casa o «todos habían muerto o habían sido desahuciados o expulsados, y el patriarca moría en la cama, solo» (2000: 24).

Esta parte constituye una especie de introducción, de preliminar o de marco narrativo que estará seguida por ocho capítulos titulados: *Los orígenes*, *Bombas bajo la luna*, *Pasa un ángel*, *Dianas y balones*, *La huida*, *El rostro del miedo*, *Glicinas y tinieblas* e *Ingravidez cotidiana*, que retroceden hasta el año 40, y en algunos de ellos hasta principios del siglo XIX.

Cada uno de los episodios tiene una voz narrativa nueva. En el primero, *Los orígenes*, es Dolores, «la más gorda de las mujeres de la cocina» (2000: 33), la encargada de narrar la

vida de la abuela paterna de los niños, aquella muchacha que Pius Vidal «se había traído de un pueblo del Pirineo» (2000: 32), y con la que se casó, ignorante esta, de que la vida era «sufrimiento, dolor, angustia y miseria» (2000: 34). Con la voz de Dolores se mezcla otra voz, la de Anna, la pequeña de los hermanos, la encargada de dar testimonio de la infancia de los cuatro. Ella es quien, mediante el uso de un “nosotros” acompaña esa polifonía que se integra mayestáticamente en la novela.

Vicenta, «la cocinera de Zaragoza», es quien narra la historia del exilio de los cuatro niños en el capítulo *Bombas bajo la luna*, y a su voz se añade la de Engracia – otra de las criadas–, la de Dolores y la de Anna, cuya memoria incluso inserta acontecimientos fabulosos en el regreso de su exilio francés, como el recuerdo de un bombardeo alemán, aunque ella misma rectifica que «Decía la señorita Inés, que antes de la guerra había sido profesora de historia en la Escuela del Mar que no era posible que hubiera bombardeos alemanes porque no había todavía alemanes en Francia» (2000: 45), así que esta no era más que «una historia inventada por el miedo y que no podía entender de dónde la habíamos sacado, aunque todas las guerras, añadía, se parecen para quien las sufre y cada cual se atribuye el sentimiento y el pavor de los demás con los que acaba confundiéndose» (2000: 45). Alexis, el menor de los hermanos, a través de sus preguntas, hace avanzar la narración, para que la criada Vicenta cuente acerca de la llegada de los niños desde el exilio holandés y francés hasta Barcelona, y el cómo el abuelo consiguió, gracias a la iglesia, los papeles de la custodia de los hermanos arrebatándosela a sus padres. La voz de Elías trae a escena la figura materna de la que los niños apenas recuerdan su físico; la del padre o de algunos recuerdos sobre la vida familiar que llevaban antes de la guerra. En este capítulo la voz de Dolores es la que más ordena la intrahistoria de los padres de los niños, y la que habla de lo que significó el advenimiento de la República y del odio del abuelo hacia esa época. Las voces de las mujeres de la cocina, a las que se añade la de la señorita Herminia, «que había entrado en la casa al acabar la guerra» (2000: 61), son las que explican la vida en común de los padres de los niños, su boda o alguna anécdota de la familia materna.

Francisca es la criada que narra parte del episodio *Pasa un ángel*, donde se relata cómo se llevaron a los niños a Francia y a Holanda. Su voz se entremezcla con la de Anna que describe la única aparición que hizo su madre en la casa del abuelo. Su voz es la que cuenta que después de esa fugaz visita y de la colérica actuación de Vidal Armengol, los hermanos fueron devueltos a los internados donde realmente vivían.

El apartado *Dianas y balones* corre a cargo de la voz narrativa en primera persona de Anna, y refiere las sórdidas experiencias de los niños en la vivienda del abuelo, durante las Navidades. Aparece la abuela, tachada de loca, aislada siempre de la familia. Igual que en episodio anterior, la narración termina con los hermanos retornados a sus respectivos internados, y en este apartado entran en el relato nuevos personajes, las amigas de las niñas: Edelmira, Concepción, María y Catalina, confidentes de las penurias que aquellas pasan en la casa de la calle Fernando.

Bajo el título de *La huida*, la voz de Anna añade nuevos personajes como el del doctor Andrade o las niñas Rumeu; y diferentes espacios como la casa de Tiana, además de una casa idílica que construyen los niños en su imaginación y que sería «en la viviríamos cuando muriera el abuelo sería la casa de nuestro padre y de nuestra madre» (2000: 101). La voz del padre, regresado del exilio, se suma en esta parte para aportar algún detalle acerca del pasado de los niños y de la llegada de la guerra a Barcelona. No obstante, las intervenciones del padre no son relevantes ya que «Nuestro padre era vago al hablar de su vida personal y aunque se refería a nuestra madre con profunda admiración, jamás nos contó qué les había ocurrido, cuándo se habían separado ni por qué» (2000: 109). De nuevo, las voces de las mujeres de la cocina son las que detallan la vuelta de Manuel del exilio a los hermanos, que actúan como testimonios de esas palabras susurradas en la cocina. Los cuatro niños se enteran de esta forma del regreso de su madre que estaba en el exilio, un retorno que altera sus vidas porque irán a verla el tercer sábado de cada mes al Tribunal Tutelar de Menores, donde estarán vigilados por una tal Rosalía que pasará revista ante el abuelo de toda la conversación que mantengan.

Las mujeres de la cocina hablan también de la historia de otro de los hijos del abuelo, Miguel, caído en el Frente del Ebro, vestido de requetés. La voz de Anna sacará a relucir las vivencias oídas sobre la señorita Herminia, la costurera, cuyos sobrinos habían muerto de hambre porque nadie los ayudó por ser hijos de un hombre perteneciente a la CNT. En este capítulo, la voz de Anna explica la huida primera de los niños en busca de su madre y el castigo que les impuso el abuelo cuando los descubrió: todos volvieron a sus internados menos Elías, que fue llevado al Asilo Durán, el peor centro correccional de toda Barcelona de cual damos cuenta en la biografía de este trabajo.

El episodio de *El rostro del miedo* es narrado casi al completo por la primera persona, Anna, que explica la vida del abuelo en Tiana y sus obsesiones religiosas. Destaca en esta narración la paliza que el abuelo propina a su esposa ante los niños, y el regreso de estos a los internados, donde las niñas intentan explicar lo ocurrido a la madre Concepción, pero esta las acusa de ser un par de «Mentirosas, malas» (2000: 144). Solo la hermana Ángela se apiada de ellas y las acoge. La voz de Anna explica además la celebración mayestática que se lleva a cabo en la casa de Tiana para el día de San Miguel. Ese nuevo espacio, Tiana, es el del siguiente apartado titulado *Glicinas y tinieblas*, corre a cargo de Anna y refiere el suicidio encubierto de la abuela, la esposa supuestamente perturbada por el maltrato que le causaba su marido, Pius Vidal y por el recuerdo de las horribles muertes de sus dos hijos José y Miguel.

El capítulo *Ingravidez cotidiana* está narrado en primera persona, es Anna quien relata su vida en el internado de Horta y su estrecha relación con otras internas: Edelmira, Concepción, Catalina y María. A este episodio se integran las voces de las mujeres de la cocina, en este caso la de Francisca y la de Dolores, para explicar el motivo de los nombres que lleva cada uno de los hermanos; antropónimos que desagradaron al abuelo, sobre todo el de Alexis, extraído de una novela de Margarita Yourcenar (Vid. 2000: 167). En este episodio la narradora da cuenta de las visitas a la fundación Albá, al manicomio de San Andrés, al orfanato Ribas o al Cottolengo del Padre Alegre que solían hacer las internas.

La segunda parte de la novela consta de un marco introducido también por un narrador omnisciente y de cinco capítulos titulados: *Canción de soledad*, *Un disparo en el corazón*, *Vida contra la vida*, *Morir con la boina roja* y *El despertar*. El marco introductorio nos sitúa de nuevo, a través del narrador omnisciente, en 1965, en la casa de la calle Fernando. Santiago será el tema de este marco, él y Francisca, la criada que apenas recuerda su procedencia. Se trata de una introducción importante que deja, en su mitad fluir la voz única de Francisca que explica su origen, su historia particular, y que remite, como un elemento intertextual, directamente a un relato de la autora titulado *La hija del penal*, inserto en su libro *Viento armado* (2006). Como en el marco de la primera parte, la voz narradora de Francisca se distingue del resto del texto por el cambio de la tipografía.

El apartado titulado *Canción de soledad* está narrado por la voz de Anna que a veces usa la primera persona del plural. En él se explica acerca de Santiago y de su historia, así como de la adhesión del abuelo al franquismo, después de entrar este en Barcelona con el

Corpo Trupee Volontaire. La voz narrativa comenta las escenas entre el padre Mariner –el eclesiástico de confianza y confesor del abuelo– y los hermanos, escenas que revelan las intenciones pederastas del religioso. *Un disparo en el corazón* está narrado por la voz de Anna y en él se relata la vida del tío José. La voz narrativa está ayudada por las de Engracia, Gertrudis o Dolores, las mujeres de la cocina. En el episodio, *La vida contra la vida*, la voz narrativa en primera persona cuenta la dramática historia del tío Juan, a quien los niños conocen cuando Dolores, su antigua nodriza, los lleva hasta su casa. El coro de voces de las mujeres está presente cada vez que se necesita avanzar en la información, esta se sucede a través de las preguntas de los cuatro niños. Se debe destacar que en este capítulo el tío Juan dedica unas palabras en favor de Dolores, su ama de leche, estas se diferencian del resto del texto por el cambio de tipografía (Vid.Regàs, *Luna lunera*, 2000: 239).

El capítulo, *Morir con la boina puesta*, está narrado por la voz de Anna y se descubre en él la verdadera historia del héroe familiar: el tío Miguel. Se encargará de ello un nuevo personaje, Pepitu, el pescadero de Tiana, quien descubre a los niños, mediante su charla con las mujeres de la cocina, quién fue Miguel, en realidad. Se narra aquí, desde el recuerdo testimonial de Anna, el día en que el abuelo echa de casa a Manuel, su padre. El coro de mujeres de la cocina formado esta vez por Vicenta y Engracia, comentará la crueldad de las cárceles en la posguerra y del triste destino que podría padecer Manuel, ahora que ya no gozaba de la protección del patriarca.

El despertar corre a cargo también de esa primera voz narradora, y en él se relata el encuentro que tienen con su madre los cuatro niños y el castigo que les inflige el abuelo que los interna en el Asilo Durán y en la Divina Pastora. La voz de las mujeres informa de que la historia termina con la renuncia de la madre de volver a ver a sus hijos, a cambio de que el abuelo los sacara del correccional.

En la tercera parte de la novela, la voz omnisciente recupera el protagonismo. Asimismo, la cronología se adelanta mediante la prolepsis. Regresamos al año 1965, a la casa de la calle Fernando, pocas horas después de la muerte del abuelo. Se describe aquí el sepelio del difunto y su entierro. La escena anticipa lo que sucedió después de la desaparición de Pius Vidal: el final del hijo menor, Santiago, y de la casa; así como el destino de todas las posesiones del difunto que quedaron en manos de la Iglesia. Se relata también la profanación de los cuatro hermanos al cadáver del abuelo, antes de abandonar, definitivamente, la casa

familiar, no sin antes haber descubierto el secreto del muerto: las cartas y objetos que su madre les había mandado a lo largo de los 20 años que vivieron los niños con él, y que el patriarca atesoraba bajo llave en el único mueble que usaba de oratorio.

Regàs reconoce que esta fue la novela que quizá más le costó a la hora de buscar la voz narrativa porque se trataba de novelar su autobiografía y no quería verse influida por los sentimientos a la hora de escribirla.

Estuve por lo menos dos o tres años intentando buscar la voz que tenía que narrar dicha historia, y finalmente, un día, la encontré. [...] era un día durante el que yo había estado escribiendo y escribiendo [...] de pronto, viendo jugar a unos niños, vi que uno de ellos se acercaba a su madre y le contaba una pelea que había tenido con otro niño. La contaba sin dar consideraciones de tipo moral; [...], contaba simplemente lo que había ocurrido en la medida en la que le había afectado a él. Entonces, yo, que estaba escuchando atentamente, pensé “claro, ésta es la voz que necesito” (Regàs, *El juego de la memoria*, 1999)

Pero entonces se le presentó otro problema:

...¿cómo contar una historia mucho más amplia? Quería contar la historia de toda la familia, [...]. Claro está, esto no lo podían saber los niños, por lo que debía buscar la segunda voz. Y apareció. No era otra que la voz coral de las mujeres de la cocina [...]. Estas mujeres forman una especie de coro que habla entre sus miembros de lo que pasa en dicha casa, de lo que había pasado también, [...]. De esta manera, relatan su versión de lo que ha ocurrido en la Guerra Civil sin comprometerse, cada una con su visión, según le ha ido en la vida. Los niños, por su parte, desde detrás de la puerta, escuchan con el objeto de saber cuál es su propia historia (Regàs, *El juego de la memoria*, 1999).

Por eso recurrió a la polifonía que, metafóricamente, le sirve para descubrir aspectos de la realidad pero desde otros ápices. Ella misma confiesa a Houdiard que «se me ocurrió que la historia la podía contar una niña. No ha quedado claro si Anna es mayor cuando escribe esta historia o si la cuenta siendo niña [...]. Pero yo creo que la que cuenta la historia es Anna, cuando es niña, es una licencia literaria, no puede, pero es la voz de una niña» (Houdiard,

2009: 223). Sobre el uso de la polifonía como técnica narrativa en *Luna Lunera*, asegura Houdiard que esta ofrece una visión calidoscópica de la historia de la familia Vidal:

Les différentes voix qui tissent le texte de *Luna lunera* se complètent, se répondent, se contredisent et donnent une vision Kaléidoscopique de l'histoire de la famille Vidal. Toutefois, nous ne sommes pas face à un roman à narrateurs multiples, mais à une oeuvre dans laquelle se superposent plusieurs niveaux de narration; la polyphonie est en réalité inscrite dans le récit mené par une narratrice homodiégétique, Anna, récit strictement encadré par une instance narrative hétérodiégétique qui ouvre et clôt le texte (Houdiard, 2009: 112).

No obstante, como hemos observado, cada discurso está definido y caracterizado en los detalles por el personaje que lo expresa. La polifonía se utiliza para expresar la historia desde distintos puntos de vista, para mostrarla más verídica y ofrecer al lector distintas lecturas de un mismo acontecimiento. Tal vez para exponer y dejar abierta la duda sobre la manipulación que ha sufrido la historia de España a manos de los vencedores, como asegura la escritora. En *Luna lunera*, las voces femeninas son las encargadas de revelar la verdad de los hechos pasados, de reconstruir la memoria, cada una con su pedazo de vivencia, en esa especie de gineceo enclavado en la cocina. Desde allí, echan cuenta de la historia de la familia y de la historia de su país. Ciertamente es que «La voix d'Anna, [...], guide le lecteur à travers la multitude de voix que son anamnèse ressuscite, chacune racontant une page de l'histoire douloureuse et complexe d'une famille et d'un pays meurtris par la guerre» (Houdiard, 2009: 116). Mientras que la voz de la omnisciencia se centra en narrar los hechos oficiales.

2.3.5.- Los personajes de *Luna lunera*: ficcionando la identidad.

Los niños son los verdaderos protagonistas de *Luna lunera*, además de convertirse en una especie de símbolo del legado de terror que llegó a España con la imposición del franquismo. Vencedores y vencidos son las características que definen a cada uno de los actantes que se presentan en la narración con un claro mensaje de testimonio y de denuncia, tal como pretende la autora y como deja constancia en unas declaraciones al diario *El País*, cuando ganó el Premio Biblioteca Breve con *Música de cámara* (2013). Para ella, en la burguesía catalana de la posguerra y de la Transición todos «tienen los mismos valores, que son hijos y nietos de franquistas y que ocupan las mismas parcelas de poder». Si todo sigue igual es porque «en España no tenemos consciencia de nuestro pasado» (Geli, 2013).

Pius Vidal Armengol, el patriarca, parece un *alter ego* del Dictador español. Según Nieva de la Paz, este personaje es «el más claramente individualizado de la novela, lo llena todo. En torno a su vida ya a su muerte giran todas esas otras vidas» (Nieva de la Paz, 2007: 223). El abuelo es un prohombre de honor, presidente de la Cámara de Comercio de Barcelona, mecenas de cuantos artistas se arriman a adularlo, fundador y patrocinador del coro de «Huérfanos de artesanos» (2000: 320), socio del Orfeo català; obseso religioso, rico burgués y, en definitiva, «un hombre de bien, un hombre conservador y cristiano que ha estado en el bando de los nacionales» (2000: 113), que huyó de la Barcelona republicana y se refugió en Francia para pasarse luego a la España de Franco y entrar en la Ciudad Condal tras la Victoria, con el fin de recuperar los negocios que le habían sido arrebatados durante la guerra. Casado con una mujer del Pirineo leridano –la hija de un maestro, despreciada por la suegra desde la misma boda–, su idea de la familia consiste en infligir autoridad y castigo frente a lo que él entiende como desobediencia. Se rodea de eclesiásticos que lo idolatran como el escogido por Dios que cree ser. Desprecia a su mujer, la trata como a una enajenada mental haciéndola entrar y salir de diversos manicomios, a su antojo. Esta, excluida de la familia con la que solo se reúne en señaladas fiestas, vegeta en su habitación bajo la vigilancia de Berta, la criada encargada de impedir que Pius Vidal se enoje más con ella.

El matrimonio tuvo seis hijos, cinco niños y una niña que murió a los dos meses de nacer. Los varones fueron criados a gusto del esposo, que los despreció por sus ideas y por no acatar sus órdenes ya que «jamás aceptó que los hijos se desprendieran del yugo que les había impuesto y partieran hacia la vida por sus propios pies y con sus propias armas [...] sin aceptar que había fracasado en los intentos de hacer a los demás a su imagen y semejanza» (2000: 59). A pesar de que el patriarca pertenece al bando de los vencedores de la contienda, sus vástagos formarán parte de los vencidos.

Manuel, el primogénito, es el padre de los cuatro niños que viven con el abuelo Vidal. Abogado de profesión, había estudiado en un internado de Olot y trabajaba en la Generalitat cuando estalló la guerra. En ella lo perdió todo: su mujer, su casa, sus amigos, su trabajo, su carrera y sus hijos, porque el abuelo le arrebató la custodia y la patria potestad. Su verdadero pensamiento lo conocerán sus hijos una vez muerto. Entonces descubrirán las cartas en las que expresa en el dolor de su exilio y detalla el desastre personal que vivió entre 1937 y 1942, sin esposa, sin hijos, sin patria, sin nada.

Juan, el segundo, padece otro tipo de exilio: el interior. Durante la guerra fue torturado en una checa y obligado a luchar en el frente del Ebro. Deserta y vive el final de la contienda encerrado en un armario. El resto de su vida será un exiliado en su propia residencia, un piso grande situado en la zona de Colón donde, junto a su esposa Solange, vivirán de noche y dormirán de día, siempre con el temor a ser denunciado. El abuelo lo relegó a la peor de las muertes: el olvido.

Miguel, que murió vestido de requetés, en el frente del Ebro, defendiendo el fascismo, fue el único al que reconoció. Pero su trágica y verdadera realidad la descubren los niños de boca del propio Vidal: su hijo fue un mujeriego y un vividor que se prometió con una mujer que al abuelo no le convino. Para calmar la ira de su padre, participó en esa guerra en la que murió. La prueba de su amor maldito era el anillo que llevaba en su dedo y que Pius Vidal se afanó en quitarle para no dejar huella de la leyenda y convertir a su hijo en un mártir.

José, el cuarto, se dejó llevar por las ideas políticas por las que fue fusilado, al poco de acabar la guerra, en el castillo de Montjuïc. No se sabe si fue anarquista, miembro del POUM o comunista, pero sí que había participado en la revolución del proletariado en una quema de muebles de una iglesia. Por ese acto su padre lo expulsa de la familia. Cuando lo ejecutan, Vidal Armengol ni siquiera reclamó el cadáver –que fue enterrado en cal viva en una fosa común– y lo arrinconó en el olvido.

Santiago, el menor de todos, fue una especie de proyecto del patriarca que quiso educarlo con más dureza que a los otros, sin percatarse de su carácter débil y asustadizo porque había crecido entre la locura que atormentaba a su madre y el desprecio que les asestaba a ambos su padre. La contienda acabó de perturbarlo y, al regresar del frente, solo encontró consuelo y evasión en la música que tocaba al piano cada vez que se avecinaba una explosión de la ira del megalómano patriarca. Sin embargo, a través de la novela, cada uno de los hijos que el patriarca rechaza y condena al olvido públicamente es restituido y devuelto a su sitio en el grupo familiar, gracias a la escritura de Anna que les dedica un capítulo a cada uno, en la segunda parte del libro. Así conocemos el desprecio de José, miembro del POUM, por la clase burguesa a la que pertenecía, y su intento de acercar la justicia a los más desfavorecidos. Sabemos de las hazañas de Manuel por salvar a sus amigos y familiares ignorando sus inclinaciones políticas y facilitándoles salvoconductos para salir del país. Entendemos la abulia de Santiago, castrado emocionalmente por su padre, roto de dolor por la

locura de su madre y por su suicidio. Ese Santiago que, en su delirio, adopta la estatua de la Virgen que tiene en su habitación como madre, novia y esposa. También Juan volverá a conectarse a la familia gracias a Dolores, que llevará a los niños a conocerlo, a pesar de que eso le acaba costando el despido de la casa en la que había servido durante treinta años. Como vemos, los hombres que han vivido al lado del abuelo fracasan en el plano emocional, además de ser desterrados de la familia o relegados al olvido. El único al que el patriarca permite existir es a tío Miguel, el hijo muerto, hipotéticamente, por la Patria. En la casa solo se permite hablar de él; así, tía Emilia le inventa una infancia que no le corresponde y una vida de proezas ajena, con el fin ensalzar más en el *delirium tremens* de santidad con que lo califica el abuelo.

En la vivienda de la calle San Fernando, el universo es básicamente femenino. La cocina es el espacio de las confidencias y donde se contará a retazos la verdadera historia del patriarca y de su familia. Las criadas representan un microcosmos, el del pueblo, porque incluso ellas están divididas por sus experiencias durante la guerra, y por ser más afines a una u otra ideología. Dolores es la más cercana a los niños. Fue el ama de cría de Juan y por hacerse cargo del último vástago del abuelo, abandonó la miseria en que vivía su pueblo tarraconense y en ella, a su hijo biológico. Descrita por los niños como una mujer gorda, con cara de luna, «Dolores era la única que cuando íbamos a casa del abuelo el día de Navidad o el de Reyes, se entretenía en contarnos cuentos y anécdotas de la familia, historias con principio y final y no vagas alusiones o comentarios sobre hechos desconocidos como hacían las demás mujeres que hablaban y hablaban sin hacernos caso y muy pocas veces nos aclaraban lo que queríamos saber» (2000: 33). Es ella quien desvela el secreto del abuelo: la esquizofrénica rabia que sentía por su nuera, la madre de los niños:

Si no fuera porque todo el mundo sabía que la tenía atravesada, yo habría jurado que desde el día que la vio por primera vez, aquel día que a poco le da una bofetada, había quedado seducido por ella, no porque ella le hubiera dedicado una atención especial o se lo hubiera propuesto, no, sino por ella misma, por el solo hecho de estar y de ser como era (2000: 67).

Francisca es la fiel criada de Pius. Llegó de Castellón siendo una adolescente, castigada por el hambre que asolaba su pueblo. Ni siquiera recuerda de su origen más que una vieja canción, *La hija del penal*, que cantaba a todas horas una mujer a quien identifica como su

madrina. La historia de Francisca está contada en *Viento armado* (2006), con el título de esa copla. Ella no es más que una extensión de la casa de la calle Fernando, y como pertenencia del abuelo vive, a la sombra de su persona. Francisca velará por el más débil de los hijos, Santiago, y con él permanece hasta su muerte.

Engracia es la criada más afín al régimen, incluso amenaza a las demás con denunciarlas ante las autoridades. Desde la cocina, critica a la madre de los niños por ser roja porque ella se identifica con el franquismo. Así, «Le voix d'Engracia relaie les convictions d'une partie de la population espagnole qui constituait un terreau fertile pour l'implantation du régime franquiste: des femmes et des hommes maintenus dans l'ignorance, manipulés par la progangade anti-républicanine, et résignés à se plier aux pluspussants pour peu que ces derniers leur promettent d'assurer leur sécurité et de les protéger de la misère» (Houdiard, 2009: 134).

Las mujeres de la cocina son siluetas sin cara que representan a la otra España, la republicana, opuesta a la fascista del abuelo. Son la palabra de los condenados al silencio. Incluso están desposeídas de su propia historia. «Les servantes apparaissent essentiellement comme les représentantes du peuple, des Esganols qui ont le plus souffert de la guerre et de ses conséquences tout en étant privés d'informations quant aux évènements» (Houdiard, 2009:128). Víctimas dobles de la guerra por ser mujeres y por su rango social, sus vidas no son evocadas antes de la servidumbre, porque parece que no han tenido más realidad que la vivida entre la cocina de la casa de la calle Fernando y la de la casa de Tiana. Mujeres sin identidad pero con la memoria de la identidad de cada uno de los miembros de la familia. Por eso son ellas las que facilitan las piezas del rompecabezas para que Anna obtenga el verdadero *collage* de su familia. En la casa hay otras mujeres con más rango, las protegidas por el abuelo, enemigas, entonces de los niños: tía Emilia, su prima, acérrima defensora de su autoridad, firme devota de Dios y abnegada creyente del fascismo. Una espía de los niños y el perfecto cancerbero de Pius Vidal. La señorita Inés, que entró como institutriz y que se ha quedado en la casa como ama de compañía de la tía, y la señorita Herminia, que entró en la casa a servir al acabar la contienda. Mención especial merece la figura de la madre de los niños, «el ángel de las tinieblas», que regresó del exilio una primavera del cuarenta y dos para reclamar a sus hijos que estaban en poder del abuelo. Se convirtió en la imagen más venerada de los pequeños, y por la que se fugarán de casa del patriarca en tres ocasiones y serán enviados a los correccionales del Asilo Durán y de la Divina Pastora. Según Houdiard, «La

mère empêchée, privée du droit d'être mère, est l'une des figures centrales de *Luna lunera*, à travers le personnage de la mère des quatre jeunes protagonistes, déchu de la tutelle de ses enfants au profit de son beau-père franquiste» (Houdiard, 2009). La madre es un personaje que ocupa un espacio importante en el texto por las alusiones repetidas que le dedican los personajes, a pesar de que ninguno de ellos la menciona por su nombre. Si Anna la recuerda de pie, en la estación, con un traje de cuadritos, o Elías por una fotografía que dibuja en trozo de papel, no deja de ser una mujer sin rostro, aunque «toute la famille semble considérer cette femme comme un être surnaturel, et non comme une mere privée de la garde de ses enfants» (Houdiard, 2009: 3). La madre es la gran ausente, constantemente evocada, que acaba desapareciendo engullida por el poder del omnipresente Pius Vidal.

Como vemos, no existe, en la novela, una figura alternativa para que ejerza de madre. Ni la abuela paterna que está refugiada en su locura; ni tía Emilia, ni siquiera las mujeres del servicio se presta a ello. Los niños “adoptan” como figura maternal a María, la vecina del tercero, a quien no conocen personalmente, pero a la que escuchan entonar el bolero *Luna lunera*. La voz de María representa para ellos, sobre todo para Elías, un mundo aparte, que hace que se esperancen con un futuro lejos de esa casa de penumbras. Regàs dice que la canción es «una metáfora que vol expressar que l'única cosa que pot salvar aquesta generació és la fantasia» (Domínguez, 2000: 4).

Pía, Elías, Anna y Alexis son las víctimas de la circunstancia política: separados de sus padres, viven internos en colegios y serán recluidos en correccionales cuando el abuelo determine que sus comportamientos no son adecuados. Como observa Houdiard, «les quatre protagonistes forment un tout homogène, en ce qu'ils sont à la fois définis et unis par l'enfance malheureuse qu'ils ont vécue ensemble, et par l'espoir qu'ils placent dans la mort de leur tyrannique grand-père, mort qui les réunit à nouveau, des années après leur départ de la maison familiale» (Houdiard, 2009: 177). Ellos, a base de mirar y de escuchar, ofrecen el testimonio más objetivo, la memoria de lo que sucedió en la posguerra, a partir del microcosmos de su casa. Ciertamente es que no conocemos con exactitud sus rostros, pero sí su vestimenta. Usan uniforme, como los del hospicio Ribas, por eso envidian las ropas de paseo de las burguesas Rumeu, esos «trajecitos de hilo almidonado de Nelly, una casa que según decía la señorita Inés era la más importante de Barcelona para ropa de niños después de El Dique Flotante, la tienda elegante de Barcelona de toda la vida que ya existía mucho antes de la guerra, nos moríamos de envidia» (2000: 100). Unidas a Pía y a Anna, están las amigas del

internado de Horta: Edelmira, Concepción, María y Catalina. La solidaridad entre ellas las hace hurgar en sus familias para rebuscar las lacras de sus historias y demostrar que todas tienen algo que esconder al resto de la sociedad. Las amigas –que incluso se cortarán el cabello como a ellas se lo cortaron en el correccional– forman parte de esas mujeres que las apoyan, «les petites filles se mettennt en scène dans ces récits, se donnant ainsi à voir comme membres d’une sorte communauté de femmes unies par le malheur partagé, vécu par procuration à travers un discours qui contribue à définir celle qui l’émet» (Houdiard, 2009: 186).

Destacan en la novela otro tipo de personajes, los pertenecientes al ámbito eclesiástico: el padre Mitjans, confesor e íntimo amigo de Vidal, desde que este se fue en busca del cadáver del único hijo que reconocía, el tío Miguel, muerto en el bando fascista. Y el padre Hilario Mariner que cambió su nombre por el de Ilari Mariné cuando retornó a la clase burguesa –después de unos años de franquismo– el sentimiento nacionalista que siempre la ha caracterizado. Según las mujeres de la cocina, Mariner era «el eterno huésped de la casa, el odiado de las mujeres de la cocina que lo llamaban con guasa el capellán del señor» (2000: 79). La autora lo describe como un ser malicioso que intentó abusar de Pía, de Anna y de Elías amenazándolos con devolverlos al correccional.

Cuando Pius Vidal fallece, el padre Mitjans hace tiempo que ha muerto, y el padre Mariné está ingresado en una residencia en Sant Just. Es otro el eclesiástico que acude a la casa de la calle Fernando a darle la extremaunción, un abad que, casi en un sarcasmo, le pide a Pius que salude al padre Mitjans cuando esa noche llegue al paraíso. Este personaje es el encargado de iniciar la explicación de la historia oculta de la familia, a partir de la contemplación de una antigua fotografía de la habitación del moribundo:

...sí, recordaba la muerte de su hijo Juan a mediados de los años cuarenta, la más lejana de Miguel durante la guerra civil, la desaparición de José que había sido fusilado en Montjuïc durante los primeros meses de la posguerra [...]. Y también al mayor de los hijos, ¿Manuel se llamaba el que lo había acompañado hasta aquí? Pero ¿no lo había echado de su casa hacía ya muchos años y llevaban sin verse desde entonces? [...] Y el quinto, ¿quién era el quinto? No lo recordaba. En algún lugar estaría o ¿habría muerto también? Tal vez, menos problemas a la hora de abrir el testamento (2000: 20).

A partir de su rememoración aparecen en escena, como personajes omnipresentes pero invisibles, la madre de Pius, representada en «el busto en bronce de Anna María Armengol, la madre del señor Vidal» (2000: 21), cuya relación con ella es casi edípica; en cambio con su esposa se comportó como un déspota maltratador, aunque a ojos de tía Emilia, su prima y defensora, «los métodos del abuelo, con ser tan brutales, eran los únicos que apaciguaban la locura de la abuela» (2000: 153).

En *Luna lunera*, las mujeres son las depositarias de los secretos familiares, incluso las niñas serán las destinatarias y las encargadas de reescribir la historia real dejando a cada miembro en su correcto puesto dentro de la memoria. El tema de la familia es muy importante para Regàs, así como las relaciones familiares. Las mujeres están siempre sometidas a situaciones difíciles ocasionadas, la mayor parte de veces, por los hombres. Para Houdiard, la memoria histórica en esta novela es esencialmente femenina, así, «Si le pouvoir est concentré entre les mains des hommes (pour ne pas dire d'un seul), la parole et la mémoire sont le patrimoine des femmes: c'est essentiellement par elles que les figures féminines» (Houdiard, 2009:136). Las mujeres de *Luna lunera* parecen estar impedidas de ser madre y subyugadas y amordazadas por la figura que representa la autoridad. Según Wendy-Llyn Zaza, «Totes les altres dones estan sotmeses als ideals masculins d'una feminitat respectadora de l'autoritat i mantinguda per Vidal Armengol. Per a ell, les dones són, a conseqüència del "pecat" original d'Eva, sia condemnades a ésser inferiors a l'home, sia temptadores qui menen l'home a la temptació» (Zaza, 2005: 89). Por eso, las mujeres que atentan contra sus órdenes o pierden el trabajo, como sucede con las criadas, o son desterradas, como le ocurre a la madre de los niños, o tratadas a golpes, como le pasa a la abuela. El suyo es un mundo gobernado por la mente de un hombre perverso, donde solo pueden callar, porque su único papel en la historia es el de ser figurante, madre o esposa de un *pater familias* tiránico cuya ambición, como deja dispuesta para su funeral, es esperar «sin prisas la resurrección de la carne que habría de darle su lugar definitivo en la corte celestial» (2000: 321).

2.3.6.- La memoria testimonial frente a la manipulación franquista.

Durante una entrevista que ofreció la autora en conmemoración del 15 aniversario de *Luna lunera*, confesaba que

Jo no he pretès fer cap estudi sociològic, ni molt menys. El personatge central del món que he creat és un home de dretes, conservador, però culte, que, al fer-se

franquista, s'apunta al feixisme. I això li fa viure un infern interior, perquè ell sap que no és feixista, sap que ha traït les seves pròpies creences. La manera que troba de tornar a les idees catalanistes de Prat de la Riba que tenia anteriorment és apuntar-se anys més tard al nacionalisme català. El pitjor és que, al fer-ho, nega que hagi tingut un passat feixista. Jo m'horroritzo quan sento a dir que Catalunya va lluitar contra el feixisme espanyol. A Catalunya, hi va haver molta gent que es va fer feixista (Domínguez, 2000).

En esta declaración, pone sobre el escenario, a partir de un ejemplo particular, a toda una clase social que obró igual que él: la burguesía de Cataluña, y de cómo esta se posicionó a favor de los vencedores. Para Regàs, «hablar de la burguesía catalana en un libro como este era duro», porque era un relato que presentaba en un premio otorgado por el Ayuntamiento de Barcelona, y eso todavía lo era más. Sin embargo, decidió contar cómo era esa clase social «tal como la había vivido». Y denunció que «la burguesía catalana se pasó al franquismo entera», aunque para ella, en realidad, «todos hemos sido víctimas de la manipulación del pasado», por eso pretende, con esta novela, recuperar la verdadera historia, el testimonio porque «de hecho somos todos víctimas [...] a todos nos han manipulado la memoria», en demostrar esta premisa consiste su compromiso. Como señala Nieva de la Paz, «La autora manifiesta un especial interés por rescatar para la memoria del país el papel de la burguesía acomodada catalana durante la Guerra y en la posguerra, como firme apoyo del triunfo y consolidación del franquismo, matizando así la idealizada imagen de una Cataluña nacionalista, oprimida por el régimen» (Nieva de la Paz, 2007: 229). La burguesía, retratada –además de en el personaje de Pius Vidal Armengol, en el resto de sus amigos, todos prohombres de la ciudad de Barcelona–, se exilió a Francia al poco de empezar la contienda y de ver sus negocios colectivizados, para, después de pasarse a la zona nacional, regresar con el ejército de la CTV enviado por Mussolini, para apoyar a los nacionales españoles:

Vuestro abuelo entró con el *Corpo Trupee Volontaire*, y todos los catalanes que se habían pasado a San Sebastián y Burgos entraron con el ejército de liberación... todos los que se había pasado a la zona nacional, ¿no?, que eran muchos, muchísimos, miles, todos los que ves en la procesión del Corpus y de Semana Santa, los presidentes de las instituciones de los bancos, de todo, los que van a recepciones, los que vienen a los banquetes del señor (Regàs, *Luna lunera*, 2000: 194).

Una vez terminada la guerra, recuperaron sus propiedades, incrementaron sus patrimonios y regresaron como personajes respetables a sus ciudades y al seno de una sociedad que adoptó el franquismo y se adhirió a la Iglesia. Como Vidal, la burguesía condenó a todos los rebeldes e incluso expulsó de sus familias a aquellos parientes que se sublevaron en el bando contrario. Pius Vidal llevó a cabo una “depuración” y una “reeducación” de su familia; así, por un lado, destruye la memoria de sus hijos y solo salva a Miguel, el fallecido en el frente del Ebro. Condena al olvido a Juan, el desertor. Olvida y arranca de su pensamiento a su hijo José, fusilado en el castillo de Montjuïc y acoge a Manuel porque, pese a ser «rojo y republicano» decide desposeerlo de la dignidad de ser persona y le arrebató la voz y la patria potestad de sus hijos y los castiga a ellos en su nombre y en el de su mujer. A Santiago lo condena al desprecio. Como observa Houdiard, «sur l’histoire de sa famille: il peut la réécrire à sa guise, sans que personne n’ose le contredire” (Houdiard, 2009: 210). Por otro lado, el abuelo se recrea a sí mismo, él, que no había sido nunca de iglesia, se convierte en un ferviente devoto, en un ser omnipotente, en la mano vengadora de Dios. Cree tener poder sobre todos los elementos y sobre todas las persona por eso perdona y acoge a las criadas que han tenido un pasado turbio a causa de familiares de ideologías no nacionalistas, pero les exige convertirse en sirvientas fieles y sin voz. Se acerca a los siervos de la Iglesia para contagiarse de su santidad y acaba codeándose con distintas sedes de eclesiásticos que se acercan a él siguiendo el dicho de que la *Curia romana non curat ovem sine lana*, de manera que quedará la Iglesia como su heredera universal, una vez muera. El retrato de esta iglesia interesada, pederasta y envidiosas se presenta en *Música de cámara* (2013), aunque en esta novela se ha vuelto sectaria y representada por el Opus Dei en esos equipos de matrimonio en los que participan los protagonistas, Arcadia y Javier.

En *Luna lunera*, la voz narrativa de Anna se encarga de reconstruir la historia verdadera de su familia, de recuperar su identidad y de destruir, con su testimonio, la versión oficial que su abuelo ha impuesto a sus parientes. Pius Vidal ensalza y adora la figura de Miguel, el peor de sus hijos. Será Pepitu, el pescadero, quien refrescará la memoria a la familia sobre sus correrías y su mal fondo; incluso Manuel desmentirá, delante de los niños, en algún momento de la narración, la presunta santidad y obediencia de Miguel. Para David Becerra,

...nunca tenemos acceso directo a la Guerra Civil y la reconstrucción de lo ocurrido entre 1936 y 1939 se realiza por medio de conversaciones que los niños mantienen con las cocineras de la casa del abuelo. Sin embargo, en *Luna lunera*, este

hecho no nos aleja de la verdad [...] la oralidad no se asocia con la mentira, con la tergiversación, con el carácter inevitablemente falaz que tiene todo discurso mediatizado; si bien es cierto que se introducen elipsis, provocadas por el conocimiento parcial de quien narra, confusiones de fechas, alguna inexactitud y también contradicciones, la totalidad de lo narrado no se pone en duda. [...] la novela de Regàs permite reconstruir la verdad de la Historia [...]. Pero el acierto de Regàs estriba en que la única voz que se cuestiona en la novela es la del poder, esto es, la del abuelo (Becerra Mayor, 2015: 288-289).

En la novela, la historia que se susurra en la cocina es la de los vencidos, la de los anarquistas y republicanos asesinados o exiliados o encerrados en campos de concentración franceses, como le sucedió al padre de los niños. Ana Luengo cree que

Frente al olvido al que la democracia va fraguando en torno a la memoria todavía sangrante de la Guerra, la literatura se convierte en instrumento con el que reemplazar una memoria cada vez más perdida. Utilizando la teoría de Pierre Nora (1989) sobre los espacios de la memoria o *lieux de mémoire*, la literatura española de las primeras décadas democráticas se presenta como espacio cultural para la construcción de un *lieu de mémoire* o espacio de memoria sobre la Guerra Civil (Luengo, 2004: 13).

El testimonio del exilio, de la crueldad de la guerra para los vencidos, no les llega a los cuatro hermanos hasta muchos años después, cuando Manuel, su padre, ya ha fallecido. El silencio es entonces el yugo con el que los vencidos han tenido que lidiar y saber resignarse, a lo largo de sus vidas:

La explicación de nuestro padre nos llegó muchísimos años después cuando ya no éramos niños curiosos en busca de su propia historia y él ya no estaba en este mundo [...]. Una abultada carpeta de cartón desteñido con los elásticos débiles ya, que había resistido los avatares y los traslados de varias décadas, cayó por azar en nuestras manos. Contenía todas las cartas que él había envidado a nuestra madre en el remoto tiempo de los años treinta y siete a cuarenta y dos, cargadas de toda la amargura de ser testigo de su hogar destruido por una guerra cruel, por un fascismo contra el que nada habían podido ni el pueblo ni sus gobernantes. [...] lo que le iba sucediendo en la Barcelona bajo las bombas, la huida a Francia el último día, el campo de concentración, el exilio (Regàs, *Luna lunera*, 2000: 111).

Los vencidos aparecen en *Luna lunera* en distintas situaciones: junto al abuelo, desde luego, las figuras de los cuatro niños, hijos de republicanos, rojos y divorciados, y por eso, destinatarios ellos de sus castigos. Otra figura digna de comentar, junto a los vencidos, es la de la madre de los niños. Como apunta David Becerra, «La lucha de la madre por recuperar a sus hijos, desde los primeros años de la posguerra, constituye un auténtico relato de la dificultad y el sufrimiento que padecieron muchas familias truncadas por el devenir de la guerra» (Becerra Mayor, 2015: 234). O bien las historias de los fusilamientos que en Barcelona se hacían en el castillo de Montjuïc, donde fusilan al tío José se comentan para, como señala Pilar Nieva, aunar «así la dimensión autobiográfica con la testimonial e histórica, que recupera hechos que habían permanecido silenciados durante décadas: los fusilamientos, los campos de concentración, los innumerables presos políticos encerrados en las cárceles y, muy especialmente, la suerte trágica de los niños republicanos huérfanos o alejados de sus padres» (Nieva de la Paz, 2007: 228). Por eso, las palabras de tía Emilia dan cuenta de esa realidad manipulada y ocultada cuando dice que «la gente salía la balcon a ver desfilar largas hileras de hombres y mujeres que llevaban a las cárceles o a los campos de concentración. Eran muchos los que se habían escondido», como hizo el tío Juan, que vivió encerrado en un armario del que solo salía al anochecer. O Santiago, en el exilio interior de la misma casa de la calle Fernando, el personaje más perturbado por la guerra y por la historia familiar que decide de las calles de la Barcelona antigua. O Manuel, exiliado y recluido en un campo de concentración en Argelès, aunque otros vencidos estuvieron en el de Le Boulou, Saint-Cyprien o Montpellier y no tuvieron la suerte de volver a España jamás. Porque la memoria histórica del país –y la de la propia Regàs–, se esparce por todo el libro para dejar patente que es necesario recuperar la memoria de lo que representó para España la desaparición de la Segunda República. Por eso considera que la historia debe conocerse tal cual es porque de ningún modo se trata de un período superado sino enterrado por miedo al dolor de la verdad:

No critico que se n'hagi parlat poc o massa, critico el fet que hi ha molta gent interessada que no es parli d'aquesta època. Aquestes persones diuen que no cal parlar-ne, perquè és un període ja superat, però això és absurd: és com si diguéssim que no cal parlar de l'Imperi Romà perquè és una epoca ja superada. Crec que aquests anys formen part de la nostra història i que, per tant, ens els hem de mirar de cara, haguem comès errors o no. Si no tenim història, ens convertim en esclaus de qualsevol persona que ens vulgui imposar la seva pròpia versió. A més, penso que com més versions hi

hagi de la nostra història, més a la vora estarem del seu coneixement veritable (Domínguez, 2000).

Para la autora es importante «Conocer lo que fueron aquellos años oscuros donde el silencio actuaba de losa sobre las propias convicciones y deseos es el deber de una memoria histórica que, surgida de la necesidad de conocer nuestro pasado y quiénes fuimos y quiénes somos, va desvelando para nuestra generación y las generaciones futuras, el profundo sufrimiento que se extendió a todas las capas sociales, incluso a aquellas que económicamente fueron favorecidas por las prebendas del dictador y sus secuaces, por el único delito de luchar por la democracia y la libertad» (Prólogo de *Luna lunera*, Regàs, 2007). Por eso *Luna lunera* es la historia de «cuatro niños que la guerra trasplantó y que crecieron debatiéndose entre unos conceptos del bien y del mal que por más que se los habían impuesto todos los días no lograron convencerlos ni someterlos» (Prólogo *Luna Lunera*, Regàs, 2007), además es una historia que rescata la memoria de lo que fue la posguerra, como dice: «Los novelistas no tenemos la obligación de dar testimonio, me parece, no tenemos más obligación que la de escribir una buena novela. Sin embargo, cuando una persona está comprometida con su tiempo de la manera que puede y que le dejan, [...], de alguna manera aflora en sus escritos ese compromiso y seguramente esto es lo que me ha ocurrido» (Regàs, 2000b).

Para David Becerra, «La familia funciona, en la novela de Regàs, como metonimia de la realidad española de la época, desde el punto de vista de la construcción fratricida: hermanos de pronto convertidos en enemigos y una madre que pierde a sus hijos a causa de los avatares de la guerra» (Becerra Mayor: 2015, 234). Así, el abuelo representa al dictador franquista. Su finalidad es velar para que el miedo permanezca en la familia porque ese es el verdadero yugo con que obliga a la obediencia. Regàs ha pretendido una metáfora de las dos Españas en su familia. De hecho, los artículos que posteriormente ha escrito, como *Mis dos familias, mis dos Españas*, definen así sus relaciones familiares. Incluso su libro primero de memorias, *Entre el sentido común y el desvarío* (2014). Para Pilar Nieva «el compromiso de la escritora con la recuperación de una parte de la memoria republicana constituye un gran mérito de este texto» (Nieva de la Paz, 2007: 221). Asimismo, Nieva de la Paz cree que« La familia es una especie de minicosmos de lo que era la España del momento: el abuelo, insignia directa del poder opresor dictatorial; su séquito de curas y frailes, la curia que ejerce su dominio y abusa de los débiles, en este caso de los cuatro hermanos. Las mujeres de la cocina, seres relegados a un rincón de la casa, encargadas de hacerla funcionar a cambio de un mísero salario y obligadas a

una obediencia ciega a la ideología del abuelo. Las tías, solteronas que adoran la figura del abuelo y que ayudan a ejecutar y a ocultar sus malos tratos a los niños y a su propia esposa. Incluso el exilio está representado en el apartamiento de los padres, en el impedimento de que estos puedan disfrutar de sus hijos» (Nieva de la Paz, 2007: 221). Porque la historia de la realidad social de la posguerra se recupera a partir de los testimonios de las criadas de la casa, esas mujeres relegadas al susurro, a no alzar la voz ni tomar decisión alguna, como le ocurre a Dolores, expulsada de la casa después de servir en ella toda una vida. O la marginación que padece Herminia, estigmatizada porque su cuñado era un anarquista exiliado. Por eso, como apunta Nieva de la Paz, lo importante en este relato es «el compromiso de la autora con la recuperación de la memoria de los vencidos a través del relato de episodios y aspectos de la realidad social de la posguerra que estuvieron marginados de la esfera pública española y de la creación artística e intelectual durante todo el franquismo» (Nieva, 227).

También Engracia está marcada por ser parte de los vencidos, tenía un hermano que estaba en la cárcel, «le habían aplicado esa misma ley y se pudría en la cárcel» (Regàs, *Luna lunera*, 2000: 112). La cárcel parece ser el destino de Manuel, una vez lo expulsa Pius de su casa, como dice Francisca, vuelve a pasar la frontera porque, «con el asunto del maquis se había recrudecido la persecución y la represión, y no volvió a Barcelona hasta muchos años después con la misma fe inamovible que mantuvo durante toda la posguerra en que la historia del país y con ella su historia personal sólo se solucionaría con la muerte del dictador» (2000: 262).

Vicenta habla de que, en los cuarenta, «las cárceles siguen llenas de condenados a muerte, de condenados a trabajos forzados, y si se han vaciado un poco no es porque no hayan seguido entrando hombres y mujeres sino porque muchos, muchísimos, han muerto de enfermedad y de hambre. Eso sí, todos confesados, que es obligación» (2000: 262). Y sobre el Padre Mariner opina que «debería darle vergüenza ser cura militar, que eso es lo que es, porque ya llevamos más de diez años entre guerra y posguerra y sigue habiendo muertes y más muertes sin que ninguno de ellos, ni curas ni militares, proteste» (2000: 262). Herminia cuenta la historia de sus sobrinos, que murieron de hambre y de tuberculosis tras huir su padre al exilio (vid. 2000: 119), mientras que el abuelo tiene acceso al Economato donde van a por comida porque tiene buenas relaciones con la Comisaría de Abastos (vid. 2000: 120). Pero además de la posguerra y el dolor del recuerdo de la contienda, a través de Pius Vidal y de su familia accede el lector a otros acontecimientos de la historia de la ciudad: se habla de la

inauguración de la línea de tren de Barcelona a París, durante el año 1848; de la costumbre de muchos aventureros de huir a América para hacer fortuna; de los disturbios que ocasiona la crisis del 98 –en plena juventud del abuelo–, cuando este salía de casa protegido por una pistola; del atentado al Liceo perpetrado por el anarquista Santiago Salvado Franch; de las revueltas populares de antes de la Dictadura de Primo de Rivera, del exilio de Alfonso XIII; de la Semana Trágica o de la proclamación de la Segunda República en el 31; sucesos en los que la burguesía se posicionaba, como siempre, a favor del poderoso.

Además de la memoria política y social, *Luna lunera* da cuenta de la memoria de tres generaciones correspondientes a la familia biológica de Regàs y, como ella misma reconoce: «Me gustaría acabar de contar la historia de mi madre en una trilogía, de la que el libro *Luna lunera* es la primera parte, la visión de los niños. Falta todo lo que supimos después» (Massot, 2006); tal vez una historia contada en sus libros de memorias. Aun así, Regàs cree que solo «Los primeros años [...] son los que condicionan la vida y configuran la personalidad. Quien no haya recibido cariño pasará el resto de su existencia en busca de un amor que no encontrará jamás. Nada hay que pueda reparar la carencia de esos años» (Massot, 2006). Por eso, «Uno de los aspectos más duros de la represión sufrida por los republicanos tras la derrota tuvo que ver con la infancia, con la suerte que corrieron sus niños, víctimas primero de la Guerra y protagonistas también del exilio [...]. Al acabar la contienda civil, los hijos de los vencidos se enfrentaron a las terribles consecuencias de la derrota, pagando así por los supuestos “pecados” de sus progenitores» (Nieva de la Paz, 2007: 218). El Tribunal Tutelar de Menores será el encargado de controlar a esos niños en orfanatos, internados o a cederlos a familias de derechas que, simplemente, los reeducarían y provocarían el olvido de sus orígenes (vid. 2000: 218). Pero la reeducación, en todo caso, es cosa de la Iglesia, que se quedó con esta parcela de poder con el visto bueno de Franco y que enterró para siempre los cinco años de cultura que la Segunda República había regalado a este país.

2.3.7.-La vida de los burgueses en la Barcelona de la posguerra.

Barcelona es el escenario donde transcurre la trama narrativa de dos de las obras regasianas más engarzadas a la historia política de este país, nos referimos a *Luna lunera* (1999), que centra su acción en la posguerra española, en los años 40 de la España franquista, y a *Música de cámara* (2013), que se extiende desde la posguerra hasta los inicios de la Transición, tras la muerte del Dictador, concretamente, hasta 1984. Ambas parten de una pseudorealidad centrada en su memoria autobiográfica, si *Luna lunera* es una novela de

memoria en la que ha ficcionado su infancia hasta convertirla en materia novelable, *Música de cámara* recoge los acontecimientos políticos, sociales y la educación de posguerra hasta los años 80, y estos sirven de referentes para enmarcar la problemática que envuelve la historia amorosa de Arcadia y Javier, la pareja protagonista. En ella se relata la evolución del tema de la guerra que se inició en *Luna lunera*, un asunto que atraviesa la temática general de la obra de la autora y que se caracteriza con en el mito de las dos Españas.

La ciudad es un espacio donde se representa al tipo de sociedad de la posguerra y de la que quiere dar cuenta la narradora. La descripción de Anna Vidal sobre la urbe es desoladora, y es similar a la que ofrece Arcadia, en *Música de cámara*:

...los harapos de los vendedores callejeros, los pordioseros, los tullidos sin piernas que avanzaban sobre una madera con ruedas dándose impulso con las manos, los indigentes y vagabundos en las puertas de las iglesias, y tantos y tantos miserables caminando infatigables por las Ramblas o derrotados en las esquinas con la mano levantada, ese ejército que constituía lo que tía Emilia llamaba la plaga social de la mendicidad (Regàs, *Luna lunera*, 2000: 60).

El hambre, la miseria, la indigencia y el odio silenciado caracterizan el espacio del que Francisca destaca que «hacía veinticinco años se había desprendido de los horrores de la guerra civil y se había encontrado vestida de negro y agotada, presidida por roquetes y bonetes, por casullas y custodias que, de grado o por la fuerza, habían indicado a los ciudadanos el camino a seguir.» Para López Ávila, «Barcelona [...] tampoco es un simple decorado, ya que describe el ambiente de la burguesía catalana, las tradiciones, la política y la sociedad dividida después de la guerra civil, en una historia de recuerdos acontecidos en el espacio barcelonés» (López Ávila, 2004: 220). Son los niños quienes nombran, en el recorrido que hacen desde la casa de la calle Fernando hasta el internado o hasta el Tribunal Tutelar de Menores, los escenarios de ocio de la burguesía: las Ramblas, Colón, el Liceo, la calle Mallorca, la Plaza de San Jaime, el Paseo de Gracia o la Diagonal. Por otro lado descubren lugares menos gratos a su gusto como el orfanato Ribas situado en el Tibidabo, el Cottolengo del Padre Alegre, el Asilo Durán, la Divina Pastora, la Fundación Albà o el castillo de Montjuïc. La terraza de la casa del abuelo es una especie de observatorio de la ciudad en todo su esplendor pero también es un lugar de donde los niños se sienten el desarraigo de la ciudad, tan desconocida para ellos, ya que deben contentarse solo con otearla:

...veíamos el mar de un lado y la montaña del otro, y entre los dos se extendía una llanura de azoteas que se encaramaba por la falda del Tibidabo, interrumpida sólo por los campanarios y espadañas de las iglesias que se levantaban al cielo como cipreses. Si coincidía con las horas, oíamos las campanas y los carillones de la Catedral, de Belén, de San Jaime, de Santa María del Mar, del Pino, de Sant Just y de muchas iglesias más (2000: 65-66).

A menudo, las calles de la ciudad emergen del recuerdo de otros personajes, como la tía Emilia, que rememora su antigua casa en Gracia, o por los paseos que da el tío Santiago por la calle Arc del Remei, la Boquería, la plaza del Pino, la calle Petritxol, Puertaferri, las calles de Bot y Canuda o la Rambla. Incluso el personaje de la abuela tiene un recorrido exacto del que se habla en la novela: la casa de la calle Fernando, la casa de Tiana y los sanatorios del Montseny. La ciudad enseña su parte oculta en el discurso de Manuel que describe su ambiente nocturno durante el tiempo de la guerra, y descubre una ciudad llena de «mujeres sin maridos que se habían ido a San Sebastián o a Burgos» (2000: 109). Un espacio en el que se «Reabrieron todos los cabarets que se habían cerrado durante los primeros meses de la guerra y junto con el hambre, la miseria, los asesinatos, los refugiados y los bombardeos, junto con todo esto, decía, la vida nocturna de la ciudad pasó por uno de sus mejores momentos» (2000: 109). También corre de su cuenta rememorar el impacto que provocaron las primeras bombas: «cayó la primera, será en la Gran Vía...y luego otra más cerca, ¿en la plaza de Cataluña?, y otra que ya debía de ser en la calle de Baños Nuevos» (2000: 108). E incluso se relata la entrada de los nacionales en ella: «El señorito Manuel que era del gobierno de la Generalitat se fue un día antes de que entraran los nacionales en Barcelona, [...] durante toda la guerra se quedó en Barcelona, toda la guerra, toda entera [...] Se fue en enero del treinta y nueve, dos días antes de la caída de Barcelona, de la entrada de los nacionales» (2000: 65).

El espacio es importante porque es definitivo de la clase social que se retrata en ella. Para Pius Vidal Armengol, burgués amante del orden, Barcelona se había convertido después de la dictadura de Primo de Rivera en un lugar incómodo porque los proletarios no respetaban la distancia entre las clases sociales. Él defiende siempre la segregación, las «barreras [...] igual que en la fábrica o en el restaurante, ellos con mono y gorra o con americana blanca y delantal, nosotros con chaleco, americana y sombrero» (2000: 61). Vidal se define como un «señor de Barcelona, lo que no sólo quiere decir estar presente en las instituciones y en las

procesiones, sino cumplir su deber con el pueblo, con los obreros, con la familia, con la sociedad y con la Iglesia» (2000: 62). Educado en el legado de la Barcelona del XIX donde la ciudad era «paradís burgès, la gent benestant era conscient que la supervivència de la indústria catalana depenia d'Espanya i de les seves colònies, i, per tant, de la protecció de Madrid» (Zaza, 2005: 91). Sus cimientos ideológicos, al igual que el del resto de la burguesía, se identifican con la prosperidad y el orden que el fascismo les ofrece a cambio de su fidelidad al Régimen y de su silencio ante las atrocidades de este. Por eso, después de la guerra, la burguesía ocupa sus lugares de privilegio. Será la espectadora predilecta de los desfiles franquistas, facilitará las visitas de los militares incluso a centros educativos –como la que se realiza en el internado de Horta donde estudiaban Pía y Anna–; e incluso canta el himno franquista con el brazo alzado en los partidos de fútbol en el campo del Barcelona, de lo que da cuenta Alexis, que asistió a uno con su padre. Además, el deseo de agradar a los vencedores lleva a los burgueses a castellanizarse, como observa Anna cuando habla sobre los nombres más populares entre los hermanos de las internas: «esos nombres raros que de pronto todas las familias se apresuran a dar a sus hijos, nombres de moda que cada época y cada situación crea, los José Antonio, José Luis, José Manuel, Mario Alberto de entonces, como se llamaban los hermanos de las alumnas de aquel colegio» (2000: 166).

La estratificación social es una obsesión en Pius Vidal quien defiende que debe estar «Cada uno en su sitio. El pueblo en casa y el gobierno en las Cortes, o en palacio. [...] Al abuelo le ha asignado Dios su papel y a ellos el suyo» (2000: 59). Por eso vive con su familia en el Principal de una gran vivienda integrada por tres casas de la Barcelona señorial y en los pisos superiores convive la gente más pobre. La descripción de este edificio coincide con la que ofrece Arcadia en *Música de cámara* sobre la casa de tía Inés. En su caso, ella y su tía ocuparían uno de esos diminutos pisos de la parte alta del edificio: «tía Inés me había contado que no era siquiera un piso como los de los niveles inferiores sino los cuartos del lavadero de cada uno de los vecinos que se habían unido unos pocos años antes de la República y que una vez adecentados se habían convertido en nuestra vivienda» (Regàs, *Música de cámara*, 2013: 28).

En *Luna lunera*, la casa de Pius Vidal tiene una distribución en la que se integran todos los espacios típicos de la casa de gusto burgués, aunque la de Vidal es austera, consta de una sala de música, ocupada por un piano que toca en los momentos de desesperación el tío Santiago. La biblioteca, donde los niños pasan algunas horas; el salón de las visitas en el que

se celebró la petición de mano de Manuel y donde se exhiben las pinturas de autores de moda como Russinyol, Torres García, Nonell, Pruna, Mompou, obras que, como buen amante de la ciudad y de su cultura, adquiere Vidal. El gran comedor en el cual, por San Miguel y por Navidad, se agasaja con un copioso almuerzo a los amigos del abuelo: frailes, curas, clérigos, algún poeta, pintores y a la familia. Los dormitorios exteriores de la vivienda están destinados a los dueños de la casa –en uno de ellos se atesora un *Lignum crucis* que refulge a la luz de una vela, además del busto en bronce de la madre del patriarca–. Los cuartos interiores están destinados a las criadas y a los cuatro nietos. La vivienda cuenta con una gran cocina ocupada por la servidumbre, un planchador, una sala de armarios, un patio de luces y una azotea en la parte superior del edificio «desde donde se veía el mar» (2000: 63). Desde los balcones de la casa contemplará la familia la cabalgata de Reyes, y durante la Semana Santa, las procesiones y luego el Corpus.

En la sala de música se refugia el tío Santiago que selecciona las melodías que sonarán en el habitáculo para romper ese silencio de precaución, frente a la ira del abuelo. Los niños se sienten protegidos por esa música que actúa de placebo para su tristeza. Las piezas que prefiere pertenecen a compositores alemanes, franceses, suizos o austríacos: uno de los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven interpretado por Arthur Schnabel al piano; la *sonata* de piano y chelo de César Frank; las *Canciones de la noche y de la mañana* de Elgar o los *impromptus* de Chopin. *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, interpretadas en el Festival de Glyndenbourne de los años 30, dirigida por Fritz Bush. O la canción *Warnung*, de Mozart interpretada por Elisabeth Schwarzkopf. Los conciertos de Edwin Fisher, las sonatas de Haydn, *Las cuatro estaciones*, de Strauss, los *lieder* de Schubert, interpretados por la voz de Lotte Lhemann o el andante del tercer *impromptu* de Schubert, con el tema de *Rosamunda*, que volverá a aparecer en la novela *Música de cámara*, interpretado por Arcadia.

El tío Santiago, como el abuelo Vidal, tiene costumbre de acudir al Liceo y al Palau de la Música, que «estaba como siempre, lleno a rebosar de un público que, además de oír la música, habían ido a cumplir con un deber de patriotismo que poco a poco se atrevía a manifestarse después de la debacle de la guerra» (2000: 290). Allí acuden una navidad los cuatro hermanos y el abuelo a escuchar *El cant dels ocells*, de Pau Casals.

El abuelo, como ferviente católico que se vuelve después de la guerra, acude a diario a la misa de la iglesia de San Felipe Neri, aunque la predilecta, por él y por el resto de

burgueses, es la de Santa María del Mar, «la basílica donde desde tiempo inmemorial se celebraban con toda pompa los oficios fúnebres de los señores de Barcelona» (2000: 30), y donde se celebrará el suyo con un único canto, el *Dies Irai* de Mozart.

Costumbre burguesa es retirarse durante el estío a alguna residencia cerca del mar. La familia del abuelo acude cada verano a la casa de Tiana, una vivienda espartana que llenaba el abuelo de sus amigos eclesiásticos y que, en apariencia, «se iba acercando cada vez más a un convento» (2000: 154). En su capilla se rezará a diario el rosario y en ella se exhibe el cuadro de tío Miguel vestido de requetés y con la boina roja hasta que el regreso del nacionalismo catalán a la burguesía provoque que Vidal lo retire.

Como prohombre de la ciudad practica el mecenazgo y colabora en la restauración de las pinturas románicas de una iglesia, en la apertura del Museo de Arte de la ciudad, en diversas expediciones fotográficas, en la fundación de un coro de Huérfanos de artesanos, así como en la promoción de obras de arte para potenciar a los noveles pintores y escultores. Práctica burguesa es la asistencia y la protección de exposiciones donde incluso acuden religiosas de alto rango acompañando a las señoras burguesas, como es el caso de la directora del internado de Horta: «La madre Dominga es muy amiga de una señora muy buena y muy culta de Barcelona que la viene a buscar para ir a la inauguración de exposiciones y a conciertos y algunas veces a actos de apertura de asilos y orfanatos» (2000: 168).

La educación de esta clase social viene marcada por la iglesia, como observa Houdiard, «La manière dont le texte évoque l'éducation des petites filles dans l'Espagne franquiste dessine, en filigrane, le «modèle de femme» en vigueur sous le régime de Franco, modèle défendu par l'Eglise et para la Section Féminine de la Phalange: les traits dominants en sont l'abnégation, la modestie et la chasteté» (Houdiard, 2009: 200). Porque «La Iglesia tomó partido por los vencedores, [...] obligada, [...] por los errores de la República. [...]. Esa denuncia resulta especialmente explícita en relación con el papel protagonista de la Iglesia en el control de colegios e instituciones donde los niños sin padres eran confinados; en el acercamiento interesado a las clases pudientes y en las inclinaciones pederastas de este defensor de tan sacrosantos “valores”, amparado en la impunidad absoluta que gozaban los curas» (Nieva de la Paz, 2007: 229).

Los hermanos Vidal vivirán en los internados que el abuelo ha designado para su aprendizaje y que son típicos del gusto burgués. La autora recrea la reeducación a la que son

sometidos los cuatro niños por el abuelo y su séquito de eclesiásticos. Estos se habían educado con sus padres antes de partir para el exilio, luego aprendieron las lenguas de los países que los acogieron y, cuando regresaron a Barcelona, tuvieron que aprender catalán y castellano. El abuelo se propone desarraigarlos de sus orígenes, “depurarlos” y vengarse a través de ellos de sus padres. Para eso los viste con uniformes o pescadoras, para diferenciarlos del resto de la infancia burguesa, como las niñas Rumeu de las cuales, Anna y Pía van a envidiar sus ropas. En el colegio las niñas padecen la discriminación del resto de alumnas porque las tachan de hijas de rojos, de padres separados. No son invitadas a las fiestas de cumpleaños donde el resto de las alumnas asiste, tampoco van a casa de ninguna de ellas a jugar, incluso deben aceptar que las amigas les pidan disculpas por ignorarlas ya que los padres no las dejan juntarse con ellas: «Jamás fuimos invitadas a jugar con otras alumnas en sus casas, ni a las fiestas con las que celebraban su santo o su primera comunión, aunque también es cierto no había desprecio ni desplante en ellas sino obediencia a las normas impuestas por sus familias» (2000: 162). Esa diferencia por su identidad es algo que comprenden apenas llegan a Barcelona procedentes del exilio:

Lo único que casi enseguida comprendimos de una forma confusa pero inequívoca fue que desde el momento en que nos habían desembarcado en ese ámbito desconocido, seríamos despojados de nuestro pasado reciente, del torbellino de imágenes y de sensaciones indecisas, tan intensas sin embargo aunque tan vagas como las que dejan los sueños al despertar, y que a partir de este momento habría que sustituir ese retazo del pasado por otros hechos más concretos, por obediencias a las normas más claras, más cercanas e inmediatas que emanaban de la potente voz de aquel señor mayor de pelo blanco y cejas como viseras que sería quien marcara los límites de nuestra existencia (2000: 49).

En el internado, las niñas acceden a una realidad de la sociedad, una realidad cruda y desafortunada. Conocen las lacras sociales porque visitan a los enfermos de la Fundación Albá, los del manicomio de San Andrés, los huérfanos del orfanato Ribas o los enfermos del Cottolengo del Padre Alegre. Están acostumbradas a ver leprosos y locos, y eso les hace pensar que el suyo es un microcosmos reducido a las dos casas del abuelo, la de Tiana y la de la calle Fernando, el internado, el Tribunal Tutelar de Menores y los enfermos porque los demás «habitantes de pleno derecho de un mundo que nos estaba vedado» (2000: 170). Su reeducación continúa durante el verano en la casa de Tiana. Allí reciben clases de piano de la

señorita Inés, que intenta en un principio emular la educación de las institutrices alemanas contratadas por la burguesía; leen en la biblioteca, juegan en el gran jardín, visitan a una amiga de la tía Emilia y rezan en la capilla el rosario que dirige su abuelo.

Si la burguesía es una de las protagonistas de *Luna lunera* y una de las ocupantes del espacio barcelonés, las clases proletarias son los otros personajes que también tienen un espacio asignado en la novela, en este caso, en la casa burguesa de Vidal, como es el caso de las mujeres de la cocina. Estas se dedican a cocinar, como Vicenta; a planchar interminables montones de ropa, como hace Dolores, a ayudar en la colada, como hacen las anónimas interinas que acuden una vez a la semana a la casa del abuelo. El espacio de las mujeres representa el de los vencidos y la autora lo conoce bien porque ella misma vivió esa situación durante su infancia.

La autora rescata parte de esa historia protagonizada en la España de posguerra por los hijos de los vencidos porque ella fue uno de ellos; hija de rojos, oprimida, condenada a que olvidara su pasado, su identidad y reeducada según el patrón religioso, moral y social impuesto en toda la España franquista. Recuperar su pasado es recuperar su historia, su memoria. Un proceso equiparable a la recuperación de la memoria histórica que lleva a cabo el vencido.

2.3.8.- Elementos de la biografía de la autora en la novela.

En el texto se insertan bastantes elementos de la autobiografía de la autora, aunque, como hemos comentado, esta se ha ficcionado para conseguir un carácter más literario. La obra narra la historia de toda la familia Regàs bajo pseudónimo: el personaje del abuelo Pius Vidal Armengol corresponde a Miquel Regàs i Ardèvol; el de la tía Emilia, a la *tieta* María. El tío Santiago es el tío Jaume; Manuel es Xavier Regàs, y Miguel sigue siendo el tío Miquel. «El ángel de las tinieblas» es Mariona Pagès, Anna es Rosa Regàs, Pía es Georgina, Elías es Xavier y Alexis es Oriol. El personaje del abad corresponde al abad Marcet de Montserrat; el doctor Andrade es el doctor Bou, en unas escenas, y el doctor Grasses, en otras. Francisca, la criada, es Cisca y la señorita Rosalía del Tribunal Tutelar de Menores conserva el nombre del personaje real.

Esta es una historia que la escritora ha contado en sus memorias bajo el título de *Entre el sentido común y el desvarío* (2014). Algunos recuerdos se dispersan y se reiteran en sus obras, por ejemplo, en *Luna lunera* cita un cuadro de Feliu Elías (vid. 2000: 95), que Pius

Vidal tiene en una de las paredes de su salón. Ese detalle importa para rescatar del olvido la memoria de Feliu Elías, familiar materno de Rosa Regàs, odiado por el abuelo. Otra asociación es la del doctor Trens del internado de Horta, que interviene en la novela bajo el nombre de doctor March; su sentencia es la misma que se recoge en otros libros de la escritora: «Si buscas una mano que te ayude, la encontrarás al final de tu brazo» (2000: 266); o «no hay más libertad que la libertad económica» (2000: 310). Incluso se le atribuye a él una frase que dará título a *La canción de Dorotea*, y que la expresa el doctor March/Trens como un deseo a sus alumnas: «que vuestra vida sea una constante canción, repetía, a vosotras os corresponde saber cuál es la melodía y de dónde habéis de sacar la letra» (2000: 300).

Se rememora en este libro el episodio que vivió Regàs el día que cumplió los once años y que acudió feliz a la clase de latín a decírselo a su profesor:

El día de mi cumpleaños entré en la clase de latín y llena de entusiasmo porque me parecía que ese día me pertenecía un poco más que a las demás, dije, Padre, padre, ya tengo once años. El padre de latín, un hombre alto cuyas únicas palabras al margen de los verbos y declinaciones eran, Modestia, modestia, en la clase igual que en la capilla, modestia, modestia, que repetía con voz monocorde y con los párpados entornados, exclamó mirándome con sus ojos penetrantes, Anna Vidal, ya no tiene once años (2000: 165).

Una explicación que no ha olvidado y que incluso ha recordado en un artículo, titulado *Mi cumpleaños* con motivo de su aniversario, celebrado el once de noviembre de 2016: «¡Padre, padre!, chillé feliz por poder compartir con él y con la clase entera, aunque no éramos más que seis alumnas, lo importante que me sentía por ser el día de mi cumpleaños, Padre, ya tengo once años. Y él sin cambiar de cara, e investido con la majestad de un oráculo, respondió: Regàs, ya no tiene once años, ya se los ha gastado» (Regàs R., *Mi cumpleaños*, 2016).

El recuerdo de su exilio al que salió desde la Estación de Francia y la imagen de su madre vestida con un determinado traje, también pertenece a su biografía y se relata en la novela. Las escenas del colegio francés donde estuvo con su hermano Oriol, e incluso el comentario que efectuó cuando regresó a la España Nacional, acompañada por el barón de Esponellá y que en *Luna lunera* cuenta Anna como vivencia propia: «Cuando vi la bandera amarilla y roja sin la franja violeta, dicen que dije, Ce n'est pas le drapeau espagnol ça, [...] la

bandera de la España republicana tenía esa franja violeta perdida para siempre» (2000: 47). También es biográfico que, en esta narración, Elías y Pía se fueran con sus abuelos paternos hasta Italia, cuando estalló la guerra, y que estos los devolvieran a Barcelona. Incluso que Pía y Elías, exiliados en Holanda, fueran devueltos a España en un barco, por la intercesión del abuelo Regàs, antes de la Segunda Guerra Mundial.

El episodio de Port de la Selva, narrado por Anna, sobre la capacidad fabuladora de su hermano Elías, que inventó haber pescado él solo un delfín, se comenta en la novela y es, también recordado por el propio Oriol Regàs en su libro *Los años divinos* (2010). Igual sucede con el episodio de Bola, el perro que debe abandonar Alexis, alias Oriol Regàs (Regàs, Oriol, *Los años divinos*, 2010: 34).

La historia de Miguel es la del hijo muerto y enterrado en el cementerio de Batea (2000: 273), y lo del empeño del abuelo en arrebatarse el anillo, es real porque el abuelo Regàs/Vidal no reconoció nunca a la prometida de su hijo y «no tenía más remedio que reconocer que si su hijo llevaba anillo es porque se lo había dado una mujer, y en la vida de nuestro tío Miguel no se conocía a ninguna otra mujer con la que hubiera tenido un compromiso más que aquella que él llamaba mala mujer» (2000: 272). No corresponden a la realidad los personajes del tío Juan y del tío José.

También la historia de la abuela está calcada de la abuela de la escritora, María, la anciana que se levantaba a regar las plantas por la noche, como reconoce la autora en sus memorias. La recluían a menudo en sanatorios del Montseny (vid. 2000: 156), y se suicidó, como hizo también en la novela la abuela de los niños Vidal. Su muerte, como la de la abuela de Regàs, es falsificada por el doctor amigo del esposo, el doctor Grasses, en la realidad y el doctor Andrade en la ficción. Sus restos, como los de la abuela de la autora, se entierran en el cementerio de La Virgen de la Alegría, en Tiana.

El entierro del abuelo Regàs se llevó a cabo en la parroquia de San Jaime, frente a su casa de la calle Fernando, y el del abuelo Vidal, en la iglesia de Santa María del Mar. Lo común en ambas ceremonias es que Elías, alias Xavier Regàs, acudiera vestido de luto pero con un calcetín rojo en el pie izquierdo (vid. 2000: 30).

Las viviendas son también réplicas de las reales. La situada en la calle Fernando, propiedad de Pius Vidal Armengol, corresponde a la que Miquel Regàs describe en su libro

Confessions; incluso la residencia de verano, la casa de Tiana, es muy similar a la descrita por la autora en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014). También cabe destacar que, así como Elías recuerda su casa familiar, en la que vivió con sus padres cuando nació, la de la Gran Vía, ese mismo recuerdo se recoge en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), aunque en *Luna lunera* es Elías quien relata que los hermanos vivían «en una casa muy grande donde había un cuarto de jugar con un tren y una cocinita de color amarillo con cacharros y un grifo» (2000: 54). Asimismo, el internado de las hermanas Anna y Pía está en Horta, igual que el internado donde vivieron Rosa y Georgina hasta la adolescencia.

Las historias de las criadas que se relatan en *Luna lunera* son también anécdotas de la vida de la autora. Ella misma cuenta en *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), la de la señora María Sanjuán, madre de cuatro o cinco hijos que se vio desahuciada cuando su marido se tuvo que exiliar por anarquista. Ella no obtuvo permiso para acudir con sus hijos al Servicio Social que la acusó de ser roja, así que «se le fueron muriendo de tuberculosis y hambre un hijo tras otro» (Regàs, *Una larga adolescencia*, 2015: 174).

2.4.- *La canción de Dorotea* y la necesidad de ser.

2.4.1.- *La canción de Dorotea*, Premio Planeta 2001.

La noche del 18 de octubre de 2001, en el Salón Oval del Palau Nacional de Montjuïc, se celebraba la cena de gala por la quincuagésima edición del Premio Planeta presidida por los anteriores reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía. La fecha del fallo –que desde 1952 había sido la del 15 de octubre, en honor a la onomástica de la esposa del fundador de la editorial Planeta, José Manuel Lara Hernández–, se había cambiado por la del 18 de octubre, y para conmemorar el cincuenta aniversario de tan famoso certamen, el premio se dotaba con 100 millones de pesetas que se destinaron a la mejor de las novelas presentadas de entre

...467 originales, de los que 254 proceden de España, fundamentalmente de Madrid (46) y Barcelona (34); de América del Sur han llegado 56 manuscritos, de América del Norte 41 y de Centroamérica, 15. Del resto de Europa se han recibido 4 originales, de Asia, 3 y de los 94 restantes no se especifica la procedencia (Press, 2001).

*La canción de Dorotea*¹³⁹ se dio a conocer con el título de *Secretos del amor oscuro*, y la autora que se escondía tras el pseudónimo de Brandon B era Rosa Regàs. El jurado compuesto por Alberto Blecuá, Pere Gimferrer, Carmen Posadas, Carlos Pujol, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Prieto, Terenci Moix y Manuel Lombardero –este último como secretario– falló a su favor. De esta novela se imprimieron, en una primera edición, 210.000 ejemplares que representaron para la escritora algo así como una catapulta a la palestra comercial aunque, no se olvide, Regàs era, en ese año 2001, una novelista de prestigio puesto que había sido ganadora, en 1994, de otro quincuagésimo concurso literario, el del Premio Nadal con su novela *Azul*, y del Premio Ciudad de Barcelona con *Luna Lunera* en 1999.

Regàs reconoció ante los medios que el dinero del Premio Planeta le permitiría «tener el único bien personal que deseo: tiempo» (Moret, 2001), y sorprendida de alzarse con el galardón, y tal vez para acallar alguna crítica *non grata*, declaraba que no se produjo ningún tipo de irregularidad en su concesión:

¹³⁹.- Manejamos la edición siguiente: Regàs, Rosa. *La canción de Dorotea*, Booket-Planeta, 2004.

...desde el año 94 he sido jurado de muchísimos premios, y como jurado jamás he visto una trampa. Y cuando me he presentado yo, pues tampoco, hasta tal punto que, ahora, con el Planeta, como no me decían nada, yo pensaba que no había ganado, porque creía lo mismo que tú, que si hubiera ganado ya lo sabría. Entonces me insistieron en que fuera a la cena, pero como yo me negaba y me negaba, porque me espantan esas cenas multitudinarias, al final me atreví y les pregunté, pero qué pasa, ¿es que tengo alguna posibilidad? Alguna, me dijeron. Esto fue tres días antes. La víspera empezaron los rumores (*elmundo.es*, 2001).

Desveló también que se entretuvo en la escritura de su novela «Poco más de dos años», y aunque considera que «No ha sido un proceso duro», confiesa que lo que más le había preocupado era precisamente hallar el ritmo: «Sí, la voz de la novela la encontré enseguida. Me costó mucho encontrar el ritmo» (Velázquez, 2002), una carencia que se atisba en algunos pasajes, como destaca Rafael Conte:

No voy a hablar de sus defectos textuales, que su catalanidad justifica, como ese "loísmo" tan molesto por su pertinacia, o su preferencia por la expresión "guarda" en lugar de la menos ambigua de "guardesa", reflejo quizá de su legítimo feminismo, aunque sí de la falta de ligazón entre lo real y lo imaginado, de la brusquedad de algunas de sus transiciones o de los desequilibrios entre sueños y realidades, la falta de ritmo entre diversas secuencias, o - finalmente- de la inverosimilitud de algunas de ellas (Conte, 2001).

Pese a esto, *La canción de Dorotea* fue considerada «su mejor novela, cuya lectura desde luego recomiendo, pues resulta bastante provechosa pese a las debilidades que encierra» (Conte, 2001). Asimismo, observa Conte que la intención de Regàs ha sido, desde su primer libro, «...la de devolver al arte de la novela la dignidad literaria que en estos difíciles tiempos parece estar perdiendo», ya que la autora «se ha impregnado de lo específicamente literario, cosa que se trasluce con claridad en su tan tardíamente iniciada obra escrita, pues la literatura se contagia muy sencillamente entre los letraheridos, cuyos productos por inesperados o tardíos que sean, rezuman en mayor o menor medida ese inigualable perfume de realidad estética que los libros de Rosa Regàs también exhalan y en cierta manera nos conceden» (Conte, 2001). Desde luego, la obtención del Premio Planeta la situó en el panorama de la literatura comercial pero también la distinguió como una escritora

moderna. El premio le permitió sumarse como miembro a ese jurado del Planeta, junto a la uruguaya Carmen Posadas (Premio Planeta, 1998), quien la tiene en gran estima y no duda en proclamar ese afecto: «A Rosa la quiero mucho y estamos juntas en el jurado del premio Planeta» (*CanalLiteratura.com*, 2007). Los otros componentes son Alberto Blecua (Profesor), Fernando Delgado (Premio Planeta, 1995), Juan Eslava Galán (Premio Planeta, 1987), Pere Gimferrer (Poeta y miembro de la RAE), y Emili Rosales (Director editorial de Ediciones Destino). Cabe destacar que Juan Marsé (Premio Planeta en 1978) participó de ese jurado desde 2004 hasta 2005, junto a Regàs; sin embargo, en la edición de 2005 se siente obligado a dimitir tras desvelar que «desde el punto de vista comercial, el Planeta funciona, pero desde la óptica literaria es más que dudoso». Según Marsé, «Para el escritor, la literatura actual se asemeja cada vez más al mundo del “prêt-à-porter” y el verdadero reto para un autor no es entrar en ese mundo sino ser capaz de rechazarlo» (*elmundo.es*, 2005). Algo que ha llevado a cabo tanto Miguel Delibes como Ernesto Sábato, quienes denunciaron la credibilidad del premio al declarar que les ofrecieron ganar la edición de 1994, la que se falló a favor de Camilo José Cela por su novela *La cruz de San Andrés* (González, 1994). Como manifiesta Delibes en una entrevista para *El País*: «Me han invitado a concursar varias veces, pero yo siempre he declinado. Por supuesto, siempre me han garantizado el premio». Retomando estos rumores, en 2015, Josep María Cuenca firma *Mientras llega la felicidad* (Anagrama, 2015), una biografía de Juan Marsé narrada a partir de las declaraciones y de la correspondencia del escritor, en ella se relata el proceso de selección del ganador y del finalista del Planeta, así como las desafortunadas intervenciones de algunos de los miembros del jurado, un proceso al que califica como la «trama de los premios Planeta», de la que se desvinculó en 2005.

Si recordamos la declaración que José Manuel Lara ofreció en 2008 sobre los premios Planeta, parece convincente afirmar que la editorial concede más importancia a la parte comercial de las obras que a la literaria: «el Planeta acumula en todas sus ediciones, entre ganadores y finalistas, 39 millones de ejemplares vendidos» (Regina Exlibris, 2008), destacaba Lara. La propia Regàs también está de acuerdo en que hoy en día lo que prevalece no es la calidad literaria sino los «anticipos, de en qué editorial vas a publicar el siguiente libro, de cuántos ejemplares has vendido de la última novela. De literatura, hoy por hoy, sólo se habla en los jurados de los premios, porque defienden o atacan una novela con criterios estéticos. Las editoriales tienen que saber unir la parte comercial con la parte de calidad, un

equilibrio difícil de conseguir» (Velázquez, 2002). Sin embargo, en el caso de *La canción de Dorotea* preciso es señalar que ambas características, es decir, la comercial y la literaria, tienen en ella una armónica conjunción. La novela destacó por ser una obra de intriga y de suspense, con tintes de cinematografía gótica, de ambiente kafkiano, protagonizada por personajes femeninos en busca de su propia identidad. Una novela que hasta parece defender el triunfo de la pasión femenina y el derecho a la libertad de elección, a pesar de la moral y de la ética hipócrita que rige la sociedad a la que las actantes pertenecen. Una obra de lectura fácil y ligera, aunque con interpolaciones de densos fragmentos descriptivos que inciden en la agilidad de la acción narrativa. Aún hoy, es uno de los títulos más comerciales del catálogo de la editorial Planeta, y su autora destaca por ser una de las escritoras más polémicas y comprometidas del panorama literario.

2.4.2.- Los paratextos en *La Canción de Dorotea*.

El título de la obra tiene que ver con una sentencia que el doctor Trens repetía a las alumnas del internado de Horta, entre las que se encontraba Regàs (*elmundo.es*, 2001). En la novela, es el autoritario padre de la protagonista quien la trae a colación. La autora considera que «esta frase que dice el padre de Aurelia es una metáfora que emplea para decir que cada uno puede hacer lo que le dé la gana. La intención con que la toma cada una de las protagonistas no es para hacer lo que les da la gana, sino para descubrir qué es lo que les da la gana hacer, que es otra cosa. Las dos protagonistas quieren cantar la canción de Dorotea, no las suyas» (Velázquez, 2001). El lema entronca con el tema principal de la novela, que no es otro que la historia de la frustración que viven sus protagonistas femeninas, incapaces de realizar una vida acorde a sus deseos. Aurelia Fontana, profesora universitaria, burguesa y acostumbrada a una vida ordenada en la que las relaciones amorosas se desenvuelven de forma tranquila, discreta y siguiendo una lógica. Y Adelita, una mujer descrita casi como un esperpento, que carga con el peso de una tétrica familia de hombres: uno de ellos, su marido, enfermo crónico, y los otros tres, sus hijos, unos vividores. Las dos quieren transformarse en esa ficción llamada Dorotea que representa a la mujer libre, a la bacante que se mueve por pasión, que es capaz de codearse con los hombres poderosos y suscitar en ellos el deseo.

Comenta la autora que su novela «se inicia con una cita del novelista húngaro Sándor Márai que dice que querer ser otra persona es lo peor que le puede pasar a un ser humano, sobre esto trata mi novela» (Moret, 2001). El epígrafe pertenece a *El último encuentro* (1942), una obra en la que Márai narra el reencuentro de dos amigos que se reúnen para sacar a la luz

el secreto que los separó y los alejó durante cuarenta y un años. Se trata de una novela de intriga y de suspense, en la que los pensamientos ocupan muchas páginas y se narran a modo de monólogos, como ocurre en *La canción de Dorotea*. La novela de Regàs tiene como tema de fondo una tragedia, la que padecen las dos protagonistas femeninas, ya que ambas se niegan a aceptar su realidad y a aceptarse a ellas mismas; por eso convertirse en otra persona es lo que las mueve a relacionarse, a saciar su curiosidad, y en caso de Adelita, a encontrar la muerte.

La segunda cita pertenece a Federico García Lorca, a los *Sonetos del amor oscuro* (1983), inspirados en la relación que tuvo el poeta granadino con Juan Ramírez de Lucas, su último amante. Regàs asegura que esta «contiene la definición de lo que puede ser el amor prohibido por la sociedad, el que es deseado pero no aceptado por la moral, una «voz secreta del amor oscuro» (Saravia Ortega, 2003), y cree que «Esta cita de Sándor Márai es el eje temático de la narración, nos está indicando que es la historia de un fracaso vital y de una frustración humana puesto que las protagonistas femeninas quieren cambiar porque no se aceptan como son, quieren ser la otra, quieren cantar la canción de Dorotea no la suya propia» (Saravia Ortega, 2003). El universo que ambas comparten es el del amor pasional, el amor oscuro en el que caben los celos, el sufrimiento y la culpabilidad como un dolor similar al placer. El tópico del *Verus amor nullum nouit habere modum* (* El verdadero amor no tiene ninguna medida) de las *Elegías* de Propertio define esa pasión irracional que envuelve a las protagonistas.

Como observamos, los paratextos funcionan como focalizadores del asunto principal de la novela: la búsqueda que realiza el actante femenino de su propia Dorotea. Pero, para transgredir, ambas protagonistas requieren un objeto del deseo representado en Jerónimo, el hombre del sombrero negro, que es también la causa de ese amor oscuro que al que se alude en los paratextos.

La canción de Dorotea está dedicada a Carmen Balcells Segalà, la editora a la que Gabriel García Márquez bautizó como la *Mamá Grande*. La dedicatoria es concisa y está en mallorquín: «T'estimi», escribía Regàs. Balcells fue su agente literaria desde 1993, como revela la autora:

La conocí cuando yo trabajaba en Seix Barral (1964-1970), y ella comenzaba. Barral la ayudó muchísimo. Nunca fuimos amigas, ni siquiera cuando en 1993 yo le

pedí que fuera mi representante. Nunca pertencí al círculo íntimo de sus fans, pero nos veíamos con normalidad y ella presumía mucho de que me había lanzado. Pero yo nunca me fié del todo porque, al margen de sus gestiones, me enteraba de que hacía otras, a veces contrarias a las mías, y por esto comencé a actuar un poco por mi cuenta cuando no estaba de acuerdo con las suyas. Carmen era muy dominante, de nada habría servido oponerme así que hacía lo mismo que ella, actuaba de escondidas y por mi cuenta con la connivencia muchas veces de los editores. Pero estábamos en buenas relaciones hasta el punto que yo le dediqué el libro que ganó el Planeta (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

Sin embargo, sus relaciones se deterioran a partir de la decisión de la Regàs de presentarse al Premio Biblioteca Breve. Como recuerda:

...un día le dije que quería presentarme al premio Biblioteca Breve y se puso hecha una furia, diciendo que el premio ya estaba dado y que no tenía nada que hacer. Supongo que ella tenía su propio candidato, no lo sé. El caso es que yo igualmente me presenté. Cuando fui a ver a la editora de Planeta, a quien debía una novela como constaba en contrato de cuando había ganado el premio, me enteré de que Carmen Balcells o su agencia, adrede o por despiste e ineficacia o desorden, habían dejado caducar ese contrato con lo que yo perdí los 120.000€ que tenía que pagarme Planeta al entregar el contrato. Cuando se lo dije se puso hecha una furia, y entonces yo rompí el contrato que tenía con ella. Me machacó entonces, pero he sobrevivido. Esta es la historia. (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

Regàs estuvo representada por la agencia literaria de Carmen Balcells hasta el año 2012. Cuando a los 85 años murió Balcells, la novelista se sumó al acervo de escritores que le rindió homenaje: «Yo, que en algún momento también recibí su ayuda y su amistad, la recuerdo hoy como la protagonista de una vida cargada de éxitos y de excelentes amigos, que supo hacer frente a las dificultades inherentes a la profesión y a las que, como nos ocurre a todos, viven en el interior de nosotros mismos» (Regàs, *El confidencial*, 2015). Ella, como tantos de sus amigos, ha pasado a engrosar la lista de ausencias en ese texto que tituló *Adiós a mis muertos*, «un cuento que escribí cuando tenía reciente la desaparición de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, que murieron sin saber que yo era escritora» (Luque, 2009).

2.4.3.- El argumento de la novela.

El cronotopos de la novela abarca los últimos meses de 1997 y los primeros de 1998, y la acción se desarrolla, principalmente, en un ambiente rural de Girona, aunque también aparecen las ciudades de Madrid y Barcelona durante el desarrollo de la trama.

La narradora homodiegética narra su aventura en la casa de su padre, aunque en la novela aparecen fragmentos en los que el diálogo alterna con el relato en primera persona. La protagonista se llama Aurelia Fontana. Es una viuda sin hijos, de 48 años, que trabaja como profesora de Biología Molecular en la Universidad de Madrid. Aurelia contrata a una guardesa de Albacete llamada Adelita, para que cuide de su padre enfermo y de El Molino, la finca que este posee en una zona rural de Girona. Ella acudirá cada cierto tiempo, desde Madrid, para pasar unos días con su progenitor y supervisar el estado de la casa. Cuando fallece su padre, decide seguir disponiendo de la ayuda de la criada, que ahora se encargará del funcionamiento total de la vivienda.

Durante la navidad de 1997, Aurelia descubre que le han robado la valiosa sortija que su difunto marido le regaló, con motivo de la petición de mano, y que ella guardaba en la caja fuerte de su dormitorio. Esta circunstancia la lleva a investigar sobre Adelita, que se declara autora del robo, aunque luego se retracta de su declaración. Aurelia se obsesiona en recuperar el anillo y para ello contrata a abogados, detectives, acude a la policía en varias ocasiones e interroga a la guardesa. No obstante, no es capaz de despedirla, tal como le aconseja Gerardo, su compañero sentimental. A media que pasan los días, Aurelia descubre un entramado de corrupción en el que la guardesa está involucrada. El Molino se convierte, durante las estancias de Aurelia en su piso de Madrid, en una casa de citas donde diversos personajes, entre los que destacan jueces, guardias civiles, joyeros y demás tipos de cierta importancia social, se encuentran con Dorotea, el *alter ego* de Adelita, para tener sexo. Ese descubrimiento afecta a Aurelia de sobremanera puesto que se percató de la vida apática que ha llevado siempre, frente a la pasión que arrebató el alma de su guardesa. Entabla entonces una lucha consigo misma porque no quiere aceptar la apacibilidad de su vida, que carece de pasión porque que nunca ha asumido riesgo alguno ni ha sentido por nadie el deseo. Decide entonces abandonar su monótona pero tranquila relación con Gerardo y entregarse al desconocido Jerónimo, el proxeneta de Adelita, para satisfacer su necesidad de pasión y romper con las normas morales que le han impuesto desde niña.

2.4.4.-Aurelia y el deseo de ser deseada.

En la novela, se relata la historia de dos mujeres que toman conciencia de sí mismas, a medida que avanza la narración. Cuando comprenden que no se aceptan, cada una por un motivo distinto, se produce un encandilamiento de la una en la otra que se determina a partir de la aparición de un personaje ideal, inventado por Adelita, y que se erige como un ente ficticio que encarna el concepto del deseo: Dorotea. Para explicar la repercusión que este personaje tiene en Aurelia y en Adelita, hemos de describir antes qué significado adquiere en el texto el concepto de “el deseo”. Para ello recurrimos a la definición ofrecida por el psicoanalista francés Jacques Lacan que hincó sus raíces en las teorías de Sigmund Freud. El deseo, según Lacan, no es «un "objeto" del pensamiento ni una cosa que se pueda conocer, sino que constituye una expresión del ser mismo: el hecho de ser tú –quien quiera que seas– te hace ser deseante» (*Pijamasurf*, 2016). Según esto, tanto Adelita como Aurelia son seres “deseantes” porque quieren transformarse en la otra, o por lo menos, en una parte de la otra. Adelita anhela ser más alta, más guapa, más rica, más culta y más conocida, como lo es Aurelia, a la que le confiesa sus complejos: «para usted todo es muy fácil, usted siempre ha tenido suerte, suerte hasta por haber nacido. Yo lo he tenido todo en contra, todo, también desde que nací, soy baja, soy fea, no tengo educación, no tengo dinero» (Regàs, 2004: 89)¹⁴⁰. Aurelia Fontana, que ya tiene en sí misma lo que su criada anhela, y a pesar de reconocerse “superior” a ella, adolece de otra carencia que la hace vulnerable. Una falta que ve cubierta en la personalidad de la guardesa y por eso desearía ser, en ese aspecto, como ella. Aurelia quiere ser capaz de sentir y de despertar en un hombre la pasión que ve fluir en la persona de Adelita cuando esta está en compañía de Jerónimo, el misterioso hombre del sombrero. Este representa para la bióloga el despertar de su propio deseo, y «es este despertar el que la lleva a tomar el único riesgo que ha tomado en su vida y a reconocer, por una vez, que ella tenía un deseo, a reconocer un deseo» (Houidiard, 2009: 455).

Aurelia se ha sentido siempre transparente a ojos de los hombres, incluso cuando está trabajando en Madrid «tenía la impresión de que me había convertido en un ser transparente» (2004: 157), alega; un sentimiento que se reafirma cuando, después de pasar una tarde bebiendo con los vendedores de las máquinas de coser La Puntual, no comprende cómo no es capaz de suscitar ni siquiera el deseo sexual de esos comerciales, y se lamenta:

¹⁴⁰.- Manejamos la edición de Booket Planeta, 2004.

...a mí, a pesar de estar sola en este caserón, de ser alta, delgada, culta y elegante, y guapa aún, de haber bebido y reído con ellos, ni siquiera con cautela se les ha ocurrido dirigirme, ni de palabra ni con la mirada, la más leve insinuación. Y Adelita, baja y gorda, con pinta de pelotari, cara ancha y el triste peinado de ricitos que le cubre las orejas participa en orgías y es deseada por todos los hombres, mientras que a mí, ellos, los vendedores y, al parecer, los demás hombres del mudo, cuando les abruma el deseo y la pasión, ni siquiera me ven, soy transparente, no existo (2004: 244).

Aurelia, una mujer que creía, antes de conocer a Adelita, saber quién era ella misma descubre que existe un modo de sentir que jamás ha experimentado. Esa revelación la sume en una especie de depresión que la insta a indagar en sí misma hasta percatarse de que «está movida por el deseo» y ella «no tenía ni idea» (Houidiard, 2009: 466) de lo que era eso.

En su intento de comprender la esencia del deseo, Lacan se pregunta si es posible conocer por nosotros mismos cuál es el nuestro propio. Llega, entonces, a la conclusión de que «en realidad, no hay forma de no vivir sujetos a los movimientos de nuestro deseo» que se manifiesta de diversas formas, así, en ocasiones creemos oír una cosa, cuando en realidad nos dicen otra, o emitimos palabras que indican, junto a nuestros gestos, cuál es el verdadero deseo que nos falta, entendiendo “deseo” como “carencia”. Por eso Lacan supone que «el deseo es la causa y la solución de todos nuestros problemas: cuando deseamos algo –una persona, un trabajo, etc.–, a grandes rasgos estamos "extrayendo" un elemento muy particular del mundo y prestándole una gran cantidad de atención» (*Pijamasurf*, 2016). Eso es, exactamente, lo que le ocurre a Adelita con Jerónimo, y más tarde a Aurelia. La profesora incluso se sorprende de sus pensamientos obsesivos por el hombre, y se sorprende disfrutando de la recreación insistente de las pocas escenas que recuerda de Jerónimo.

Jacques Lacan considera que «apenas tenemos aquello que deseamos, no lo deseamos más –o deseamos algo que nunca se nos hubiera ocurrido desear–» (*Pijamasurf*, 2016). Si bien Adelita no acaba poseyendo el objeto de su deseo porque la muerte impide el desenlace, para bien o para mal, de su historia con Jerónimo, Aurelia es quien la releva y quien sucumbe a la pasión que reconoce en el hombre del sombrero, del que no sabe nada más que el hecho de entender que ha despertado en ella la pasión. Pero, como la novela tiene un final abierto, no sabemos si una vez ha poseído el objeto de su deseo dejará de desearlo y lo abandonará.

Como observa Regàs, el interés de su historia está precisamente en el riesgo que ha corrido la profesora al atreverse a desearlo: «Ella sabe que tiene un deseo, y va a cumplirlo, ¡y punto! [...] ella ve venir el objeto de su deseo, una cosa que no le ha ocurrido nunca en la vida [...] Y ella toma el riesgo» (Houdiard, 2009: 467). Aurelia nunca ha sentido atracción por un tipo como Jerónimo; un hombre antagónico a Samuel o a Gerardo, un personaje que no tiene que ver con los que se mueven en su esfera social. Sin embargo, esa diferencia es la que le atrae, porque significa ese cruzar el límite y transgredir lo que de ella se espera. De modo que su transgresión la conduce a «descubrir, finalmente, a la edad de cincuenta años, qué es lo que es el propio deseo, no el deseo de los demás, sino el propio» (2004: 468). Por eso «Lo que es importante es el riesgo que toma ella, y el conocimiento de lo que es el propio deseo» (Houdiard, 2009: 469). A este propósito alude Lacan cuando habla de satisfacer el deseo y de distinguirlo de la fantasía, porque «tal vez nos criaron para ser padres ejemplares o amas de casa perfectas, pero nosotros no deseamos eso: se trata del deseo del otro deseando en lugar del nuestro. [...] Nos han criado para cumplir un deseo que no es el nuestro» (*Pijamasurf*, 2016). Y de esta dicotomía surge la frustración, que es lo que sentía Aurelia, ya que, a pesar de tener una profesión, una economía desahogada, un compañero sentimental (Gerardo), un piso en Madrid y una casa rural en Gerona, su inquietud era no haber conocido la pasión porque «nunca se había arriesgado a nada, todo le había sido dado» (Houdiard, 2009: 467). Adelita, en cambio, sabe perfectamente cuál es su deseo y se arriesga para conseguirlo. Si se la compara con Aurelia, es un personaje más completo, con más carácter, porque tiene más vivencias que ella y más recursos para reinventarse y suplir sus carencias afectivas. Por eso es ella la tramoyera, la creadora del ente perfecto, Dorotea, la encarnación del deseo y la que provoca la metamorfosis de Aurelia. La bióloga, sin embargo, no sabe reinventarse como hace su guardesa, sino que copia lo que ve y se quiere apropiarse de lo que representa la ficción de Dorotea. Acerca de esta actitud apática, Lacan arguye que la gente no sabe desear por sí misma sino que aprende a desear aquello que cree que los otros desean. Aurelia se siente atraída por Jerónimo porque Adelita siente hacia él esa atracción y al ver que el hombre la corresponde, ella siente envidia: «Los celos son serpientes que se escurren por todos los entresijos de la imaginación y de la conciencia» (2004: 143), sentencia. Pero su ética y sus ideas morales impiden siempre que se acerque a él. Así, si Jerónimo no hubiera aparecido en casa de Aurelia, ella no se hubiera atrevido a ir a buscarlo y seguiría preguntándose «¿Por qué no viene, pues? ¿Por qué no se acerca?» (2004: 253). Sobre esto, Lacan cree que pese a que los humanos queremos ser deseables para el otro y necesitamos que nos deseen, seguimos

un patrón moral de supuesto “sentido común” sobre este deseo y por eso fantaseamos con él. De ahí deriva el problema de ser o no capaces de distinguir entre lo que es nuestro deseo y lo que solo es una fantasía. Aurelia fantasea con Jerónimo porque no ha sido educada para desear por ella misma sino para desear lo que la moral social impone como objeto deseado: una familia (la que intentó tener con Samuel); una pareja (la que tenía con Gerardo); un orden vital (su rutina como profesora). Pero un día entiende que necesita sentir pasión y la identifica en Jerónimo. Por eso cuando este se presenta en su casa y sin mediar palabra se abalanza para besarla, ella no opone resistencia porque por fin se siente deseada.

El deseo, según Lacan, no es más que el hecho de que el otro te reconozca; entonces, lo que provoca que un objeto sea deseable es que haya alguien que lo desee. Aurelia se convierte en un objeto deseable porque Jerónimo la ha transformado también en el objeto de su deseo. Lacan aseguraba que, a diferencia de la necesidad, el deseo no puede ser satisfecho. Para él, el deseo es la relación que un Yo tiene con una falta y no con un objeto. Por eso, el objeto no es el deseo sino la causa del mismo. Y la falta que ambas protagonistas sienten es el amor pasional. Aunque las dos tienen pareja, lo que han vivido se asemeja más al amor tierno que describe Freud, quien distingue entre el amor sensual y el amor tierno. Así, en el primero, el interés por el objeto está centrado en el logro de una satisfacción sexual, y puede desaparecer una vez conseguido ese fin. En el amor tierno, en cambio, se trata de mantener una relación duradera, por lo que el valor afectivo del objeto es constante en el tiempo. Por eso Adelita y Aurelia mantienen una relación de “amor tierno” con sus parejas respectivas pero buscan el “amor sensual” en Jerónimo.

El amor y el deseo no persiguen lo mismo, ya que el deseo procura la satisfacción, mientras que el amor prioriza la unión, el vínculo con el otro. La pasión está suscitada por ese amor sensual, que es el que sienten las protagonistas de la novela, pero esta suele terminar de manera trágica porque es el resultado del amor loco, que nos conduce a un estado de exaltación y de desenfreno. Aurelia no había sentido pasión porque se había puesto límites toda la vida, sin embargo, Jerónimo se convertirá en un objeto de necesidad para satisfacer su falta. Aceptar su deseo supone abolir todo límite, todo obstáculo moral y social (Sopena, 2007). Jerónimo representa para Aurelia una especie de “hombre imposible”, fuera de la ley, del canon de su moral burguesa. Claudicar a la pasión de amar a quien no se debe, a quien no se puede amar, da licencia para transgredir, para pasar el límite establecido. El deseo, como destacaba Jacques Lacan, es una falta que solo puede ser cubierta cuando se obtiene el objeto

deseado. Evidentemente, en ese proceso no hay una proyección de futuro porque no se trata de un amor tierno. Así, Aurelia, como observa Regàs, no se imagina una vida compartida con Jerónimo. Él solo es su deseo y, como comenta la escritora, no le importa si su elección es acertada o no: «¿Qué me pasará después? ¡Yo qué sé! A lo mejor seguiré sin cantar mi propia canción, pero a lo mejor la cantaré» (Houdiard, 2009: 468). Correr el riesgo y desear una relación esporádica, igual que lo puede hacer un hombre, eso es lo que consigue llevar a cabo Aurelia. Y con esta acción se libera de la educación impuesta por el padre y que le ha provocado siempre conductas de sumisión y de dependencia hacia los hombres con los que ha compartido su vida sentimental. A partir de Jerónimo, Aurelia será una mujer libre sexualmente, y de ella emerge el Eros femenino cuando se permite romper con los parámetros establecidos por la educación patriarcal. Como observa Regàs «Las mujeres nunca tomamos conocimiento de nuestro propio deseo, estamos avergonzadas» (Houdiard, 2009: 469). Por eso reconoce Aurelia su vida anodina cuando se censura que «El sexo reinaba durante el día y durante la noche, y yo entretanto en Madrid, trabajando» (2004: 242). Solo cuando se produce la aceptación de las propias necesidades, los límites desaparecen y se pueden intentar nuevas rutinas de vida.

2.4.5.- Dorotea y el deseo de ser reconocida.

Adelita Flores tiene 32 años y convive con sus tres hijos, su marido y su madre diabética, en una especie de almacén a las afueras del pueblo, junto al camino del Faro, rodeada de miseria. Su marido, un hombre que «Apeataba a vino y a sudor» (2004: 33), tal como lo describe Aurelia, «tenía el tenebroso aspecto de un ciego maléfico salido de un cuento de Poe» (2004: 67). Trabajar para Aurelia le representa medrar, convertirse en la cuidadora del padre enfermo y luego, a su muerte, en el ama de llaves de la casa familiar. Como observa Aurelia: «Va a disponer de todo lo mío como si fuera yo misma. Va a quedarse en la casa cuando yo no esté. Va a entrar en mi vida» (2004: 14).

Adelita cambia su desolada vivienda en los arrabales por una casa adosada a la masía principal, y se lleva con ella a su tétrica familia, excepto a la madre. Sin embargo, no va a conformarse con la nueva posición de criada/ama de llaves porque envidia la economía de Aurelia, su físico y su profesión. Adelita vive entre dos mundos: el suyo, en el que carga con una saga de hombres vividores, alcohólicos, que no la protegen ni la amparan, y el mundo que ve desde la casa, el que le enseña Aurelia, el de los ricos. Como explica:

Nuestro mundo es un mundo distinto que se rige por normas muy alejadas de su realidad. Yo pertenezco a este mundo y usted ha nacido en el de más arriba [...], y por más que yo le contara, usted nunca sabría lo que nos ocurre ni por qué actuamos como actuamos, ni por qué nos queremos y nos odiamos, ni qué nos lleva a transgredir las leyes que ustedes hacen [...] ¿ha pensado alguna vez de qué vivimos los que no podemos vivir del dinero? (2004: 181).

Cuando “asciende” a ama de llaves, se inicia la metamorfosis hacia Dorotea, un proceso que la bióloga advierte en seguida: «El cambio no me pasó desapercibido y cada vez que volvía a la casa del molino se hacía más evidente» porque «había algo misterioso e inquietante en esa nueva actitud de Adelita» (2004: 21). Esa transformación es producto de las divagaciones de una mujer tramoyera, enredadora, mentirosa e inventora de realidades paralelas que se le hacen necesarias para soportar la amargura de su vida. Dorotea es la máscara que crea Adelita para salvarse de ese mundo hostil, el de los pobres. Es su deseo; un *alter ego* del que se vale para realizar, a través de ella, todo tipo de acciones que nunca haría como Adelita. Dorotea es la mujer que vive por encima del bien y del mal, la que es capaz de unir la realidad oculta, la de la corrupción, representada por los clientes de Dorotea. Es la mujer pasional, libre, entregada a los hombres para gustar, pero también por amor y dependencia. Pero Dorotea no surge solo por ella; es un producto del deseo que siente suscitar en el otro, en el que mira a Adelita, en su caso, en Jerónimo.

La guardesa se enamora de Jerónimo, el misterioso hombre del sombrero, que vendía máquinas de coser junto a dos hombres más, Segundo Cáceres y Félix Pallerès. Como le cuentan estos a Aurelia: «Jerónimo había sido el gran amor de su vida» (2004: 233), aunque «Jerónimo nunca ha estado enamorado de nadie, sólo de sí mismo. Pero las mujeres no lo ven, ni lo saben, es más, ni lo quieren saber, caen rendidas a sus pies, porque las cuida y las mimaba como si fueran lo único que existe para él en este mundo» (2004: 234), porque «Así es como les saca el dinero» (2004: 234). La obsesión de la guardesa por él la conduce a ese desdoblamiento producto de la sumisión y de la dependencia. Como auguran los vendedores de máquinas de coser, probablemente fuera Jerónimo quien la indujo a robar y a prostituirse porque pese a saber que la criada no disponía de dinero, este sabía cómo «lo podía producir» (2004: 234). Así que «lo más probable es que él la obligara y ella después le diera el dinero a él» (2004: 237). De hecho, «También sabemos que él reunía a una serie de gente y organizaba con cierta frecuencia, [...] camas redondas, orgías, por todo lo alto, a las que asistían hombres

muy influyentes, e incluso empresarios, jueces y políticos» (2004: 237) para relacionarse con ella. Dorotea es la evasión de su vida esperpéntica, es la mujer bella y visible a los ojos de los otros, de los que tienen el poder y el dinero, de los que mueven los hilos de la sociedad económica. Esos hombres que acuden a su reclamo en las bacanales y que le pagan por gozar de su maltrecho cuerpo, que luce cubierto de tules y sedas. Porque su ficción es capaz de dominar a los hombres, sin importar la clase social a la que pertenezcan. El sexo, representado en Dorotea, es el anclaje entre ambos mundos, sin embargo, la diva sucumbe ante el amor de un golfo, y eso representa su perdición.

Aurelia se da cuenta de «la miserable vida que habían llevado Adelita y los suyos desde hacía años sin que yo, a pesar de tenerlos tan cerca, me hubiera enterado [...], me mostraron cuán agobiada tenía que ser su existencia, y cuán mísero el transcurrir cotidiano de su vida de familia» (2004: 190), y por ella siente una mezcla de pena, ira y envidia. Segundo y Félix le revelan que quien «puso en contacto a Adelita con el joyero fue Jerónimo» (2004: 235). De hecho, esto «Es un viejo truco. Se ponen de acuerdo el joyero y el policía y el policía no avisa a la persona que tendría que avisar, a la que le han robado, con lo cual y si hay suerte esa persona no se entera del robo ni, por tanto lo denuncia» (2004: 222). Adelita roba por amor, traiciona su matrimonio también por amor y se prostituye por lo mismo, para sentirse reconocida por el objeto de su deseo. El precio de su pecado no es otro que la muerte. Nadie sabe si fue un accidente, un suicidio o un homicidio, la cuestión es que un coche la embistió y su cuerpo quedó mutilado sobre el asfalto.

Regàs aborda a través de este personaje «un gran tema muy frecuente sobre todo entre las mujeres creadoras de nuestro tiempo, el de la fascinación por el mal, por la bajada a los infiernos (donde tantas veces se despeñan, sobre todo en la literatura erótica), por el mundo de la perversión» (Conte, 2001). Entonces hemos de preguntarnos, como Jacques Lacan hace «¿Por qué elegimos parejas dañinas? Tal vez porque tenemos interiorizada la consigna de ayudar a los inocentes, lo que puede hablar de un superyó sano, pero de una vida amorosa insatisfactoria». Un poco es esto lo que le sucede a Adelita una mujer que «siempre estaba dispuesta a echar la mano que faltara» (2004: 22) a los demás para obtener su reconocimiento: «Me quieren, porque cuando puedo les hago un favor, la gente es agradecida y buena y lo devuelve» (2004: 22). Una mujer sabedora de pertenecer «a un lugar que está por debajo del mundo convencional», a «un lugar que no se ve» (2004: 243), en el que ella tiene su sitio para dar respuesta «a las pasiones y las obsesiones que nadie quería redimir, sino por el contrario,

provocar, exagerar y magnificar, pero siempre en la oscuridad» (2004: 243). Adelita es la gran tramoyera, la gran artista que incluso escenifica su muerte, como concluye Aurelia: «me inclinaba a creer que había sido ella la que había elegido su propia muerte» (2004: 294) porque «nada le habría gustado más que ser admirada, fría y blanca ya, en la cama [...], y mostrar al mundo la plenitud de su inocencia» (2004: 294).

2.4.6.- El universo masculino en *La canción de Dorotea*.

Las protagonistas de la novela mantienen unos vínculos emocionales dañinos con los personajes masculinos, y sus caracteres se ven influidos por las opiniones que ellos tienen sobre las mujeres, es decir, por la mirada que tiene el otro hacia ellas. Para Regàs «Los hombres han sido educados para ser machistas» (Houdiard, 2009: 452), por eso muchas de sus heroínas son portadoras de este pensamiento patriarcal que somete a la mujer y que la define a partir de su relación con un hombre. Otra cuestión a tener en cuenta a la hora de analizar la afectividad de las protagonistas con los personajes masculinos es el hecho de que la autora no conciba el concepto de amor eterno, por eso sus heroínas suelen fracasar en sus idilios amorosos, que nunca son vínculos duraderos y estables.

Como destaca J. Houdiard, la percepción que Aurelia tiene de sí misma «est essentiellement liée à l'autre, non seulement parce que l'image qu'elle se fait d'elle est liée au regard d'autrui, moi aussi et surtout parce qu'elle se perçoit de manière relative, en fonction des personnages qui l'entourent» (Houdiard, 2009: 164). El personaje femenino se caracteriza a partir de lo que cree que el otro ve en ella, en una correspondencia de sumisión y de dependencia en la que persigue, ante todo, el agrado y el reconocimiento. Los personajes masculinos que influyen en la personalidad de Aurelia comparten un rasgo: son todos hombres autoritarios, convencidos de que su visión de la vida es la más convincente y correcta, y por eso actúan en consecuencia, olvidando que el personaje femenino tiene también opinión. Con esto se provoca el aislamiento de la heroína, que siente debilitarse su credibilidad y que acaba cuestionándose su identidad en la historia que vive.

Tanto en *Memoria de Almotor* (1991), como en *La canción de Dorotea* (2001), las actantes se estudian a sí mismas solo con la intención de criticarse. Muchas veces intentan, con obsesión, entender cuál es la imagen que ofrecen a los demás, y qué actitud despierta esta en los personajes masculinos. Estas dos novelas comparten una escena casi idéntica que se produce la una en la intimidad del hogar, en el caso de *Memoria de Almotor*, y la otra en el

reflejo que ve de sí misma en el cristal de un establecimiento, en el caso de *La canción de Dorotea* (2001). Esta escena expresa esa necesidad de buscarse para conseguir seguridad. Hablamos del instante, casi fotográfico, en que una y otra examinan su imagen, la protagonista de *Memoria de Almató* (1991), intentando buscar a la niña que fue, y la de *La canción de Dorotea* (2001), sorprendiéndose de los cambios que el paso del tiempo refleja en su aspecto. Pero ninguna de las dos es capaz de reconocerse y, en cierta manera, se frustran.

Aurelia está marcada por tres hombres: su padre, su marido y su pareja. El primero de ellos, su padre, fue un neurólogo que cambió la ciudad de Barcelona por una finca en el campo en la provincia de Gerona, donde vivía «solo y enloquecido como siempre había estado» (2004: 16), con la obsesión de «convertir aquella finca en una finca agrícola» (2004: 17). La relación que mantiene con su hija es de despotismo. Como reconoce Aurelia, él «nunca me dio ni cariño, ni simpatía, ni otra cosa que no fuera severidad, truculencia, brutalidad. Nunca hubo un hombre más hosco, año tras año sin mover un músculo del rostro para sonreír» (2004: 80). El padre es el culpable de la inseguridad que a Aurelia le provocan los hombres, algo que la ha condicionado a mostrarse sumisa y dependiente, por el miedo a no gustar. Ella misma acusa a su progenitor de inculcarle ese sentimiento irracional:

Ni podía recordar cuánto resentimiento me había inculcado frente a todos los hombres por el mero hecho de serlo él, y hasta qué punto había fomentado el odio irracional en respuesta a los olvidos de mis primeros amores. ¡Oh!, ¡cómo se deleitaba en ofrecerme constantes dosis de amargura frente a ellos, frente a mis propias limitaciones, frente al mundo en su totalidad! (2004: 80).

Sin embargo, cuando este enferma, y se transforma en «un tierno y sosegado vegetal» (2004: 19), no es capaz de abandonarlo a su suerte y decide permanecer a su lado, aún a costa de sacrificar su *modus vivendi*. Incluso reconoce que siente amor hacia él: «No sabemos que amamos hasta que desaparece el ser amado. O mejor dicho, no sentimos la verdadera profundidad del amor hasta que se ha ido, por breve y escaso que haya sido ese amor» (2004: 80), porque «la ausencia del padre por dura que haya sido la vida con él deja un agujero negro difícil de aceptar y de soportar» (2004: 16). También teme no «poder soportar el remordimiento que me corroería si lo abandonaba» (2004: 20). Aurelia traslada sus cosas a la casa del molino, aunque viajará siempre a Madrid para dar sus clases. Es consciente de su sacrificio «de una buena parte de su vida y de su tiempo por un padre que, si bien había sido

autoritario y al que nadie, y menos aún yo, le había conocido una sonrisa o una palabra amable, nunca me había prestado la menor atención y se había dejado llevar permanentemente por un espantoso mal genio» (2004: 20).

Además de la carencia de la figura del padre, Aurelia soporta un vacío todavía más doloroso: el que le dejó al morir su madre, cuando era niña. De ella guarda un recuerdo impreciso, porque la rememora siempre vinculada al sufrimiento que, como esposa sumisa, le infligía su marido. El padre cobra entonces un nuevo significado, el de una figura castradora de voluntades, un reflejo del carácter del abuelo Regàs, que aparece asimismo representado en el personaje de Vidal Armengol de *Luna Lunera* (1999). El padre de Aurelia había sometido a esposa hasta que esta se deja morir de inanición, como le ocurre, por otro lado, a la abuela paterna de la escritora.

Aurelia insiste en recordar del padre «el odio que me provocaron sus arrebatos, su ira, su afán justiciero que se había cebado en mí desde que yo tenía uso de razón» (2004: 80). La madre es solo una imagen que recupera a través del dolor, casi estática, «siempre vestida de blanco, siempre callada y sonriente que había tenido por madre» (2004: 79). Nunca ha compartido una relación de complicidad con ella porque se fue transformando en un ser que irá desapareciendo en su tristeza, y lo único que quedará de ella serán «esos ojos inmensos, hundidos, morados de dolor y de muerte» (2004: 79). De algún modo, también la madre la había abandonado, primero por atender al marido en esa relación enfermiza, y luego con su muerte. Justamente esto hace que la protagonista se rebele contra su padre: «había iniciado una lucha soterrada y cruenta contra mi padre, a cuya voluntad me había sometido sólo a la fuerza, que me otorgaba la tenacidad necesaria para resistir, consciente de que no tenía más arma que la de no caer en el desánimo» (2004: 79). Su viaje al extranjero para estudiar es una excusa para huir de él y no acabar como su madre, transformada en «una flor anodina para siempre, había desaparecido fundida en su blancura en la blancura de las sábanas, ida, deshecha casi, dejando en el último momento la marca violeta de sus profundas ojeras, y de unas palabras que se habían licuado en el tiempo y que pronto se licuarían en el olvido» (2004: 79). Su padre, sin embargo, pese a haber manejado a su familia a su antojo, no es feliz. Es un ser huraño, sin amigos, acostumbrado a dirigir y a pensar que el dinero le da derecho a todo. No parece que tenga amigos ni en Barcelona ni en la casa de campo porque, salvo su hija y la criada, no lo visita nadie. Muere en la más absoluta soledad, amortajado por la

desconocida Adelita, como refiere «fue ella la que se ocupó de limpiar el cadáver y amortajarlo, y organizar el entierro» (2004: 15).

El segundo hombre que influye en Aurelia es Samuel, un estudiante madrileño que conoce en la Universidad de Barcelona, con quien inicia un noviazgo tradicional y burgués que acaba en matrimonio. Samuel había estudiado Derecho pero nunca ejerció, se dedicó a pintar, a vivir de las rentas de la herencia que le habían dejado sus padres. Fue él quien decidió que se instalaran en Madrid, y quien la instó para que dejara sus investigaciones y se marchara con él, sin tener en cuenta los deseos de su mujer, que acata su voluntad y no se cuestiona nada, como si esto fuera justo lo que se esperaba de ella. Aurelia enfoca el matrimonio como una huida de su progenitor: «cuando me casé y dejé Barcelona para irme a vivir a Madrid aprendiendo a huir de su custodia y del terror que me provocaba su inapelable autoridad» (2004: 19). Sin embargo, tiene claro que, pese a abandonar por Samuel sus investigaciones, «No puedo echarle a él la culpa. No la tenía. Era como si yo hubiera dejado de ser la persona que era, como si mis cualidades y mis defectos se hubieran allanado, y si mi pasión hubiera desaparecido» (2004: 199).

A los cinco años de matrimonio, su marido murió. Aurelia revela que no eran felices porque «los dos ya éramos conscientes de nuestro escaso entendimiento y sabíamos que su enfermedad no tenía remedio» (2004: 200). Samuel «Se fue como había venido, sin dejar huella ni apenas memoria de sí mismo» (2004: 200). No obstante, ella no recupera su sueño de investigar Virología en la Universidad de Salamanca porque «siempre me faltó coraje» (2004: 201). Tal como ocurre en *Memoria de Almató* (1991), en esta novela tampoco el padre de la protagonista se lleva bien con su yerno, a quien califica de ser un «enloquecido artista de izquierdas» (2004: 18) incapaz de ganar dinero. La mirada burguesa se percibe en la figura del padre que interpreta al hombre perfecto como uno capaz de obtener un buen estatus social y de una buena economía.

Para Aurelia, cuyo antropónimo es también el de la protagonista *La inspiración y el estilo*, contratar a Adelita supuso una ayuda y un alivio porque ella sería la encargada de acallar su culpabilidad respecto al cuidado de su padre, y de esa casa que quería, por todos los medios, sentir suya, igual que lo quiso la protagonista de *Memoria de Almató* (1991). Saravia Ortega comenta que la escritora enfrenta a las dos protagonistas para que descubran cuál es en realidad su identidad, la de cada una: «Para ello, la autora emplea un recurso de la estilística

feminista que consiste en la utilización par de dos personajes protagonistas femeninos, las cuales toman conciencia, se autodescubren a sí mismas a través de la otra. Se produce un espejamiento mutuo como individualidades similares que comparten un universo femenino común» (Saravia Ortega, 2003). Fruto de ese espejamiento es la curiosidad que siente al principio por Jerónimo, el amante de Adelita, alias Dorotea, que se convierte en obsesión y que la empuja a romper con sus normas morales y a decidir por ella misma, este conocimiento es lo que la lleva a plantearse su vida:

¿Qué vida he tenido? Me decía entonces mirando al pasado. Un padre, un marido, una carrera y ese Gerardo que se derrite de puro bueno. ¿Qué canción he cantado yo? Olvidé mi profesión, no me dediqué a la investigación como quería, no luché por lo que creía que era mi vocación y seguí los dictados de un marido al que ni admiraba, ni tal vez siquiera me gustaba. No he tenido hijos [...], no he conocido la pasión (2004: 212).

El último de los personajes masculinos que marcó la vida de Aurelia como mujer dependiente de un hombre es Gerardo, su compañero sentimental. Se trata de una relación que viene de lejos, de cuando Aurelia era estudiante en la Universidad de Barcelona. Retoman el contacto a la muerte de su padre. Gerardo es el perfecto caballero que la anima, la acompaña, la galantea, pero la relación de amistad no da nunca paso al amor pasional sino al cariño que espanta la soledad. Por eso Aurelia acaba abandonando la comodidad de esta unión en la que no ha actuado jamás como parte activa, sino que se ha dejado querer porque eso no le representaba ningún sacrificio. Gerardo es «el amigo querido de toda la vida que había reaparecido con motivo de la muerte de mi padre» y que «se había convertido en mi pareja» (2004: 22). Un hombre que «me gustaba tenerlo cerca, era un buen compañero y la vida con él era cómoda y plácida, y nunca se quejaba si yo andaba por la casa trajinando o si me encerraba en el estudio para acabar algún trabajo pendiente» (2004: 30). Pero Gerardo también insiste en hacerse oír cuando empiezan los problemas con Adelita. Instará a Aurelia para que abandone su investigación sobre el robo de la sortija, despida a la criada y se encuentre con él en Barcelona. Pero, pese a sus argumentos, Aurelia ha iniciado el cambio, la búsqueda de sí misma, de decidir por ella misma, porque ya ha conocido al motor de esa transformación: Dorotea y el objeto del deseo, que no es otro que Jerónimo. De hecho, parece que Gerardo es quien intuye este deseo antes que Aurelia: «No sé si es cierto que a ella le gustaría ser otra persona, lo que sí parece serlo es que a ti te gustaría ser ella» (2004: 156).

Pero Aurelia se ha dado cuenta de algo, de que Gerardo no le interesa como pensaba: «llevábamos varios años de una relación pausada que había ido estrechándose sin entusiasmos ni sobresaltos, al menos por mi parte. Pero ahora, a pesar de ser incondicional, su cariño, su admiración y su complicidad me pesaban, su inteligencia me aburría. ¿Qué podemos hacer cuando esto ocurre?» (2004: 177).

Jerónimo es un personaje que no pertenece a su círculo ni a su mundo. Es un golfo, un vividor. Trabajaba como vendedor de máquinas de coser a domicilio, junto a dos hombres más, Segundo Cáceres y Félix Pallarès. Conoció a Adelita y se aprovechó de ella, tal como le cuenta Segundo Cáceres a Aurelia: «Jerónimo, era un vendedor como nosotros muy alto y muy guapo, que se había dedicado desde siempre a seducir a las chicas [...], era un cínico...No te puedes imaginar la maña que se da, cómo enloquece a las mujeres, y cómo las vence y las somete» (2004: 231). Sin embargo, esa diferencia, esa forma de ser tan al margen de la ley del orden que ella conoce y respeta es justo lo que le atrae de él: «su conducta, por ignominiosa que fuera, o precisamente por ello, me seducía como había seducido a Adelita y a tantas otras, según decían esos dos, porque tenía el fascinante atractivo de la procacidad y de la maldad unidas a la golfería» (2004: 236). Aurelia lo ve por vez primera dos años después de la muerte de su padre, casi escondido entre las encinas del camino que lleva a la casa del molino, como «un pájaro de mal agüero» (2004: 32). El mismo día vuelve a verlo por los alrededores, junto a Adelita y ambos le parecen «Dos figuras desproporcionadas, una alta con sombrero y la otra baja, que trajinaban un bulto» (2004: 32). Luego será Jerónimo quien la aborda en un restaurante, se sienta en su mesa y se dedica a mirarla mientras ella almuerza, sin mediar palabra. La mirada del hombre es lo que la lleva a empezar a obsesionarse hasta reconocer, como Adelita, que «me habría dejado seducir por él y, probablemente como ella, me habría deleitado en el daño que me hubiera hecho, en el dolor que me provocara» (2004: 236). Por primera vez, como descubre, siente pasión por alguien que es distinto a los «pobres amores de consenso y costumbre» (2004: 181) que había vivido tanto con Samuel como con Gerardo.

En cuanto a Adelita, es una mujer que vive rodeada de hombres que se aprovechan de ella, que la exprimen en todas sus facetas. Su marido, sus hijos y luego su amante se servirán de la necesidad que esta tiene de sentirse reconocida, de su complejo de inferioridad para someterla. Su marido es un ser anodino, casi un títere, una comparsa que se mueve al antojo de la mujer. La relación parece fraternal, basada en la compasión que siente ella por él, porque

está enfermo y es el padre de sus hijos. Jerónimo será su pasión. Es el hombre que le ofrece más aunque no le dé nada, porque le descubre su feminidad, su capacidad para suscitar el deseo, le descubre a Dorotea. Sin embargo, pese a enamorarse de él, él solo se aprovecha de ella. En realidad, los hombres que conoce Adelita son los hombres de Dorotea; una pléyade de profesionales del mundo burgués que acuden a esas orgías para descender a los infiernos, al mundo al revés. Personajes que presumen, durante el día, de llevar una vida ordenada y modélica, ejemplares padres de familia, ilustres empleados que necesitan quitarse la máscara y entrar en el mundo del lupanar, en ese «el paisaje de la corrupción» que denuncia Regàs. Adelita es el enclave entre ambos mundos, y todo por obsesión, por amor dependiente hacia el hombre del sombrero. Un amor que todo lo consiente, que todo lo admite, que todo lo puede. Pero unidireccional, y que acaba causándole la muerte.

2.4.7.- Elementos de la sátira y de la literatura gótica como recursos narrativos.

La canción de Dorotea es una novela, como asegura Sanz Villanueva, «fuertemente novelesca» que juega con el misterio «al punto de que la obra entera descansa en la creación de un reduplicado suspense y en la resolución final de la intriga» (Villanueva, 2001). Además de esto, la autora utiliza otra técnica en su trama que consiste en experimentar «la vivencia del miedo como recurso narrativo que acentúa la incertidumbre de cómo se resolverán los hechos anómalos o, al menos extraños» (Villanueva, 2001). Esta característica la conecta con la literatura gótica, ya que la atmósfera tenebrosa que se describe en la casa de El Molino está enmarcada en límites verosímiles para el lector, de ahí ese ambiente de misterio, incluso de cierto temor ante los hechos narrados por la protagonista homodiegética.

El realismo grotesco está presente en la descripción que Aurelia ofrece de Adelita. Esta se identifica con un esperpento cuya imagen casi provoca la risa. Se trata de una mujer de «aspecto aborigen en proceso de extinción» (2004: 9), de «cuerpo robusto, fuerte, de anchas espaldas, de cuello breve y sólido, pero de caderas estrechas en comparación con la magnificencia de sus hombros y de sus muslos recios y potentes. Los brazos, cortos y fornidos, disparados hacia el exterior por el tórax» (2004: 9). Que «circulaba de la finca al pueblo en una mobilette cuyo manillar le llegaba a la barbilla y en la que la corpulencia de su cuerpo se desvanecía al sentarse y su cara ancha y su cabeza aplastada sobre ese cuello potente bailaban dentro de un casco que parecía sostenerse sobre el sillín» (2004: 9). No obstante, pese a ser de baja estatura, de cuerpo desproporcionado, poco agraciada e inculta

despierta el deseo de los hombres más influyentes de la comarca. Aunque, lejos de ser un alma cándida, Adelita no tiene reparo en drogar a su marido para que no se entere de las orgías que esta celebra en casa de Aurelia, y complacer así la avaricia económica de su amante.

En la novela, se da cita la sátira vinculada a criticar el mundo que no se ve, el que se quiere evitar pero que está latente: el mundo de la corrupción. Como defiende Regàs, «El paisaje de esta novela es la corrupción, no hay otro paisaje, sí el Ampurdán, sí, sí, pero los personajes se mueven en la corrupción» (*Magazine elmundo.es*, 2001). A través del estilo satírico que utiliza aquí la escritora se denuncian los vicios, se ridiculizan incluso las creencias religiosas y sociales, se expresa la decepción que siente la sociedad con la política de ese momento, e incluso tiene cabida la denuncia al modo en que se impuso la Transición en España. En este aspecto, la autora cumple con su propósito como activista y refleja la realidad que rodea a la protagonista y la denuncia.

Otro asunto que se trata en el relato es el del mundo al revés. Este se hace presente cuando Adelita se transforma en “ama” al transfigurarse en la hetaira Dorotea. La casa, como una extensión de su persona, se convierte en un lugar estrambótico, dispar y grotesco donde los hombres más selectos de la sociedad se quitan la máscara de la bonhomía y se identifican con sus instintos más viles. Un desfile de figurantes representa a los tipos que pretende la autora criticar: el joyero burgués, el policía corrupto, el juez, los abogados, los vendedores, el golfo y las prostitutas formarán parte de ese mundo invertido, definido por Bajtin como el carnaval, un ambiente donde «se propician y producen todo tipo de inversiones: los amos son esclavos, los siervos son libres, los hombres son mujeres, los clérigos, libertinos» (Bajtin, 1990: 16). En ese espacio carnavalizado, «una mujer más ancha que larga» (2004: 238), pero con «el atractivo de un cuerpo de Rubens» (2004: 238) será la preferida de todos: el cuerpo grotesco al que alude M. Bajtin, que se enfrenta a las normas morales y deroga la frontera que separa las clases sociales, como observa J. Houdiard.

La casa es el espacio neutro, libre, donde se da esa transgresión ya que «La maison du père d'Aurelia est devenue la porte para laquelle les deux mondes communiquent, et acquiert par là une dimension symbolique de premier plan» (Houdiard, 2009, 60). De hecho, la carnavalización se aprecia a partir de una escena: la de la charla que comparten en la casa los vendedores de máquinas de coser y la protagonista. Segundo y Félix, una vez ebrios,

confiesan a la protagonista lo que allí sucedía. Ellos, enmascarados en el alcohol que los enajena de la realidad, son los encargados de arrancar la máscara a Adelita y de liberar la verdad de Dorotea.

Siguiendo a Bajtin, vemos que en la sátira destaca un rasgo genérico-formal, el de la «experimentación psicológica», en el que se describen los estados alterados de conciencia: el sueño, las pasiones o la locura, así como el desdoblamiento de la personalidad que conlleva, «junto con el trágico, un elemento cómico» (1986: 165). Dicha comicidad se puede apreciar en la única escena onírica que protagoniza Aurelia. Su sueño, que por otro lado contribuye a intensificar ese gusto por lo fantasmagórico al que aludíamos, se articula a partir de una superposición entre elementos representativos de la realidad, como la higuera donde se esconde el hombre del sombrero, y también de la ficción, como la soga imaginaria en la que la protagonista ve a Adelita ahorcada. Se trata de una ensoñación trágica en la que la profesora contempla a su criada yerta en una soga. Sin embargo, la visión entraña comicidad porque esta pende de un dogal amarrado a una higuera. Y, ninguna higuera, como el lector reconoce, soportaría el peso de su cuerpo. Este se convierte entonces en «un pelele que lo hubieran atado con la cuerda recta» (2004: 283). No obstante, en la irrealidad del sueño, Aurelia reconoce que Adelita/Dorotea «sólo puede ahorcarse en esta higuera» (2004: 283), porque bajo su copa la aguardaba siempre su amante, Jerónimo. El simbolismo está presente en este sueño casi kafquiario.

En el relato hay referencias a la realidad de la autora, aunque en menor número, si las comparamos con las aparecidas en otras de sus obras. Así, el anillo, que desencadena la trama y el suspense, fue vendido por Adelita Flores al joyero de Girona el día 11 de noviembre, fecha del aniversario de nacimiento de Rosa Regàs. Por otro lado, las ciudades de Barcelona y de Madrid, así como el espacio rural de ese pueblo de Gerona donde se enclava El Molino son también los lugares de residencia habituales de la escritora. Y el pueblo al que viajan los personajes a comprar y a gestionar sus quehaceres, Toldrà, pese a ser una invención de la escritora, tiene cierto parecido con La Bisbal de Ampurdán. Toldrà está descrita aquí como un lugar que dispone de una calle porticada similar a la que tiene La Bisbal, esta última llamada calle de Les Voltes. En ambos pueblos se celebra un mercado que es el más antiguo de los alrededores, igual que el que detalla la protagonista. El mercado semanal de La Bisbal fue un privilegio que en 1322 otorgó a La Bisbal el rey Jaume II. Antiguamente era el principal escenario de transacciones agrícolas y ganaderas de la comarca.

Otro elemento que aparece en el texto y que pertenece a la realidad de la autora es el broche que Aurelia guarda junto al anillo que le roba Adelita. En *Una larga adolescencia* (2015), la escritora menciona que, poco antes de morir, su suegra le «regaló un precioso broche, que había sido de su familia, con una tarjeta en la que había escrito, *Finezas quieren finezas*» (Regàs, 2015: 81). También la sortija sustraída forma parte de las anécdotas biográficas de Regàs ya que esta corresponde a la que le regaló Eduard Omedes cuando se prometieron: «Una sortija con un gran brillante» (Regàs, 2015:98). Como Aurelia, la escritora no acostumbra a llevar joyas, así lo comenta en *Una larga adolescencia* (2015: 99). Pero la mayor coincidencia con la realidad es que esta historia es germen de una anécdota que vivió la autora en su finca de Llofriú:

Esa sortija era la misma que muchísimos años más tarde me fue sustraída de una minúscula caja fuerte, donde el único bien que contenía era ella misma, por la guarda de la casa de Llofriú que la vendió a un joyero de Girona, que a su vez se puso en contacto con el jefe de una comisaría vecina, que se saltó la obligación de comunicarme que la guarda había intentado vender mi joya al joyero, y así fue como, al cabo de tres meses, al no recibir la policía ni protesta ni denuncia, el joyero pudo vender el brillante o trocearlo para venderlo mejor y supuestamente compartir el beneficio con el policía al que se le había pasado por alto comunicarme el robo de mi guarda, que tuvo como principal consecuencia que yo perdiera el pedrusco, aunque guardara la sortija desnuda que servía de armazón, que, por supuesto, me entregó el desmemoriado policía. Basada en esta historia escribí la primera parte de una novela, *La canción de Dorotea...* (Regàs 2015: 99).

El personaje de Adelita está basado también en otro perteneciente a la realidad. Se trata de una mujer, Manolita, que era asistenta en la finca de Llofriú. Manolita, como Adelita, se caracterizaba por su físico contrahecho, su facilidad para la invención de mentiras y, sobre todo, su necesidad de ser reconocida por los demás. De Manolita sabe la escritora que se enamoró, y es justo esa pasión la que extrapoló a su personaje (García Trinidad, *Entrevista a Rosa Regàs*, 2014).

2.4.8.- El espacio y la opresión del ser.

La acción de *La canción de Dorotea* se desarrolla casi íntegramente en un espacio cerrado, una antigua casa de labranza conocida como El Molino, situada en una zona rural de

la provincia de Girona. El escenario parece ser el mismo que el de la novela *Memoria de Almotor*, es decir, inspirado en el del *Mas Gavatx*, la masía de la autora. Incluso destacan en él unos elementos comunes en los tres paisajes: las glicinas, las mimosas, el camino de encinas que conduce a la casa aislada, la vivienda de Pontus y el molino de hierro, además de la masía descrita de manera similar en las dos narraciones. Como observa J. Houdiard:

La correspondance est intéressante à plus d'un titre ; en effet, en réapparaissant, ce toponyme fictif acquiert un statut ambigu: Toldrà reste imaginaire, mais son nom renvoie à un référent littéraire préexistant. De plus, dans *La canción de Dorotea*, les références à la géographie catalane inscrivent, cette fois, la diégèse dans un cadre spatial reconnaissable: la ville «réelle» la plus proche de la maison familiale est Palamós, Gérone est située à quarante kilomètres de la demeure, et il est fait mention plusieurs fois de Barcelone. Ainsi, rétrospectivement, la ville de Toldrà de *Memoria de Almotor* est reliée à la réalité de l'espace catalan (et, plus précisément, ampourdanais) dans la représentation mentale que se fait des espaces fictionnels le lecteur des deux romans. Rosa Regàs crée ainsi un espace dont la fonction référentielle est double, à la fois extrafictionnelle et intertextuelle (Houdiard, 2009: 40).

La naturaleza se percibe de la misma forma que en *Memoria de Almotor*, como un espejo para el alma turbada de la protagonista, una especie de espejamiento neorromántico. La casa, para Regàs, es un emblema ya que considera que «una persona con una casa es una persona con coraza» (Houdiard, 2009: 451). El hogar constituye una identidad para sus habitantes, y para resaltar su importancia, la escritora repite, en varios relatos, una sentencia turca que asegura que «cuando la casa se acaba, entra la muerte». Ella misma, en su residencia de Mas Gavatx, se encarga de modificar a menudo el espacio, en un intento de entretener el tiempo y de continuar reinventando esa «coraza» (Cfr. Regàs, *Diario de una abuela de verano*, 2006a). Siguiendo este criterio, entendemos el desarraigo que padecen en las casas que habitan las protagonistas de *Memoria de Almotor*, de *Luna Lunera*, de *La canción de Dorotea* o de *Música de Cámara*. Ninguna de ellas está feliz en su entorno porque no consiguen hacerlo suyo e identificarse con él. En el caso de *Memoria de Almotor*, pese al gigantesco esfuerzo de la actante por devolver a la masía el esplendor de antaño, no logra más que una decepción tras otra porque esa, pese a ser la vivienda de su recuerdo de infancia, la hace sentir una intrusa. En *La canción de Dorotea*, la casa tampoco será el hogar de la protagonista. Es también fruto de una herencia, en este caso, la de su padre, aun así, la actante

la percibe como un espacio inhóspito y adverso. Ni una ni otra consiguen que la casa signifique para ellas “la coraza” que propone Regàs. Como las viviendas son guardianas de la memoria y de los objetos, en *Memoria de Almator*, encierra el secreto de la abuela, y en *La canción de Dorotea*, el de la vida anterior de Aurelia representada en ese anillo robado, a partir del cual el lector conoce la relación entre la profesora y su difunto marido. A medida que Aurelia investiga el hurto, va desvelando el tipo de vínculo que la unía a su esposo, y el sentimiento de dependencia que la envolvía. La casa esconde también otro secreto, el de Dorotea, el ente protagonista de las bacanales que se celebraban allí.

El Molino fue adquirido por el padre de Aurelia cuando este decidió abandonar la ciudad de Barcelona para vivir una especie de *Beatus ille* truncado. El hombre se recluye en ella e intenta sin éxito –como le ocurre a la protagonista de *Memoria de Almator*–, transformarla en una auténtica casa de labranza. Cuando muere, su hija, llevada «por el recóndito anhelo de hacer de aquella casa, mi casa» (2004: 20), decide convertirla en su primera residencia. Pese a su deseo, ese nunca será su hogar, y cuanto más avanza la narración, más tintes de escenario gótico adquiere la vivienda y su entorno, más lejos la siente Aurelia, y más cerca de Adelita está. La casa vive una metamorfosis al tiempo que lo hace Adelita porque, a la par que ella se convierte en Dorotea, hace suya la casa y le da una identidad y un nuevo uso. Para eso, pinta las puertas, los grandes portones de la entrada, las paredes del salón, saca brillo a los suelos, restaura la mesa del comedor y reemplaza algunos electrodomésticos a fin de esconder bajo el disfraz la nueva faceta de la masía, un escenario para la lujuria y la corrupción.

El campo, igual que sucedía en *Memoria de Almator*, no es tampoco aquí el *locus amoenus* virgiliano, sino un lugar que esconde sorpresas horribles. Aurelia siente ese espacio como un ente que la oprime y del que huye a menudo, con la excusa del trabajo, hacia su pequeño piso de Madrid, en busca de sosiego. Porque la protagonista se mueve entre entornos cerrados, siempre en soledad. Así, El Molino y su pequeño piso de Madrid, herencia de su difunto marido, serán los escenarios de la intimidad del personaje. Sabemos que acude a la universidad donde da clases de biología, pero también en ese espacio se siente sola y fuera de lugar, como asegura, es invisible para el resto del mundo. Una pequeña parte de su tiempo la pasa en Barcelona, ciudad en la que vivió su infancia y donde ahora vive su pareja Gerardo.

El retiro a la soledad de la casa de campo es necesario para que Aurelia inicie la búsqueda de sí misma. Su estancia allí la llevará a descubrir cuál es la carencia que la hacía invisible a los ojos de los demás, que consigue identificarla en Adelita/Dorotea. El paisaje encierra también secretos, como el de la casa contigua a la de Aurelia, la que habita Adelita con su familia. De ella vemos salir al marido alcoholizado, y perseguir a la profesora la noche de la detención de la guardesa. Ese mismo espacio esconde la figura del hombre del sombrero, que se hace indispensable para la bióloga; una figura que ella misma busca, obsesivamente, bajo una higuera. En ese ambiente suenan los motores de los coches y de las motos de los hijos de Adelita, cuando entran o salen de la casa contigua a la de Aurelia; suena el motor chirriante de la motocicleta de la guardesa, las voces inciertas, los gritos extraños y los ladridos de los perros. Un entorno casi fantasmal donde Aurelia incluso creyó ver la figura de su difunto padre en su habitación. El escenario de la novela tiene que ver con el del cine gótico, espacios cerrados, con sombras, al estilo Allan Poe. Aunque el verdadero terror se articula cuando la protagonista se pregunta si su padre, dado que era tetrapléjico, habría sido también un impotente testigo de la otra realidad de la casa, la que protagonizaba Dorotea en sus orgías:

...emergió de la conciencia suspendida la figura de un anciano inmovilizado en la silla de ruedas, cubiertas las afiladas rodillas con una manta de cuadros, vidriosos los ojos de pavor como si se diera cuenta de que estaba condenado a contemplar ese espectáculo de procacidades durante toda la eternidad (Regàs, *La canción de Dorotea*, 2004: 244).

Esta es una novela distinta a las que ha escrito hasta el momento Regàs. Está pensada para entretener al lector. Es un relato más comercial, de lectura rápida, con menos pasajes líricos como tenía *Azul* o *Memoria de Almató*. Y el suspense de la trama es necesario para agilizar su lectura. Sin embargo, en ella ha cumplido con sus “manías literarias”: criticar los aspectos sociales y culturales que considera denunciados, como el sistema político, las costumbres o la misoginia, y rescatar de su memoria las anécdotas biográficas que acaba literaturizando y haciendo que sobrevivan al olvido del tiempo.

2.5.- *Música de cámara: la sinfonía del recuerdo.*

Esta es una de las novelas más logradas de la autora, como ella misma observa: «no sé si es la más conseguida, pero creo que hay algunas cosas que en otras novelas me habían costado y en cambio aquí he logrado sacarlas» (López Hidalgo, 2013). En ella se combina el recuerdo de su experiencia con la ficción; la prosa narrativa con la reflexión expresada en forma de monólogo o de diálogo, y el perspectivismo, obtenido de la alternancia de distintas voces narrativas cuya finalidad es la de transmitir veracidad a la historia. El relato es novedoso en cuanto a su estructura, ya que esta se determina partir de la transposición de lo que podría ser un concierto de música de cámara a la literatura. Regàs diseña en este libro una historia doble: por un lado, la amorosa, que comparten Arcadía y Javier, una pareja que, a pesar de su amor, se siente enfrentada ideológicamente por la educación que han recibido y por el peso que el pasado ejerce en cada uno. Por el otro, el asunto que, desde sus inicios como escritora, trata Regàs de resolver: el del mito de las dos Españas, confrontadas y divididas por la guerra, tal como se relata en *Luna lunera* (1999), aunque, en *Música de cámara* (2013), esa rivalidad va más allá de la mera exposición y obliga a los personajes a tomar una postura decisiva ante la nueva fase política que rige el país y a la que se sienten abocados. La Transición – concebida como un hecho ilegal por parte de la autora –, será el tema dominante en la segunda parte de este libro en el que, por otro lado se armonizan las vivencias de los personajes, su pasado y su presente, ese «Hoy es siempre todavía» machadiano: una sinfonía proyectada desde la memoria para su persistencia.

Activista, amante del «desierto y la selva, los canales y el mar, la lluvia y la sequía, el frío y el calor, la música de cámara», la escritora reconoce arrastrar «como todos mi pasado», y tener muy a conciencia «que el día de mañana ya es hoy» (rosaregas.net).

2.5.1.- *Música de cámara, Premio Biblioteca Breve, 2013.*

Dedicada a Carlos Barral, el maestro de Regàs, de quién esta aprendió el arte de la edición, *Música de cámara* resultó la obra ganadora del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, en 2013. Se trata de una novela clave en su narrativa porque, mediante algunas de las anécdotas más relevantes de su biografía, expone sus ideas sobre la memoria histórica, una característica del tipo de literatura que crea la autora, en la que inserta sus vivencias, de manera literaturizada, unida, en muchas ocasiones, a los acontecimientos históricos y políticos del país.

Durante el verano de 2013, mientras la redactaba, incidía en el parecido temático que compartía con *Luna lunera* (1999), en la cual planteó algunos asuntos que se profundizan aquí:

...la novela que estoy escribiendo ahora tiene que ver con la guerra civil, no tanto de la guerra civil, sino de las consecuencias de la guerra civil, lo mismo que *Luna lunera* era para unos niños la posguerra. Lo que estoy escribiendo ahora es una historia de amor de dos personas que tienen orígenes distintos respecto a la guerra civil y la ideología política de sus padres, y que se encuentran pues con todas las dificultades desde los 50 a los 60, con todos los problemas [...]. En lugar de denunciar o de hablar de la guerra civil pues se habla del franquismo (García Trinidad, *Entrevista a Rosa Regàs*, 2013).

En el año 1958, la editorial Seix Barral –en la que había trabajado– crea el premio Biblioteca Breve. Esa primera edición se falló en Sitges (Barcelona), e integraban el jurado José María Castellet, José María Valverde, Víctor Seix, Juan Petit y Carlos Barral. A lo largo de sus ediciones han sido miembros de él personajes como Gabriel Ferrater, Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano, Juan Rulfo, Juan Ferraté, Pere Gimferrer o Guillermo Cabrera Infante. En el año 1982, la editorial Seix Barral se vendió al Grupo Planeta y este, en 1999 convocó el premio y le otorgó una dotación económica de 30.000 euros, en concepto de anticipos al autor. El premio se concede anualmente y se falla, durante el mes de febrero, en la ciudad de Barcelona.

En 2013, Rosa Regàs resulta la ganadora con *Música de cámara*, «la historia de un amor truncado entre una mujer de herencia republicana y un joven de clase alta en la posguerra barcelonesa» (*elmundo.es*, 2013). En esa edición se recibieron 1.086 manuscritos, y participaron escritores de España, Argentina, Chile y de Colombia. El jurado estaba formado por Pere Gimferrer (prosista, crítico literario, poeta, traductor y miembro de la RAE desde 1985, y Premio Nacional de las Letras Españolas en 1998). José María Guelbenzu (crítico literario y escritor, y Premio Biblioteca Breve en 1967, con su novela *El mercurio*). José Manuel Caballero Bonald (escritor y poeta, galardonado en 1961 con el Premio Biblioteca Breve por su novela *Dos días de septiembre*, y en 2012 con el Premio Cervantes). Elena Ramírez (editora de Seix Barral), y Clara Usón (abogada y escritora, Premio Biblioteca Breve en 2009 por su novela *Corazón de Napalm*, y Premio Ciudad de Barcelona, en 2013). Nuestra

autora tenía en mente el proyecto de presentarse al concurso del que participó en su jurado en alguna edición, como declara:

... a este último (concurso) , que es de Seix Barral, me quería presentar hace mucho tiempo. Es más, yo fui jurado del galardón y cuando empecé “Música de cámara”, en el año siete, me dije: éste es el año. Pensé que la acabaría en tres, pero tardé seis... (Robles, 2013).

Cuando la galardonaron confesó que: «Me hubiera gustado recibir este regalo en un momento menos trágico, brutal y obscuro de la vida política de este país, quiero pensar que será mi pequeño grano de arena para que de una vez acabemos con tanta porquería [...] Aquí no ha pasado nada, el poder ha quedado en las manos de los mismos durante décadas y décadas, por lo que nuestra recuperación es mucho más difícil» (*Estandarte*, 2013). La editora de Seix Barral, Elena Ramírez, en nombre de la comisión del Premio convino que «el jurado ha decidido premiarla porque "denota un excelente oficio en la elaboración del personaje femenino protagonista y de las diversas voces que lo acompañan", a la vez que logra "una extraordinaria" recreación de la atmósfera de la posguerra.» (*Estandarte*, 2013).

Música de cámara (2013) se describe por la crítica como

Una poderosa historia de amor que denota un excelente oficio en la elaboración del personaje femenino protagonista y de las diversas voces que lo acompañan. La novela logra una extraordinaria recreación de la atmósfera de la posguerra y del mundo de los represaliados, y cuestiona de forma implacable y sobrecogedora a la sociedad catalana burguesa de la época y las ambigüedades y claudicaciones de la Transición. Un libro llamado a ocupar un lugar muy destacado en nuestra narrativa contemporánea (Jurado del Premio Biblioteca Breve, 2013).

Además, como destaca Ramírez, «en el relato, Regàs también cuestiona de forma "implacable y sobrecogedora a la sociedad catalana burguesa de la época y las ambigüedades y claudicaciones de la Transición"» (Pérez, 2013).

La presentación se celebró el día 10 de abril de 2013, en la Librería *La Central* de Callao, en Madrid. En ella comparecía Rosa Regàs acompañada por José María Guelbenzu. La editorial había seleccionado para la cubierta de la obra una fotografía que, en 1967, había

tomado Xavier Miserachs –amigo de Rosa y de su hermano Oriol–, el fotógrafo, junto a Colita, de la *Gauche divine*.

La autora, en la Feria del Libro de Sevilla de ese año 2013, mientras firmaba los ejemplares, declaró para la agencia Europa Press que: «lo único que quería con *Música de cámara* "era contar una historia de amor, que además de todas las dificultades inherentes a aquellas personas que empiezan a vivir juntas, encima tienen diferencia de ideas". "Quería contar hasta qué punto podría influir en que esta historia de amor se convirtiera en un desastre o sobreviviera; eso es lo que se ve en el libro, sobre todo cuando se llega al final"» (Press, 2013).

Las reseñas de los blogs de literatura actuales destacan la novela por la originalidad con la que la escritora ha desarrollado el tema de las consecuencias de la posguerra en los descendientes de las familias que la han padecido, y por el tono de la escritura que ha manejado en ella:

Música de cámara es una novela con una gran carga poética que sublima, con esa hermosa prosa, esta historia de melancolía, de incompreensión, en definitiva de una nostalgia que terminará , poco a poco, atrapando también al lector (Cao, 2013).

Un relato de sentimientos y de contradicciones ideológicas. Una historia que quiere dar testimonio de las circunstancias que dejó, en las familias vencidas o en las vencedoras, el fantasma de la guerra.

2.5.2.- Los paratextos y su mensaje subliminal.

Esta es una narración amena, en cuanto al uso de elementos paratextuales, que remiten al lector a diversos acontecimientos relacionados con la memoria histórica y con la biografía regasiana y que se muestran, de manera subliminal, mediante la selección del epígrafe con el que se inicia cada capítulo.

En el primero de ellos, el título, *Música de cámara*, no está escogido al azar; por un lado representa el deseo que persigue Arcadia, la protagonista, de formar –junto a sus dos compañeros del conservatorio–, un trío musical especializado en este tipo de música. La música de cámara se toca en un pequeño grupo instrumental, y cada uno de sus componentes actúa con carácter de solo. Los instrumentos que se ejercitan suelen ser de cuerda: un violín, que en la narración pertenece a Laura; una viola, que es el instrumento de Arcadia, y un

violonchelo, que corresponde a Daniel. Por otro lado, el epígrafe ofrece la pista sobre la estructura polifónica de la obra ya que en ella, una consecución de voces se une –en la primera de las dos partes–, como en un concierto, para brindar al lector su perspectiva sobre la protagonista y sobre su historia. Cada voz parece una cuerda de ese grupo de personajes corales que se suceden contando –cada cual desde su perspectiva– la tragedia de Arcadia, para culminar en un dueto formado por los dos personajes principales, Javier y Arcadia, quienes, en la segunda parte de la novela, actúan solos, como el cénit de esta especie de transliteración de una partitura de música de cámara. Hay que destacar que este tipo de música –la de cámara– está considerada como música programática ya que intenta describir, a través de las notas musicales, lo que dicen las palabras, es decir, su sentido más profundo.

Siguiendo con el estudio sobre la selección de este título, a lo largo de la obra se recurre a una composición musical que parece acompañar a Arcadia desde que conoce a Javier. Se trata de *La muerte y la doncella*, el *Cuarteto* para cuerda, nº 14 en re menor, D.810 de Franz Schubert. Un cuarteto para dos violines, una viola y un violonchelo, compuesto en 1824. Schubert se basó en un *lied* que él mismo escribió en el año 1817, titulado también *La muerte y la doncella*, D.531, que musicaba el texto de Matthias Claudius. En la novela, aparece la referencia al *Andante con moto*, la segunda parte de este *Cuarteto* para cuerda de Schubert. Esta referencia entronca con *Luna lunera*, ya que el tío Santiago la escucha y la toca al piano para Pía, la hermana de la narradora (Cfr. *Luna lunera*, 1999: 295). La misma autora declara que « «Estaba escuchando 'La muerte y la doncella' -un cuarteto de cuerda-y entonces me di cuenta que los instrumentos entraban y narraban una historia. Quise hacer lo mismo y poner voces de personas en lugar de instrumentos», relató la escritora, que además convirtió a la mujer de la pareja protagonista, Arcadia, en una apasionada de la música y la viola» (Griñán, 2013).

El argumento de *La muerte y la doncella* es sencillo: una joven moribunda se rebela contra la muerte, representada como un esqueleto, cuando esta viene a buscarla. Sin embargo, la muerte, lejos de asustarla, la consuela y le ofrece sus brazos para que la muchacha descanse apacible de su enfermedad y de su dolor. Schubert la compuso en un momento crucial de su vida, cuando estaba enfermo de sífilis y se negaba al amor y a la amistad. Esta es la melancolía que reflejó en su música. *La muerte y la doncella* es música de cámara en cuanto a que está interpretada por un pequeño grupo de cuatro componentes y es también música romántica. Si establecemos una analogía con la obra de Regàs, la doncella es una metáfora de

la protagonista, Arcadia, que está debatiendo con una muerte metafórica, la de su espíritu –educado en una moral laica, afrancesada y libre, en comparación con la recatada moral de la España de los cuarenta–, desde su exilio en Francia. Por eso, más que haberse titulado *Música de cámara*, la novela bien se hubiera podido llamar *La muerte y la doncella*. El título, entonces, determina el tipo de estructura que tiene la novela, e incluso el tema, ya que este tipo de música se tocaba en espacios reducidos y para un público minoritario. De esta forma, la historia de Arcadia es la de un determinado sector de la sociedad: la historia de los niños exiliados que regresan a España durante la Dictadura. Una música intimista, una novela intimista, que relata la historia de una controversia ideológica y amorosa. Por eso la obra de Schubert es recurrente a lo largo del texto.

La novela está dedicada a Carlos Barral y la dedicatoria va acompañada de una cita principal de *Golowin*, de Jakob Wassermann. Regàs escoge esta cita a conciencia porque en *Golowin* se narra la historia de una fémina, María von Krüdener, mujer de una enorme fuerza interior, que huye a Tula (Moscú), para reunirse con su esposo durante la Revolución Rusa. En el trayecto se muestra la decadencia en la que se ha visto sumida la nobleza rusa –como en la novela se aprecia la decadencia de la sociedad durante el franquismo–, y el nuevo orden social que emerge –como en *Música de cámara* se debate, en la segunda parte, la nueva época política denominada la Transición–. Esta cita de *Golowin* parece entroncar con el tema de la novela. A la vez, *Golowin* es el personaje antagonista que le hace replantearse a María von Krüdener su pasado y su vida, como en *Música de cámara* las circunstancias que rodean la vida de Javier provocarán que Arcadia se replantee los valores ideológicos que sus padres le enseñaron y que, inalterables, han permanecido en su subconsciente, a lo largo de su existencia. La cita acuña la idea de que uno debe superar con conciencia el dolor que le ocasiona la nostalgia del pasado; de otro modo, si no se supera el recuerdo y la melancolía, es imposible seguir siendo. Básicamente, esto es lo que le sucede a Arcadia: solo la superación de su pasado será lo que le permita el reencuentro con Javier y la oportunidad de sopesar si vale la pena volver con él. Este dilema solo se resuelve si consigue ser objetiva, y esa objetividad es la que ha ganado con la distancia de su abandono.

Cada capítulo se inicia con una cita metatextual que enmarca el asunto del episodio y, desde luego, el estilo narrativo de la voz encargada de relatarlo. El primero de ellos se abre con el verso «Estos días azules y este sol de la infancia», de Antonio Machado, el poeta emblema del exilio español. Este epígrafe determina el tono nostálgico de la novela y su tema

de fondo. Escrito en el exilio francés, se encontró en el gabán del poeta cuando este murió, el 22 de febrero del 39, en el hostel Bougnol Quintana, de Colliure. Esta cita contextualiza la narración que empieza en ese marco de exilio y de recuerdo de la guerra española. Arcadia es una exiliada, como un día lo fue Machado, con quien establece la analogía de haber pasado ella también en Francia los días azules, en su caso los de su propia infancia, al lado de sus padres. Francia será también el destino de la protagonista en su segundo exilio, el sentimental, cuando se vea forzada a abandonar Barcelona, y a su marido Javier, tras la amenaza de su suegro. Asimismo, el verso del poeta remite al lector a la tragedia que vivieron los exiliados durante la retirada, a finales de enero del 39, y conecta, a su vez, con Xavier Regàs, el padre de la autora, quien atravesó la frontera en las mismas fechas que el poeta sevillano. De modo que este verso se alza como un homenaje a la memoria de las víctimas de la guerra española.

Una cita de Johann Wolfgang Von Goethe extraída de su novela *Las afinidades electivas* (1809) enmarca el segundo capítulo. En ella se cuestionan las bases o los fundamentos del matrimonio a través de las actuaciones de los cuatro personajes que protagonizan la historia. Goethe reflexiona en torno a la moral y al poder de la atracción o de la seducción, frente al dominio personal, que cada individuo debe mostrar para no sucumbir a la dolorosa pasión del amor o del sufrimiento. El epígrafe dicta que «...sólo después de haberse puesto plenamente de acuerdo sobre lo conocido se puede avanzar de forma conjunta hacia lo desconocido» (Regàs, *Música de cámara*, 2013: 45), y es el marco del capítulo en el que se relata el momento en que los protagonistas, Arcadia y Javier, se conocen y descubren la naturaleza opuesta de cada uno de los mundos de los que proceden, así como de cada una de las ideologías en las que se han educado.

La siguiente referencia con la que se inicia el tercer capítulo constituye un homenaje a Célestin Freinet, el maestro de Regàs durante su exilio en Francia. El lema «Ayudar en lugar de corregir y sancionar» (2013: 63) ha aparecido en otras de sus novelas, intercalado en el desarrollo de la acción narrativa, y en esta sirve de palestra para la perspectiva que, de la historia de Arcadia, ofrece su tía Inés. Es un capítulo en el que se recuerdan los mentores de los que Arcadia aprende durante su infancia: Flora y César, sus padres; Raúl Torres Guardia, el anarquista, amigo de César, que regresa del exilio, en 1942, para seguir luchando en contra del franquismo, bajo el pseudónimo de Tobías Margenat. Los Ruiz, amigos exiliados de los padres, que ayudarán a Arcadia en su segundo exilio, en el año 60; y su tía Inés, quien se hace cargo de ella durante ocho años, desde la muerte de sus padres hasta su boda con Javier.

Confrontados a las ideologías liberales de estos personajes surgen otros, como las monjas del colegio al que asiste Arcadia, y la familia de su marido, Javier Costa Guardans. Tía Inés admira de su sobrina su afán de adaptación porque considera el esfuerzo que está haciendo al aceptar el mundo burgués del que procede Javier. Por ello la cita de Freinet es adecuada: la protagonista necesita ayuda para su adaptación a ese nuevo mundo por el que tanta hostilidad le han inculcado sus padres. No obstante, de ese entorno solo recibirá reproches.

El capítulo cuarto se titula *La medida de todas las cosas* lema que precede a un fragmento poético de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924). *La medida de todas las cosas* es el título de un libro de Ken Alder (2003), sobre dos científicos de la Revolución Francesa, dos astrónomos que recorren el mundo en busca de una medida universal: el metro. Por otro lado, es la base del principio filosófico de Protágoras de Abdera (485 a.C.- 411 a.C), sofista griego experto en retórica que cobraba por explicar el correcto uso de las palabras u ortoepía. Esta sentencia resume su pensamiento de que el hombre está enfrentado, por naturaleza, al mundo que lo rodea. La expresión que resume esta controversia es la de *Homo mensura est* o *el Hombre es la medida*, fórmula abreviada de *Homo omnium rerum mensura est* o el hombre es la medida de todas las cosas. Se trata de un lema que figuraba en su obra perdida *Los discursos demoleedores*. Esta cita entronca con el tema de la novela porque se refiere a la lucha interna de Javier entre el deseo sexual que siente por Arcadia y la educación moral que ha recibido y que castra todo intento de relación fuera del matrimonio.

Los versos de Joan Salvat Papasseit: «Donám la mà que anirem per la riba ben a la vora del mar bategant, tindrem la mida de totes les coses només en dir-nos que ens seguim amant» (2013: 87) introducen este episodio y entroncan con el libro de memorias de Rosa Regàs, *Amigos para siempre* (2016), donde la autora los reseña al referirse de su amigo Storni, a quien le dedicó su novela *Azul* (Regàs, 2016: 140). El fragmento seleccionado para *Música de cámara* versa sobre el amor de un amante hacia una amada que no está presente de forma directa, solo en el pensamiento de él. Estos versos tienen que ver con el romance de los protagonistas, con sus paseos por la ciudad, con su boda, con la historia, al fin, de sus sentimientos íntimos, al margen de lo que la sociedad espera de ellos.

El quinto capítulo se abre con unos versos de Gustavo Adolfo Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas/ en tu balcón sus nidos a colgar, / y, otra vez, con el ala a sus cristales/ jugando llamarán...» (2013: 125); un poema intimista del Postromanticismo en el que se

expresa con naturalidad la rutina del ciclo de la vida, la repetición de los momentos vitales básicos. Sin embargo, aunque todo sea cíclico en la naturaleza, el amor no lo es. Solo el amor desafía la armonía y el equilibrio de la naturaleza porque puede romperse y desaparecer. En este capítulo, narrado por Gertrudis, la madre de Javier, se representa la vuelta a la normalidad, después de la boda entre Javier y Arcadia. No obstante, pese a que todo tenía que seguir el ciclo de la vida o la rutina, nada vuelve a ser lo mismo para la familia Costa, porque ninguno acepta que Arcadia se haya convertido en la esposa de su hijo. Y nada volverá a ser lo mismo para la protagonista, que descubre que no puede desasirse de su pasado.

El sexto episodio se inicia con una cita del evangelio según San Mateo 22, 11-14. Este es el único libro religioso que editó Rosa Regàs en *La Gaya Ciencia*. Se trata de un epígrafe importante y que se ciñe perfectamente al argumento del capítulo: «Muchos son los llamados y pocos los elegidos». Esta parte de la narración es bastante biográfica y en ella se trata de las reuniones de los equipos de matrimonios a los que Arcadia y Javier asisten, a pesar de que ella no las soporta. La sentencia referida la hará propia el padre Dalmau Rovira, en el capítulo siguiente, cuando condena al destierro de la cofradía a la pareja porque Arcadia ha desafiado la moral cristiana al participar en un concurso de gimnasia y ser fotografiada en maillot.

Un epígrafe de Godfrey Harold Hardy (1877-1947) que dice: «Cualquier bobo puede plantear preguntas sobre los números primos a las cuales el más inteligente de los hombres no puede contestar» (2013: 161), encabeza el séptimo capítulo. La cita refiere el problema aún irresoluto sobre los números primos ya que estos son infinitos y no existe una fórmula que asegure si son o no son exactos, es decir, que no parece haber, de momento, una solución a esa incógnita matemática. Por eso este

Es uno de los problemas matemáticos más antiguos del mundo. [...]. Se consideran infinitos, pero a medida que crecen, la distancia que los separa es cada vez mayor y por lo tanto más complicado dar con ellos. Por si fuera poco, entre este grupo ya raro por sí mismo, existe otro aún más peculiar si cabe, el de los primos gemelos: pares de números primos separados por dos unidades (por ejemplo, 3 y 5, 11 y 13, 41 y 43...). También se supone que son infinitos, pero se trata de una conjetura, nadie ha podido confirmarlo hasta la fecha (Jorge de, J., 2014).

Este es un capítulo que entronca con el anterior. En él continúan las reuniones de los equipos de matrimonios y, paralelamente, se inician las actividades relacionadas con la

gimnasia de Arcadia. El escándalo de la fotografía en la que aparece vestida de gimnasta y que se publica en el diario dará poder al padre Dalmau Rovira para desterrarlos de la cofradía tras acuñar la sentencia: «...habéis sido llamados pero no habéis sido elegidos» (2013: 189), lema a través del cual se enlazan, temáticamente, el capítulo seis y el siete. Además, aparecen, en este último capítulo, algunas referencias a las lecturas que Javier le lee, en voz alta, a una Arcadia sumida en la depresión: *Poemes en ondes herzianes* de Joan Salvat Papasseti, o el *Acque e terre* de Salvatore Quasimodo. Este último autor se cita también en *Amigos para siempre* (Cfr. Regàs, 2016: 143), de hecho, en ambas obras se escogen de él los mismos versos: «Ognuno sta solo sul cuor della terra/ trafitto da un raggio di sole/ ed è subito sera» (2013: 191). Pero, mientras que en *Amigos para siempre*, el verso lo recibe la autora escrito en una postal y su remitente es Storni, en *Música de cámara* es Javier quien se lo lee a Arcadia, durante su convalecencia. Este verso se interpreta como el intento desesperado de hacer rebrotar en la pareja el amor que ya se está yendo.

El octavo capítulo se enmarca con unos versos de Federico García Lorca localizados en *Sonetos del amor oscuro*, que dicen así: «¡Ay voz secreta del amor oscuro!/ ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!/ ¡ay aguja de hiel, camelia hundida!/ ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!». Lorca está presente en la memoria de Regàs porque visitó la casa de sus padres la última vez que estuvo en Barcelona, en 1935. De hecho, la autora está convencida de haber visto una fotografía en la que el poeta la sostenía en su regazo, como asegura en *Entre el sentido común y el desvarío*: «Cuando descubrí esa foto no era consciente de su importancia...» (Regàs, 2014: 25). Los versos seleccionados para este episodio no son fortuitos, porque en él se narra, precisamente, una historia de amor oscuro, la de la traición que Arcadia comete contra Javier, con su amigo, el arquitecto Toni Puig. En este capítulo aparece otro paratexto referido a *La muerte y la doncella*, de Schubert, que incide aún más en el tono de tragedia que adquiere, en esta parte, la novela.

El noveno capítulo tiene como epígrafe una cita de Friedrich Wilhelm Nietzsche extraída de *Así habló Zaratustra* (1885). Nietzsche es un filósofo admirado por Regàs, de hecho, es de su obra de donde escoge el nombre con el que bautiza su editorial La Gaya Ciencia. El epígrafe dice: «¿Es necesario que haya pozos envenenados y fuegos malolientes y sueños mancillados y gusanos en el pan de cada día?» (2013: 215). Se trata de un episodio en el que se relata la podredumbre de la sociedad burguesa a través de la figura del abogado Santiago Fábregas, empleado de Darío Costa, el padre de Javier, que se encarga de chantajear

a la protagonista para que se marche a Francia. Se inicia así el exilio sentimental de Arcadia. Al mismo tiempo, Javier abandona a su familia y, con ella, el ambiente corrupto de la burguesía heredera del legado franquista.

Salvatore Quasimodo es el poeta escogido para abrir, a través de sus versos, el décimo capítulo de la novela. Estos se acompañan de la traducción de la autora que dice así: «Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra/ transido por un rayo de sol:/ y de pronto la noche» (2013: 237). Quasimodo es un poeta hermético italiano. Su poesía se escribe para leerse en soledad. Este décimo episodio es una despedida de Arcadia a la ciudad de Barcelona y hacia sus orígenes, representados en el personaje de su tía Inés. También se recoge aquí el momento de su partida hacia la tierra que dejó a los doce años, y que desconoce cómo será ahora. Francia y el inicio de una nueva vida, de una nueva identidad, ahora en soledad, será el final que marca la primera parte de la novela. El exilio del que regresaba en el primer capítulo la protagonista será su destino al final de la primera parte de la novela. El exilio es como esa noche descrita por Quasimodo en esos perfectos versos.

La segunda parte de la novela consta de un solo capítulo que se abre con una cita de Pedro Salinas, extraída de *Razón de amor* (1936): «Serás, amor, un largo adiós que no se acaba». Este es el lema que titula el largo texto de esta segunda parte, que viene acompañado por los versos :«Ni en el llegar, ni en el hallazgo/ tiene el amor su cima:/ es en la resistencia a separarse/ en donde se le siente, desnudo, altísimo, temblando» (2013: 245). La relación de este epígrafe con el argumento se produce cuando Javier reconoce a Arcadia en el Palau de la Música, veinticuatro años después de que lo abandonara. El reencuentro, el recuerdo, el perdón y la sintonización con el presente manifiestan ese «largo adiós» sin fin, en el que ha triunfado la «resistencia a separarse» y la oportunidad de darse –valga la redundancia–, otra oportunidad. En este capítulo, la autora introduce otro enlace metatextual en el que homenajea al director de orquesta Leonard Bernstein.

El día 31 de octubre de 1984, Bernstein dirigió a la Filarmónica de Viena en el Palau de la Música de Barcelona. En la ficción de este relato, el mismo año y el mismo mes, Arcadia y Javier se reencuentran en ese concierto, justo al final de escuchar, bajo la dirección de Bernstein, el *Finale: Presto* de la Sinfonía nº 38 en re mayor K. 50, conocida como *Praga* (1786); una de las obras maestras de Mozart, que cerraba la primera parte del concierto número 18, del Festival Internacional de Música de Barcelona. Cuando Bernstein inicia la

segunda parte de su concierto, lo hace con la *Sinfonía* n° 1 en si bemol mayor, op.38, *Primavera* (1841), del romántico Robert Schuman. Una sinfonía inspirada en un elemento extramusical: los poemas de primavera de Adolph Boettger. De hecho, la partitura empieza con un verso de Boettger cuya letra dice: «En el valle florece la primavera». Pues es justo en ese instante en el que, en la ficción, Javier y Arcadia salen juntos del Palau de la Música acompañados por la música de Bersntein. Esta referencia sintetiza metafóricamente su reencuentro y el rebrotar, como una nueva primavera, de ese amor que se llevaron cada uno intacto a su propio exilio, y que han sabido guardar sin mancillarlo, durante veinticuatro años.

2.5.3.- Estructura y argumento de la novela.

La novela está estructurada en dos partes que se separan por la cronología, por el tiempo, que transcurre en las vidas de los actantes desde su separación. Como apunta la cita de *Golowin*, de Jakob Wassermann, que preside toda la narración: «Nada retorna...», una sentencia que acuña Darío Costa para amenazar a Arcadia y recordarle la imposibilidad de restaurar el pasado porque « No hay regreso al pasado [...], para ti no tiene regreso» (2013: 223).

La primera parte abarca una unidad narrativa cuya temporalidad ocupa desde 1949 hasta 1960. Esta se divide en diez capítulos que marcan el ritmo de la historia, es decir, su avance, y son los siguientes: *Estos días azules*, *Afinidades electivas*, *Ayudar en lugar de corregir y sancionar*, *La medida de todas las cosas*, *Volverán las oscuras golondrinas*, *Muchos son los llamados y pocos los elegidos*, *El problema sin resolver de los números primos*, *Ay aguja de hiel*, *camelia hundida*, *Así habló Zaratustra*, *Y de pronto la noche*. Cada episodio está narrado por un personaje distinto que aporta una nueva visión sobre el asunto central, y sobre la protagonista. El enfoque estructural corresponde a un tipo de narración coral y constituye uno de los mayores aciertos técnicos de la novela porque, como la historia se aborda desde distintos ángulos, esta multiplicidad de perspectivas arroja veracidad a lo narrado.

Regàs declara, acerca del título que escoge para esta obra, que: «Música de cámara se refiere a la estructura literaria de la novela, es decir, a las voces que cuentan la historia y que a medida que hablan hacen avanzar la narración, como la voz de los instrumentos en un concierto de música de cámara hacen avanzar el tema de la obra musical» (*Hablandoconletras.es*, sf). Los personajes están seleccionados para que cada uno parezca un “instrumento de cámara”, para al final, en la segunda parte, titulada *Serás amor un largo*

adiós que no se acaba, el dúo entre Arcadia –que funciona como el primer violín de la orquesta, y Javier, como el segundo–, resuelvan su problema dejando, eso sí, el desenlace de su historia amorosa abierto, tal como es costumbre en la narrativa regasiana.

La primera parte de este relato es lineal, y cada capítulo está narrado en primera persona, aunque por un personaje distinto. Por eso, «la elección de los personajes que tomarán el lugar del narrador está hecha con una “intención” que ineludiblemente nos arrastrará hasta el clímax narrativo, contenido eso sí, con el que finaliza la primera parte”» (Cao, 2013). Según Luis Alberto Cao, «cuando avanzaba en la lectura de “Música de cámara” tenía, efectivamente, la impresión de hallarme ante una obra de cámara llevada “transliterada” en texto literario. Porque las diferentes voces de los personajes se integran en un conjunto armónico que “suena” perfectamente afinado» (Cao, 2013), de manera que la prosa se adapta a la voz de cada personaje, a su finalidad narrativa y a su función en la novela.

En el primer episodio de esta primera parte, *Estos días azules*, es la voz de Arcadia la que relata la historia de sus padres desde antes de su exilio. Comenta su propio nacimiento, su huida a Francia en el 39, con apenas un año de edad, y habla de la muerte de sus progenitores.

En el inicio de la narración destaca la alternancia de los tiempos verbales, en condicional y en subjuntivo, que sitúan la historia que se está contando en un plano de irrealidad, ya que la protagonista imagina que es su difunto padre quien está a su lado, en ese tren que la devolverá hasta su patria. Pero cuando se cambian los tiempos de subjuntivo y de condicional perfecto por los de presente de indicativo, la escena que aparece ante el lector se recrudece porque se describe la realidad de Arcadia: su regreso a Barcelona, en compañía de Inés, su tía paterna, tras la muerte de sus padres. El tema del exilio domina, desde la primera página, y se presenta como una forma de vida que César y Flora, sus progenitores, le han traspasado en una especie de herencia de la memoria.

La parte antigua de Barcelona se convierte en el epicentro de la vida de la protagonista durante los siguientes ocho años. Arcadia relata sus experiencias en el colegio de monjas; sus clases de viola en el conservatorio; sus paseos por las Ramblas y su sentimiento de desarraigo, así como su incapacidad para entablar amistad ninguna de las alumnas del colegio, básicamente porque no las comprende, educada, como ha sido ella, en laicidad y bajo el pensamiento republicano que le inculcaron sus padres en Francia.

En el segundo capítulo, *Afinidades electivas*, se narra su encuentro con Javier y su enamoramiento. La protagonista advierte cómo aficionó a su futuro esposo a la música de cámara, tras acompañarlo a un primer concierto en el que se tocó *La muerte y la doncella*, de Schubert. Aunque Arcadia sabe que ambos pertenecen a familias de ideologías dispares, no es consciente de lo que eso significará en su relación, y confía en que la firmeza de su amor vencerá cualquier contrariedad. Por otro lado, en este episodio, así como en la segunda parte de la novela, la música se convierte para Javier en el nexo de unión con su esposa o –cuando esta se marche–, con su recuerdo.

El tercero, *Ayudar en lugar de corregir y sancionar*, está narrado por tía Inés, que expone el tipo de educación que ha recibido su sobrina en el exilio. Inés revela el pavor que siente ella misma de ser descubierta por las autoridades, ya que es la hermanastra de César, un maestro perseguido por el franquismo. A través de su voz se recoge el testimonio del dolor que representó el exilio para los que creían en la República:

¡Fueron tantos los que murieron y tantos los que emprendieron el doloroso camino hacia una frontera que parecía no ser capaz de engullir la larga fila de hombres y mujeres que huían de la persecución y de la muerte! Y los que no lograron cruzarla, ¿qué fue de ellos? (2013: 64).

Su reflexión destaca el destino funesto de una parte del país tras la guerra: la cárcel, los campos de concentración, los trabajos forzados en valle de Cuelgamuros o, sencillamente, el desconocimiento del paradero de los seres queridos porque

...de la mayoría no supimos nada [...], tal vez murieron o los fusilaron, nadie ha podido saber lo que les ocurrió y nadie ha osado preguntar»(2013: 64).

Inés da voz a los vencidos como su hermano y como su pareja, Tobías. A través de los diálogos que mantienen Inés y Tobías se augura el fatal desenlace de Arcadia y Javier. Se critica además a la familia burguesa, como la de los Costa, que, una vez pasados al Régimen, aprovechó sus contactos para lucrarse. Darío Costa y su clan –como hizo el abuelo Vidal Armengol en *Luna lunera*–, se pasaron a la zona nacional, cuando estalló la guerra. Igual que el abuelo Vidal, el padre de Javier «entró en Barcelona el 26 de enero por la Diagonal con los vencedores vestido con el uniforme de la legión y el brazo en alto» (2013: 80), dispuesto a

recuperar sus fábricas textiles y a enriquecerse con el monopolio del suministro de uniformes para el ejército.

La medida de todas las cosas es el título del cuarto episodio que está narrado por la voz de la protagonista que relata su boda con Javier, e intercala sus observaciones sobre la Barcelona de finales de los 50, en las que subraya que la posguerra no había terminado «ni para los ciudadanos ni para los exiliados ni para la miseria y la censura, ni para los salvoconductos» (2013: 88). Arcadia evalúa las diferencias entre la familia de su marido –perteneciente a la rica burguesía–, y la que ella había formado con su tía y con Tobías. Es un capítulo en el que se observan las divergencias de pensamiento entre Javier, partidario del golpe de estado producido como «consecuencia del desorden, del caos, de la persecución de empresarios» (2013: 88), y Arcadia, cuya opinión se había forjado tras recordar las conversaciones con su padre durante su exilio:

...algo había en mi voz que sonaba demasiado a las ideas de mi padre que brotaban del fondo del olvido como si hubieran estado durante todos estos años ocultas en un agujero negro de mi mente (2013: 89).

Se trata de una narración crucial en la que la actante reconoce la disparidad entre ella y su marido, hasta acusarlo de ser «uno de ellos» (2013: 90). Ese es el tema de sus trifulcas ya que «en lugar de encontrar un punto de encuentro o de comprensión, lo único que lográbamos con esas discusiones era afianzarnos en nuestras posiciones que eran cada día más radicales» (2013: 90). La diatriba ideológica es el asunto de esta parte de la narración, «Esa misma ideología que yo llevaba vagamente en mi conciencia [...] fidelidad a mi familia, a mi infancia» (2013: 91).

Arcadia, entrelaza estos pensamientos a la opinión que tiene de la familia de Javier: su suegro le produce una «profunda antipatía» (2013: 93), y su suegra encarna el tópico del *ángel del hogar* ya que no utiliza su voz «para opinar o para preguntar» (2013: 93). Gertrudis es el «prototipo de la mujer de la alta sociedad, una sociedad que yo no tenía ni idea de cómo era» (2013: 93).

Arcadia da cuenta del miedo que abrumaba a los ciudadanos, siempre vigilados por la policía, y descubre que se «había enamorado de un adicto al Régimen, un fascista, como lo

habría llamado mi padre» (2013: 100). A través de un feedback se avisa al lector del mal fin de su relación:

...muchos años después cuando ya me parecía haber salido de esta historia, cuando desde otros paisajes y otras costumbres recuperaré lentamente la objetividad para intentar comprender qué portentosa unión habíamos iniciado para que enraizara con tal fuerza en nuestro cuerpos y nuestros corazones como para convencernos de que nunca había de ensombrecerse (2013: 105).

El sexo como tema tabú en la sociedad, solo comentado con naturalidad por tía Inés y por Tobías; el arrepentimiento de Javier y su necesidad de confesarse porque cree haber cometido «un acto contra la pureza» (2013: 107) ya que entablar una relación sexual «sólo se puede hacer una vez estemos casados» (2013: 107) son temas que caracterizan y definen la atmósfera opresiva que quiere describir la autora. La diferencia de clases es otro de los asuntos que se tratan y se hace notoria tras la boda de la pareja, ya que Arcadia se siente alienada de su rutina anterior, rodeada de lujo pero sometida a la voluntad de sus suegros. Justo cuando surgen sus primeros desvaríos anímicos se plantea « ¿Qué hacía sumergida en ese mundo que me era tan ajeno?» (2013: 123), una «realidad en la que yo no había pensado» (2013: 124). Entonces tomará conciencia de su propia inanición e intentará buscar una actividad en la que reencontrarse consigo misma.

El quinto capítulo titulado *Volverán las oscuras golondrinas* está narrado por Gertrudis. Esta se cita en un café para charlar con sus amigas sobre la boda de su hijo con Arcadia, esa mujer que no le «pareció la persona adecuada para él» (2013: 126), ya que, tanto a ella como a su marido, «ya no le gustaba la chica desde que supo que era hija de rojos» (2013: 127). Su conversación es relevante porque en ella se destaca la costumbre de muchos maridos burgueses de mantener a una amante, compaginando esta relación clandestina con el matrimonio, ya que tanto Gertrudis como Darío aconsejan a Javier «al menos que no se casara con ella aunque quisiera conservarla pero no públicamente» (2013: 127). La suegra de Arcadia es la encargada de retratar el *modus vivendi* de las mujeres de la alta burguesía catalana que, cuando no están de veraneo en Caldetas o en Sitges, colaboran con alguna asociación religiosa para hacer caridad en los barrios periféricos de Barcelona, como el de Somorrostro o el de Montjuïc. Aunque Gertrudis intenta arrastrar a su nuera hacia ese tipo de labores humanitarias para «que se vaya acostumbrando a nuestra forma de actuar y de ayudar

a los pobres, que vea en lo que nos ocupamos las mujeres mientras nuestros hombres hacen avanzar el país» (2013: 130), ella no lo va a aceptar. Es importante mencionar que el grupo de amigas está de acuerdo en que el matrimonio tiene que darse entre iguales para que pueda funcionar, porque a la pareja «la seguridad les ha de venir desde la misma condición social, pertenecer al mismo ambiente, haber vivido de la misma manera» (2013: 129).

El sexto capítulo se titula *Muchos son los llamados y pocos los elegidos* y entronca con el séptimo, *El problema sin resolver de los números primos* porque comparten el desenlace de la acción. El tema principal en ambos es la mala adaptación de la protagonista a la vida burguesa, que le corresponde por matrimonio, y la crítica de su familia política. El capítulo sexto se articula a partir de la voz narrativa de un nuevo personaje, el padre Dalmau Rovira, el confesor que tuvo Javier en el colegio de élite en el que se había formado. Rovira es uno de los promotores de los equipos de matrimonios a los que asiste la pareja. El religioso conoce la descalificación que merece Arcadia para los padres de Javier: «según se comentaba los padres de él habían tenido un gran disgusto con esta boda» (2013: 139), así que disiente y reprocha la poca autoridad que muestra este ante su esposa y no duda en censurar su actitud: «Eres tú el que ha de establecer las normas en tu vida de familia» (2013: 141). La pareja participa en esas reuniones que provocan ansiedad y apatía en la protagonista porque no encaja en el grupo de antiguos amigos de su marido, por eso acaba rebelándose: «No puedo, Javier, de verdad, no puedo» (2013: 146), pese a la voluntad del padre Rovira de convertirla en «una de los nuestros» (2013: 153).

En este capítulo, en letra cursiva para diferenciar la voz de Rovira, el mismo Javier expresa que su mujer y él solo son felices en su casa, «Porque aquél era otro espacio, era nuestro espacio, el que habíamos creado y enriquecido desde que nos conocimos» (2013: 153). E incluso reconoce que se «había convertido en un extraño que me sentaba a su lado ignorando su malestar» (2013: 154), y anticipa el desenlace cuando menciona que Arcadia «todavía no había comenzado a irritarse o a callar como le ocurriría al cabo de unos meses» (2013: 154). Las ideas de Arcadia sobre la Iglesia a la que considera plagada de «déspotas, tiranos» (2013: 156); su reivindicación de trabajar para sentirse útil y la imposibilidad de hacerlo «para no escandalizar a tus padres, burgueses anticuados donde los haya, incapaces de comprender que una mujer tiene derecho a su trabajo y a su independencia económica sin los cuales nunca será libre» (2013: 159), la abocan a una ruptura con su entorno que se produce en el capítulo séptimo, cuando decide asistir a unas clases de gimnasia y termina

figurando en una fotografía del diario deportivo. Esto provoca un cataclismo en su vida privada al ser juzgada, en su propia casa, por todo el colectivo que se teje a su alrededor: sus suegros, el padre Rovira y los miembros de los equipos de matrimonios; es decir, por el mundo burgués. A la par que es reprendida, recibe la noticia de la muerte de Tobías, defenestrado en la comisaría de Vía Layetana, por la misma policía que defienden esos burgueses que la acusan a ella. Su muerte desencadena su toma de conciencia sobre su origen, y conecta su recuerdo con los crímenes del Régimen que le explicaba su padre: «procesados en consejos de guerra, deportados a los campos de exterminio nazis, guerrilleros ejecutados extrajudicialmente, exiliados, rapadas y vejadas las mujeres, procesados todos por el Tribunal de Orden Público y muertos [...], simplemente asesinados y arrojados a las cunetas de la carretera más cercana» (2013: 186). Arcadia cae en una depresión, se aleja de su marido al que ahora contempla «como a un ser desconocido» (2013: 192).

El octavo capítulo, *Ay aguja de hiel, camelia hundida*, se narra mediante la voz de Toni Puig, el arquitecto, amigo de Javier, que remodela la casa de la pareja situada en la calle Ausiàs March. Puig ofrece su versión sobre el deterioro anímico que padece Arcadia. Conoce la opinión de Javier acerca de las reuniones de los equipos de matrimonios: «ya sabes lo poco amigo que soy de desbaratar relaciones, afectos y costumbres enraizadas en mi vida» (2013: 196), y sabe que Arcadia «se había refugiado y sumido desde entonces, en una tristeza y una melancolía tan profundas que [...] no había forma de llegar a ella» (2013: 199), por eso, cuando la encuentra deambulando por la calle Mayor de Gracia, la rescata de su ensimismamiento y la lleva a un bar. De ese encuentro surgirá una relación sexual un tanto extraña, fruto de la confusión vital de la protagonista.

Este es un episodio crucial porque Arcadia interpreta, en su diálogo con Toni Puig, el sentido que para ella tiene *La muerte y la doncella*, una pieza musical «que la había acompañado desde que tenía uso de razón» (2013: 202), y con la que se siente identificada. Puig hace confidente de esta relación a su amigo Gabriel Solans, que trabaja en el despacho de Darío Costa. Esa revelación es el fin del matrimonio de Arcadia y Javier.

El noveno capítulo lleva por título *Así habló Zaratustra*. Está narrado por Darío Costa, el padre de Javier, y se relata la conversación entre Costa y Santiago Fabregat, uno de sus empleados, acerca de la extorsión que han hecho contra Arcadia para que abandone a su marido y a su país y evitar así el escándalo. En el diálogo destaca la confesión de Darío sobre

la atracción que siente por Arcadia, y reconoce que su deseo es verla «sometida a un hombre como yo, que representa lo que ella más desprecia y odia» (2013: 221). Darío está convencido de que recuperará la relación con su hijo una vez se marche Arcadia: «en cuanto ella no esté, volverá al redil» (2013: 225). Sin embargo, la huida de la protagonista provoca que Javier abandone definitivamente a sus padres ya que intuye que Darío ha tenido que ver en la incomprensible huida de su esposa.

El décimo episodio titulado *Y de pronto la noche* está narrado por las voces de tía Inés, Arcadia y Toni Puig, y cada una ofrece su perspectiva sobre la fuga de la protagonista: tía Inés comenta cómo fue su despedida; Arcadia plantea su marcha como un segundo exilio y Toni Puig da cuenta de los malos juicios que hizo al respecto la burguesía que conocía a Arcadia, y relata la pesadumbre en la que se ve inmerso Javier.

La segunda parte de la novela es menos extensa que la primera y consta de un solo capítulo titulado *Serás amor un largo adiós que no se acaba*. Su cronotopos es un tanto distinto ya que, aunque se mantiene el escenario de la ciudad de Barcelona, el tiempo narrativo no corresponde al de la posguerra sino al de la Transición, y la acción se desarrolla a lo largo de una noche de octubre del año 1984. Javier es el narrador y alterna varios tipos de discurso en función de lo que relata. El episodio se inicia con una analepsis en la que describe su reencuentro con Arcadia en el Palau de la Música, tras veinticuatro años de separación. Este flashback es necesario para informar y para situar al lector en los distintos espacios en los que tendrá lugar otra escena, la del diálogo que entablan los personajes primero en el bar del hotel Colón, luego en el café de la Ópera y, finalmente, en la casa del Ensanche barcelonés en la que vivieron durante su matrimonio. Esta ha sido reformada y el único elemento que conserva que estuvo presente durante su vida conyugal es el sofá, en el que Arcadia duerme esa noche. En este marco se alterna el discurso narrativo con el dialógico, de hecho, el diálogo ocupa una gran parte de la acción narrativa. Es, tal vez, la secuencia narrativa más forzada de toda la novela porque Arcadia ensalza una defensa a la libertad y una crítica acerba sobre la ilegalidad en la que se produjo la Transición que dará lugar a la democracia ya que, como observa, «No se puede fundar una democracia sobre los rescoldos de una dictadura» (2013: 270). Es un episodio en el que las ideas políticas de la autora se reparten entre el discurso de la protagonista y el de Javier. Se subraya también la idea del no retorno del pasado que enuncia Javier con ese «no había vuelta atrás» (2013: 255), una sentencia expresada en la cita de *Golowin* que preside toda la obra.

La novela tiene un final abierto y esperanzador para los protagonistas: «el final estaba todavía muy lejos y lo más complicado y difícil no había hecho más que empezar» (2013: 317). Además, el tema del exilio se cierra de manera circular ya que la narración empezaba con una escena hipotética desarrollada en la estación de Toulouse, donde el padre de Arcadia le aseguraba: «Aquí termina tu exilio» (2013: 13), y termina con la sentencia que le dice Javier: «Es ahora cuando termina tu exilio, Arcadia, nuestro exilio» (2013: 317).

2.5.4.- Los personajes: vencedores y vencidos.

En la novela los personajes se vinculan a dos ejes temáticos: el de los vencedores –entre los que destacan Darío Costa, su esposa Gertrudis, el padre Dalmau Rovira, los miembros de los equipos de matrimonio y las amigas de Gertrudis–. Y el de los vencidos, donde se asocian dos tipos de actantes: los que, como Santiago Fabregat o Gertrudis Costa, han tenido que callar y amoldarse a las imposiciones del Régimen para sobrevivir, y se molestan si se les recuerda su procedencia, y los que, como Tobías Margenat, han decidido seguir luchando por la República, desde la clandestinidad, cobijados en una nueva identidad, a pesar de su miedo a ser descubiertos. A este segundo grupo se añade Tía Inés, una mujer que opta por el silencio debido al pavor a la represión por que descubran su parentesco con el padre de Arcadia, y la protagonista que, aleccionada por las ideas de sus padres y por la educación laica con la que estos la adoctrinan en Toulouse, no será capaz de someterse a la vida burguesa que le ofrece Javier con su matrimonio.

Arcadia descrita por Gertrudis como una mujer «alta y delgada [...], lleva el pelo recogido y zapatos planos» (2013: 131), –como solía usar Regàs en su juventud–, pertenece a una familia de exiliados, y su marido a una familia nacionalista, católica y adepta al Régimen. Toca la viola desde niña, un instrumento catalogado por Javier como: «una viola es más o menos como un violín» (2013: 50). Sin embargo, la viola es el tenor dramático de los instrumentos de cuerda, y su sonido grave y melancólico se impone al del violín, este último, al tener un timbre más agudo, parece más prestigioso que la viola. El instrumento se convierte en un símbolo para la protagonista: el de su historia en el exilio, donde sus padres la animaban a su estudio, como luego lo harán Inés y Tobías. La viola representa la posibilidad de forjarse un futuro económico, una profesión con la que emanciparse. Pero, cuando se casa, la viola se aparca en un armario del que solo sale cuando la protagonista huye a Francia y reconstruye su vida viviendo de su música. Arcadia está marcada por la ideología de sus padres, por sus aleccionamientos sobre la política de España y por el recuerdo de la vida en libertad de la que

gozó en Toulouse, durante su infancia. Su carácter –desde su boda con Javier–, lejos de adaptarse a la nueva experiencia de vida en la barcelonesa burguesa, se agria, y su pensamiento retrocede en busca de su pasado. Si nunca se había planteado sus diferencias en cuanto a sus orígenes, o si estas habían sido olvidadas en pos de su relación amorosa con Javier, desde su convivencia, a medida que ella se ve obligada a abandonar su música y su proyecto de convertirse en una concertista de viola de un grupo de cámara, su insatisfacción vital fluye, cada vez con más intensidad. Por eso busca alternativas como la gimnasia, para disfrazar su nostalgia. No obstante, esta actividad desencadena la ruptura con la familia política y con el entorno de su marido, y ella se ve arrastrada a la depresión. Exiliada en su tierra, en su mundo y en su propia casa, no le queda más que aceptar la huida, tras el chantaje de su suegro. Pero en Francia, lejos de salvarse del peso de su pasado, debe inventarse una identidad para soportar su vida, olvidar su historia y sus recuerdos junto a Javier. El olvido es lo que escoge para sobrevivir porque Arcadia materializa la idea de que, lo que se aprende durante la infancia marca tu destino o permanece, como un mensaje subliminal, en el subconsciente hasta que algo, lo más nimio, hace que resurja y revuelva el orden de tu vida.

Javier es el personaje que más evoluciona psicológicamente en la novela. No está de acuerdo con el modo de vida de sus padres, no acepta trabajar en el despacho familiar ni vivir en el espacio que estos le ceden en la parte alta de la ciudad, como hace su hermana. Desafía a su familia al casarse por amor con una mujer, hija de anarquistas. Decide comprenderla a través de la afición que tiene Arcadia, que es la música de cámara, y cuando es abandonado por ella, rompe definitivamente con el mundo burgués del que procede. Se identifica con la clase media y dedica sus esfuerzos como abogado a ayudar a los que regresan del exilio y a los desfavorecidos sociales. Se interesa por la historia reciente del país y, lejos de huir, como hace su esposa, o de hundirse, se reinventa. Es el personaje que mejor expresa la idea de compromiso social que la autora defiende: «Compromiso con el sufrimiento de los demás» (2013: 309). Javier reconoce que Arcadia lo inició en ese cambio que, igual que el país, ha aceptado: «el tiempo vivido contigo hubiera sido un viaje iniciático que [...] había despertado en mí una gran sensibilidad por la Historia más reciente de mi país, por la sociedad, por el sufrimiento de la gente...» (2013: 308). Le corresponde a él la voz del único capítulo de la segunda parte del libro y la esperanza de iniciar un camino en conjunto con Arcadia.

Tobías Margenat es el pseudónimo de Raúl Torres Guardia, amigo de César, el padre de Arcadia y el hermano, por parte de madre, de Inés Armengol. Exiliado por ser anarquista

vinculado con la CNT, desaparece en el 39, junto a miles de personas que huían a Francia. Regresa a Barcelona en el año 42, escondido en la identidad de otra persona, un maestro llamado Tobías que había conocido durante la huida y durante su internamiento en el campo de Argelès. En Barcelona vive en la calle Manso, donde imparte clases particulares de música y donde trabaja puntualmente como corrector de la editorial Janés. Tobías se convierte en el mentor de Arcadia, la anima a continuar con sus clases de viola y a formar un trío musical con sus amigos. Es el soporte moral de Inés, además de su pareja sentimental. Es el encargado de dar cuenta, a través de sus diálogos con Inés, del tipo de familia de la alta burguesía de la que procede Javier. Tobías distingue entre la burguesía de la ciudad y otra «más católica y catalanista y por tanto más difícil de detectar» (2013: 84), a la que pertenece la familia Costa cuyas fechorías denuncia la autora por boca de este personaje. Este es el actante encargado de definir lo que sucede en la Transición: «La corrupción legalizada pasa de padres a hijos y de éstos pasará a los nietos y no tendrá fin porque no sólo no hay respuesta judicial y oficial a ello, sino que se ha constituido en una manera de sobrevivir [...]. Ya nadie podrá arrancar de la sociedad esta permisividad en el delito económico» (2013: 85). Pianista en su juventud, se queda, como Cervantes, con la mano izquierda lisiada. Tobías presagia el regreso de Arcadia a Francia: «A lo mejor decide algún día volver a Francia, no desaparecerá tan rápidamente lo que aprendió de sus padres siendo una niña» (2013: 76).

Tía Inés es una mujer discreta, de ojos grandes y voz sonora pero acostumbrada al silencio. Arcadia la define como «esas hadas domésticas regordetas y sonrientes que [...] van aleteando por el mundo en busca de males que remediar» (2013: 25). Regàs se permite con ella una licencia narrativa ya que fecha su nacimiento cuando la fiebre española, en 1918. Sin embargo, sabemos que en 1929 tiene veinte años, entonces, su año de nacimiento sería sobre 1908. César, el hermano de Inés, tenía veintiséis años en 1936, como le recordaba a Arcadia: «Yo tenía veintiséis años cuando el golpe de Estado» (2013: 20), así que, cuando murió, en 1949, César rondaría los treinta y nueve años. Cuando Arcadia conoce a tía Inés en 1949, dice de ella que parecía que tuviera unos cincuenta años, sin embargo, si nace en 1918, tenía treinta y uno.

Inés enseña a su sobrina a sobrevivir ocultando la verdad: «ni se te ocurra decir que tus padres se exiliaron ni mucho menos que fueron maestros durante la República y olvida sus teorías sobre la religión que ha esclavizado a este país y a tantos otros» (2013: 32). Trabaja en el mismo empleo de Correos y Telégrafos que consiguió a los veinte años, y no ha tenido que

manifestar su adhesión al Movimiento jamás. Ella y César son hermanos de madre, por eso a ella nadie la relaciona con él y no debe exiliarse. Es un personaje discreto que consigue pasar sin ser vista aunque siente pavor de ser descubierta. Se sorprende de su fortaleza para sacar adelante a su sobrina siempre «en silencio y sin que nadie me viera como lo he hecho todo en la vida» (2013: 69). También es consciente del abismo ideológico que separa a su sobrina de Javier que «pertenece a un ambiente que además de ser distinto es casi contradictorio con el de Arcadia como decía Tobías, es decir, con nosotros» (2013: 77). Junto a Tobías, habla del determinismo en la infancia: «lo que cuenta en la educación de un niño son los primeros años, [...], lo que vivió y aprendió entonces, las ideas que le inculcaron [...] es lo que definitivamente ha de marcar su vida de nada sirve que me preocupe porque habrá de llegar el día en que renazca y brote lo que entonces se sembró en su mente y en su corazón» (2013: 72). Inés da cuenta del tipo de sociedad que se había creado tras la guerra donde hubo una «súbita conversión a la moral y la fe cristianas como las que habían impregnado todo a toda una sociedad que yo misma había conocido tan laica y tan fervorosamente contraria a nuestra historia de sumisión religiosa» (2013: 73). Es la portadora de la ideología feminista que defiende la libertad sexual de la mujer y el derecho de escoger cuándo se quieren tener los hijos porque «en ningún caso la voluntad de compartir ha de tener prioridad sobre la decisión que la mujer toma sobre su cuerpo, que sólo a ella compete, a nadie más» (2013: 118).

Darío Costa, el padre de Javier, según Houdiard «cristaliza la intolerancia y la falta de escrúpulos de la burguesía catalana franquista» (Houdiard, 2014); no acepta a Arcadia y quiere que desaparezca pero que su hijo no descubra su intercesión. Sabe la historia verdadera de la familia de la protagonista, incluso la identidad real de Tobías, y se avergüenza de que «de esas gentes procede mi nuera» (2013: 227). Darío albergaba la esperanza de que Arcadia se integrara en su clase social «como ocurrió con mi mujer que pertenece a una clase social distinta pero que, convencida de que subiendo un peldaño o varios dejaría de ser lo que fue, sin apenas esfuerzo pasó a defender la nueva clase social a la que ahora pertenece y el Régimen que la cobija como si hubiera sido siempre partidaria de él» (2013: 226). La depravación de Darío Costa se evidencia cuando él mismo reconoce ante Santiago Fabregat su fantasía de someter sexualmente a su nuera: «haberme acercado a ella, y comprobar paso a paso cómo se resistía, porque sé que en la resistencia de una mujer que se sabe vencida hay un portentoso placer difícil de conseguir» (2013: 229).

Por último, Toni Puig, el amigo arquitecto de Javier, tiene un peso importante en el desenlace de la trama porque se cruza en la vida de Arcadia y ella se entrega a él como en una desesperación de hallarse a sí misma. El adulterio es lo que utiliza Darío Costa para chantajearla y obligarla a abandonar la ciudad.

2.5.5.- Alusiones literarias y musicales para el recuerdo.

En la novela se acuñan referencias literarias y musicales que ayudan a caracterizar o el desenlace de la acción o la personalidad de los actantes. Todas están conectadas con lo que los personajes están protagonizando y todas contienen un mensaje que, si se desentraña, ayuda a comprender el problema que se plantea. En los elementos paratextuales ya comentamos la importancia de cada uno de los epígrafes que enmarcan los capítulos. Ahora extraemos las referencias que se mezclan con el texto narrativo y que han aparecido en otras de las obras narrativas de la autora.

En *Memoria de Almotor*, el padre de la protagonista es de Hornachuelos (vid. *Memoria de Almotor*, 2003: 362), y de Hornachuelos, proceden los padres de Inés y de César, como informa tía Inés al referirse al piso de la Plaza del Pino: «se lo ofrecieron a nuestros padres junto con la portería cuando llegaron de Hornachuelos, un pueblo de Córdoba» (2013: 32). Así mismo, el dueño de la Casa grande de *Memoria de Almotor*, un inglés al que llaman señor Sebastián, tiene un hijo, amigo de la protagonista, llamado Darío, como el padre de Javier. Darío Costa es un personaje que conecta mucho con el abuelo Vidal de *Luna Lunera*. Igual que hizo Vidal Armengol, Darío Costa: «se fue a Burgos y malas lenguas dicen que entró en Barcelona el 26 de enero por la Diagonal con los vencedores vestido con el uniforme de la legión y el brazo en alto» (2013: 80); esta es una de las hazañas atribuidas al abuelo paterno de la escritora, Miquel Regàs, y es un hecho que la autora denuncia en *Una larga adolescencia* (2015): «Fueron muchos los empresarios y burgueses que, habiendo apoyado el golpe de estado, habían vuelto del exilio entrando triunfalmente en Barcelona en enero del 36 con las tropas fascistas vencedoras» (Regàs, 2015: 77). También entronca con *Música de cámara* que tanto Miquel Vidal Armengol como Darío Costa sufran un repentino ataque y se queden postrados, sin apenas poder moverse; lo mismo le ocurre al padre de Aurelia, la protagonista de *La canción de Dorotea*. Darío Costa y Miquel Vidal guardan en un canterano secreto de su cuarto, el uno, las fotografías del adulterio de Arcadia y el otro, las cartas del *Ángel de las tinieblas*, pseudónimo que Vidal atribuye a la madre de los niños. Tanto Miquel Vidal como Darío Costa comparten la fascinación lasciva por sus respectivas nueras, actitud

que el abogado Fábregas recrimina a Costa: «Tienes las que quieres, ¿por qué está? [...] Es cierto, me excita, no ella sino el hecho de conseguirla» (2013: 220).

La conexión entre personajes sigue dándose, por ejemplo cuando se repite el nombre Edelmira, una de las amigas del colegio de Anna y Pía, personajes de *Luna lunera*, para identificar a la amiga de tía Inés en *Música de cámara*: «Edelmira, una compañera de tía Inés del Servicio de Correos y Telégrafos» (2013: 40). A su vez, tía Inés se apellida Armengol, como el abuelo de los niños de *Luna lunera*, y Armengué, que fonéticamente se asemeja a Armengol, es el patronímico de la señora que enseña a planchar a Regàs cuando esta termina sus estudios en el colegio de Horta, como se explica en *Una larga adolescencia* (Regàs, 1015: 33).

Por otro lado, Arcadia es un antropónimo que había aparecido en *Azul*, era el nombre de la vieja visionaria, «Arcadia, la visionaria» (Regàs, *Azul*, 1994: 72).

Don Eulalio, el asistente de la farmacia de la calle donde vivía la familia de Arcadia en Toulouse, en un viaje clandestino a la ciudad de Barcelona asegura que «Parece que la guerra la hayamos ganado nosotros» (2013: 29), un comentario que hace suyo también el personaje de Manuel en *Luna lunera*.

Pepitu, el pescadero de *Luna lunera*, opina que es «Mejor en un burdel que muerto por la patria» (2013: 250), algo que Javier en *Música de cámara* reafirma: «no le veo la gracia a perder la vida por la patria» (2013: 54), y que tiene que ver con la muerte absurda de Miquel Regàs, el tío de la autora, fallecido en el Frente del Ebro.

También el escenario urbano de *Azul* entronca, en una parte, con el de *Música de cámara* ya que los personajes acuden al hotel Colón, pasean por la Catedral y visitan los *meublés* de la ciudad. *Memoria de Almató* comparte el topos de un pueblo blanco, ¿tal vez Cadaqués?, que aparece tanto en *Azul* como en *Música de cámara*.

Algunas de las inquietudes que confiesa Regàs *Una larga adolescencia* las padece Tobías que vive oculto en Barcelona con el miedo a ser denunciado, miedo que, por otra parte, también acecha a tía Inés. Dice Regàs: «Yo era la primera en querer esconder, incluso ahogar, mi pasado o mi origen [...] No supe hasta mucho más tarde el miedo de muchos de ellos que vivían aterrados por una posible denuncia por sus actividades, como los maestros y

los profesores, meramente profesionales durante los años de la República, una palabra que había desaparecido de todas las conversaciones» (Regàs, 2015: 78).

En *Música de cámara* se cita una sentencia de Horacio que había sido recogida en el ensayo *La hora de la verdad* (2010), y que tiene que ver con el paso del tiempo, un asunto muy presente en la narrativa de la autora: «Ya que la vida es breve, acorta la larga esperanza» (2013: 282).

Las conexiones literarias están esparcidas por el texto, una de ellas surge cuando Javier después de unirse sexualmente a Arcadia, muestra su arrepentimiento porque está atormentado por la educación católica que contempla el sexo fuera del matrimonio como un pecado contra la pureza. Arcadia, al presenciar su reacción, lo reconduce tras recordar los versos de Rilke: «Verhalt ihn [...] Condúcele hacia el jardín, dale la preponderancia de las noches [...] Retenle...» (2013: 108), palabras de la *Tercera elegía de Duino* que le leía Tobías a la protagonista. *Elegías de Duino* es un libro de diez poemas de Rainer Rilke, publicado en Leipzig en 1923. Duino es el nombre del castillo propiedad de la protectora de Rilke, la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, cerca de Trieste (Italia). Rilke escribe estas elegías en un momento de crisis personal y considera que el hombre es contradicción y que el amor es algo temporal. Es Heidegger quien asegura que Rilke había expresado sus ideas en poesía a través de estos versos en los que se pregunta por qué el hombre sufre tan atrozmente. La elegía tercera trata de cómo se origina el amor. En ella se explica que el amado despierta la pasión y debe procurar que no se pierda, por eso se reclama en el poema: «muéstrale una jornada diaria, amorosa y segura; llévalo al jardín, dale el contrapeso de las noches, retenlo...» (Rilke, 2002).

Javier confiesa a Arcadia: «Hablo con frases de autores que conozco y admiro porque entiendo que yo no sabría expresar lo que veo y siento con mis propias palabras» (108). También, Arcadia cita a John Hanning Speke (1827-1864), que había sido reseñado en *Desde el mar*; y que es un oficial británico explorador de África y descubridor del nacimiento del río Nilo y del lago Victoria, cuando quiere comparar el deseo que siente la pareja por descubrir la sexualidad con el entusiasmo «que llevó a Speke a abrirse paso en la selva empujado por una imparable ansia por descubrir el origen de las fuentes del Nilo» (2013: 116). En *Música de cámara* se cita el libro *Sentido y sensibilidad*, de Jane Austen y el poema *Lo steddazzu*, de Pavese. Además, Javier le lee a su esposa –cuando esta entra en una depresión que presagia el

fin del matrimonio—, los *Poemes en ondes hertzianes*, de Joan Salvat Papasseit, de la edición con dibujos de Torres García y Rafael Barrades. Y los versos de Salvatore Quasimodo, *Acque e terre*. Ya en la segunda parte de la novela, cuando Javier la reencuentra e imagina el nombre que se ha inventado Arcadia, al iniciar su nueva vida en Francia, fabula con la posibilidad de que se haga llamar Melibea o Eurídice, y añade una reflexión poética que se vincula a los versos del aria de la ópera de Orfeo y Eurídice, de Cristhoph Willibald Gluck, que se recitan en el tercer acto, cuando se produce el lamento final de Orfeo, al perder este, definitivamente, a Eurídice: «Che farò senza Euridice, dove andrò senza il mio ben?» (2013: 317).

Otra alusión literaria caracteriza al personaje de Tobías. Cuando Arcadia se casa, Tobías se viste con un esmoquin alquilado para entrarla de su brazo en la iglesia. Su imagen trae a la memoria de la protagonista la figura del conde de Dorincourt, el abuelo en la película de *El pequeño lord Fauntleroy*, sobre el que escribe Rosa Regàs un artículo relacionando la literatura con el cine, que publica en la revista *Clij*, bajo el título de *La nobleza de la tradición* (Regàs, 1995).

Para recrear el ambiente de la Transición, la autora menciona publicaciones características del momento, como *El Prensa*, que lee Darío Costa, o la revista *Triunfo* que, en 1984 descubre Arcadia en casa de Javier, además de las alusiones a la editorial del exilio, *El Ruedo Ibérico*.

La música, sobre todo la música alemana que, como observa Javier, es la preferida de Arcadia, que tanta reserva muestra con lo alemán pero que no le: «ocurre igual con su música» (2013: 275), pese a las críticas que hace la protagonista sobre la admiración a «todo lo alemán» (2013: 275), constituye una parte importante en esta narración y se refleja con referencias a autores o a composiciones importantes en la vida de Regàs, como la que hace a la figura de Yves Montand, autor y cantante italo-francés (1921-1991). Montand fue uno de los creadores de los espectáculos a los que, como da cuenta en *Una larga adolescencia* (2015), la autora y su marido querían asistir durante su viaje de novios: «aunque no logramos encontrar ningún espectáculo de Yves Montand que no se encontraba en París, nos dijeron» (Regàs, 2015: 134). Los padres de Arcadia y ella misma estuvieron en Argelès donde fueron liberados gracias a la ayuda de un personaje ficticio llamado Yves Monat. ¿Es esta tal vez una transfiguración del nombre del artista francés a quien homenajea aquí la autora?

Por otro lado, al contraer Arcadia y Javier matrimonio, entran en la iglesia al son del Trío n.º.2 en mi bemol mayor de Schubert, y a la salida se toca la marcha nupcial de Mendelssohn. Los personajes escuchan, en el tocadiscos de su casa del Ensanche *lieder* y serenatas de Bach a Strauss. *La muerte y la doncella* aparece referenciada tanto en *Música de cámara* como en *Luna lunera*, y la Sinfonía n.º 1 de Schumann es la que suena en el Palau de la Música, dirigida por el director Leonard Bernstein, cuando salen Javier y Arcadia tras reencontrarse, veinticuatro años después de que ella desapareciera.

La nueva pareja francesa de Arcadia también tiene conexión con el mundo de la música porque es un pianista al que conoce en Brest cuando este acude a tocar el Concierto n.º 1 en do mayor para piano y orquesta de Beethoven. Y en el exilio, Arcadia formará parte de la orquesta de Michel Plasson, del que dice que fue su profesor en la *École de Musique* cuando era niña y vivía en Toulouse. Michel Plasson fue un director de orquesta nacido en París, en 1933, el mismo año que Rosa Regàs, y está muy relacionado con la Orquesta y Coro Nacional del Capitolio de Toulouse con la que realizó grabaciones de las operetas conocidas de Jacques Offenbach.

La música ha sido tan importante en la vida de la autora que la entreteje en esta novela, además de dedicarle un capítulo a su formación musical en *Entre el sentido común y el desvarío* (Regàs, 2014:115).

2.5.6.- Barcelona, el personaje latente.

Las diferencias sociales que dividen la ciudad de Barcelona las conoce el lector por Gertrudis, la madre de Javier, que es quien mejor describe esta segregación. Durante la merienda que celebra en el Salón Rosa del Paseo de Gracia, junto a sus amigas, critica la decisión de su hijo de afincarse en el Ensanche,

...un barrio muy de clase media, de comerciantes y así. Ni antes de la guerra ni ahora nadie de nuestra familia ha vivido allí, ese barrio era cosa de nuestros abuelos y bisabuelos cuando el Ensanche era lo que era (2013: 133).

Subyugada a la opinión de su marido, incluso es capaz de incidir en la idea de que «como dice Darío, el centro es peligroso» (2013: 133), así que el óptimo lugar de la ciudad se halla justo donde habita la alta burguesía, en Pedralbes, «en la parte alta donde hay menos humedad y menos calor» (2013: 133). Allí, la familia Costa dispone de una finca «muy

grande, el terreno llega casi hasta Collserola» (2013: 133), adquirida por el abuelo de Darío Costa a principios de siglo, cuando aquello era aún «un pueblecito muy pequeño con un precioso monasterio gótico» (2013: 133). La zona antigua de Barcelona recibe la total desaprobación de la suegra de Arcadia, que se avergüenza de que su nuera haya vivido «con una tía suya en un pisito de mala muerte en la zona húmeda de la ciudad» (2013: 127).

Seccionada la urbe y, con esta división, seleccionados los personajes que interactúan en la novela, el lector asiste a la visión de Barcelona en los tiempos de la posguerra, justo cuando Arcadia regresa de su exilio. A través de la actante se recrea la imagen de «una ciudad vieja de casas descascarilladas como si hubiera sido bombardeada el día anterior. En aquel panorama de desolación las calles deterioradas, descompuestas, las aceras sucias, muy sucias» (2013: 29). El recuerdo de la guerra se percibe, desde el primer momento, en la alusión a la iglesia de Belén «gris y carcomida por las llamas» (2013: 29), que aglutina a sus puertas «decenas de mendigos, tullidos en su mayoría, con la mano adelantada esperaban la limosna» (2013: 29). Una ciudad en la que la gente «caminaba encogida, mal vestida, ojerosa y oscura» (2013: 29), el mismo cronotopos que refiere tía Emilia en *Luna lunera*.

Arcadia y su tía Inés conviven en un piso situado en la calle del Pino; el mismo que había habitado la familia paterna desde antes de la guerra. Es un espacio muy característico de la Barcelona antigua, que revela la pobreza de la familia que lo ocupa. La casa se construyó a partir de la unión de los «cuartos del lavadero de cada uno de los vecinos que se habían unido unos pocos años antes de la República y que una vez adecentados se habían convertido en nuestra vivienda» (2013: 28). Se trata de un habitaje destinado a las familias más pobres, un ático como los que veía Anna –la protagonista de *Luna lunera*–, desde la terraza de la casa del abuelo Vidal Armengol. Desde ese piso Arcadia contempla a las criadas de las otras viviendas en sus rutinas: tendiendo ropa, cantando, vociferando en riñas, como hacían las mujeres de *Luna lunera*; y escucha el tañer de las campanas de las iglesias cercanas: El Carmen, Santa María del Pino, San Jaime, la Catedral, San Felipe Neri y Santa María del Mar.

La protagonista estudia en un colegio de monjas situado en la calle Elisabets, y por las tardes, asiste al Conservatorio Superior de Música del Liceo, para seguir con sus estudios de viola. Tobías vive en la calle Manso, cerca del Paralelo, y allí recalca Inés cada noche cuando Arcadia se ennovia con Javier.

Las Ramblas son el espacio en el que Arcadia y Javier se conocen, y por donde pasean, antes de descubrir la Barcelona antigua, el mismo topos que recorren los personajes de *Luna lunera*. A través de las caminatas de la pareja por la urbe, descubrimos en el mismo momento que la actante, las calles y los edificios emblemáticos: las Ramblas, Puertaferri, las galerías Maldá –situadas en un palacio del siglo XVIII de la calle Puertaferri–. La calle de la Boquería, la calle del Cardenal Casañas, el Palacio de la Música, la Casa del Médico, el muelle del puerto, la plaza de la catedral, la calle de la Paja, la plaza Real, la calle Fernando, la del Arco del Remedio, la de Aviñón, la Ciudadela o la Vía Layetana. Un trazado perfecto de la Barcelona antigua, testigo del origen humilde de Arcadia. Javier la llevará a conocer a su familia a la zona alta, situada más allá de la Diagonal y de la Plaza Adriano –donde había vivido la autora al casarse con Eduardo Omedes y donde vivió la familia de Javier hasta estallar la guerra, además, el padre de este, Darío Costa Bofarull tiene allí su despacho–. Pedralbes es donde vive la familia Costa y donde se ha quedado, después de casarse, Marta, la hermana de Javier.

La pareja visita, en su incansable trote por la ciudad, las zonas del extrarradio, su paupérrima periferia tenebrosa, «donde viven otros muchos marginados como los presos» (2013: 114): la cárcel Modelo, el manicomio de San Andrés, El Cottolengo, la Fundación Albá o el orfanato Ribas. Algunas de estos lugares son conocidos por la autora ya que, durante su estancia en el colegio de Horta, «Un domingo íbamos al Orfanato Ribas [...], el siguiente a la Fundación Albá [...], el otro a la leprosería y, el último, al manicomio, los dos en San Andrés» (Regàs, *Entre el sentido común y el desvarío*, 2014: 126).

Como los protagonistas de *Azul*, Arcadia y Javier se aficionan a los *meublés* de la ciudad: el Magoria, el de la Ronda de San Antonio, la Casita Blanca y el Pedralbes, para sus citas sexuales. Una vez casados, escogen un término medio de la ciudad para establecerse: el Ensanche, donde Javier tiene en propiedad un principal que hereda de su abuela paterna, situado en un edificio modernista de la calle Ausiàs March, remodelado para ellos por su amigo, el arquitecto Toni Puig. Este último encontrará a Arcadia un día de lluvia, medio ida, deambulando por la calle Mayor de Gracia. La llevará a tomar unos martinis a uno de los bares de la zona, caminarán por la Rambla del Prat y por la calle Mayor de Gracia, hasta la calle Montseny, donde vive el arquitecto, y donde acudirá, ocasionalmente, la protagonista hasta ser descubierta, en su infidelidad, por el padre de Javier. Desde el piso de Toni Puig, Arcadia escuchaba el sonido de las campanas de la iglesia de Santa María de Gracia, en la

plaza de Lesseps, una iglesia conocida como “els Josepets”, por el tipo de campanario, adornado con signos del zodiaco.

Otra parte de la ciudad se descubre tras la puesta en escena del abogado Santiago Fábregas, que vive en el barrio de Las Corts, cercano al estadio de fútbol, y se cita con Darío Costa para almorzar en el Restaurante Círculo Ecuestre.

La Estación de Francia aparece como el lugar de evasión al que acudía Arcadia, durante su infancia, para escuchar el reclamo de los trenes y para valorar «si tenía el coraje de subirme a él, me devolvería a casa»(2013: 38).

El Palau de la Música es un espacio que adquiere mucha relevancia en la novela porque en él se reencuentra, después de veinticuatro años, la pareja. Está descrito por Javier como el lugar en el que se encuentra a sus anchas la burguesía catalana: «En esa elegante luz un tanto mortecina se movía como en su propia casa la burguesía de la ciudad» (2013: 247). Tras su reencuentro, la pareja recorrerá el itinerario de cuando eran novios, incluso tomarán algo en el bar del hotel Colón. Cabe señalar que este estuvo regentado por el abuelo de Rosa Regàs, durante la posguerra. El Café de la Ópera, en las Ramblas, es otro de los lugares visitados por los actantes. En su recorrido, pasan por la plaza Real, y piensan en entrar a cenar al restaurante Glacier, donde, en otros tiempos, se encontraban con el pintor Grau Sala, amigo de los padres de Arcadia. Pero ahora, en 1984, el Glacier ya no existe, y el pintor ha muerto. Los Caracoles, fundado por la familia Bofarull en 1835, es otro de los restaurantes carismáticos y representativos de la historia de la ciudad que nombra Javier durante ese paseo, incluso hablan de otro emblemático local, el American Soda, que se situaba en la esquina de la calle Sant Pau.

Barcelona ocupa, en *Música de cámara*, una importante parte de la narración y, al igual que los protagonistas, la ciudad evoluciona con el paso del tiempo. Contribuyen a la descripción de la esta las anécdotas que Tobías le cuenta a Arcadia sobre personajes populares que se exhibían en las Ramblas, «como esa famosa mujer que describía entre estrafalaria y pordiosera, la Moños, o los que habían aprecido en revisas satíricas antes de la guerra y que, según decía, se desvanecían de la memoria individual y colectiva» (2013: 26). O la historia de San José Oriol, «el santo capaz de hacer los milagros catalanes por excelencia» (2013: 30), ya que «contaba Tobías, que cortaba un salchichón a lonchas y las convertía en duros» (2013: 30); esta última anécdota la recoge también Oriol Regàs en su libro *Los años divinos*, a

propósito del origen de su antropónimo. La costumbre de la clase media de pasear por las Ramblas, durante los días de fiesta, y de comprar dulces en la pastelería de moda, también se refiere unida a la descripción de la urbe. Las niñas, como observa Arcadia y en *Luna lunera* lo destacaba Anna, «los domingos sustituían el uniforme por un vestido que les había hecho su madre o una modista amiga de su madre y paseaban por las Ramblas arriba y abajo hasta que cercana la hora de comer entraban en la pastelería Riera casi tocando la plaza de Cataluña o en Can Rota ya cerca del Liceo para comprar el postre» (2013: 26). Rosa Regàs comenta también estos paseos dominicales en su libro *Entre el sentido común y el desvarío*. (2015). Era también costumbre comer chocolate con melindros, actividad a la que asiste Arcadia acompañada de Tobías «me llevaba a merendar chocolate con unos bizcochos que llamábamos «melindros»» (2013: 28).

La ciudad de Barcelona delimita, describe y dota a los personajes que viven en ella de un determinismo costumbrista: Arcadia, vinculada a la zona húmeda, al gótico, a las calles que llevan al mar y a la música del Liceo. Javier, el abogado que quería ser arquitecto, hijo de la alta burguesía, que adora perderse por la ciudad antigua y que, junto a la protagonista, descubre una pasión afín: la música. Por eso ambos se reencuentran en un espacio simbólico y representativo de la ciudad: el Liceo, donde los llama la pasión por los conciertos de música del Romanticismo alemán, muy a pesar de las ideologías de ambos.

2.5.7.- La persistencia de la memoria histórica.

A lo largo de la novela, son constantes las alusiones a la memoria histórica empezando por la escena del regreso de Arcadia desde Toulouse, donde estaba exiliada junto a sus padres. César, maestro durante la República, y Flora, su esposa, habían salido de Barcelona con su hija, en enero del 39, y habían sido reclusos en el campo de concentración de Argelès, de donde los rescató Yves Monat, colega de César, que le facilitó un empleo en la universidad de Toulouse.

Tobías Margenat describe el campo de concentración acuñando la descripción que de él hace Robert Capa, ese «infierno sobre la arena» (2013: 67), un espacio en el que se hacían los exiliados «porque Le Perthus y Portbou ya no aceptaban más refugiados, ya sabes lo bien que se portaron con nosotros los franceses» (2013: 81). En la segunda parte de la novela, cuando Arcadia le revela a Javier que convive con una pareja en Brest, dice que esta no reconoce que Francia dejó caer a la República, y que existieron esos campos de concentración

franceses «donde malvivieron y murieron cientos de miles de españoles» (2013: 313). De alguna forma, la memoria del exilio la trae consigo la protagonista, entretejida en las historias que le había contado su padre con la «voluntad de que yo conociera los hechos y las fechas que habían conformado el inicio de nuestra familia, de nuestra derrota, de nuestro exilio» (2013: 20).

César es quien le describe la desaparición de la República, el «desmoronamiento y la caída de un gobierno legalmente constituido y la vergüenza más grande para las grandes potencias que habían visto perecer la República sin prestarle la menor ayuda y habían acabado reconociendo al gobierno ilegal y fascista de los sediciosos» (2013: 20). Arcadia, a través de las imágenes visuales de diversas fotografías, revive, en una especie de memoria gráfica de la guerra que ella asocia a las explicaciones de su padre, cómo fue la contienda:

...el frente tal como lo he visto en fotografías y pongo el rostro de mi padre a un soldado con su fusil alerta agazapado en la trinchera, que ahora parece nítido y claro como si el flash le estuviera dedicado. Lo veo luego montado en ese jeep atiborrado de entusiastas soldados que levantan el arma con aire triunfal y puedo verlo igualmente en cualquier otra fotografía de aquellas multitudes de mujeres y hombres caminando cargados con bultos y niños de la mano por una carretera camino de los campos de refugiados, “los campos de concentración” (2013: 21).

Habla de la pobreza de las personas que, como ella, regresaban del exilio en ese año de 1949, «gente envuelta en viejos chales de lana oscura cargada con maletas de cartón [...], niños con viejas boinas caladas hasta las orejas en brazos de sus madres» (2013: 22). Cuando el tren en el que viajan ella y su tía Inés entra en la península, adelanta la miseria que vive España al describir a los «viajeros echando por la ventana pesados sacos, fardos mal envueltos y toda clase de bultos que recogían hombres, mujeres y niños corriendo junto al tren para atraparlos cuando casi en la entrada de Barcelona se reducía todavía más la velocidad y atravesábamos los destartados barrios de Badalona, Pueblo Nuevo o San Adrián del Besos» (2013: 23); una mercancía que se venderá en el mercado negro. La penuria económica y el hambre que acecha a los ciudadanos se referencia a través del testimonio de tía Inés, cuando comenta lo poco que obtienen de la cartilla de racionamiento y de la necesidad de «acudir al estraperlo como todo el que se lo podía permitir» (2013: 33).

Otro exilio se recoge en estas páginas, el de los allegados al régimen, en este caso lo relata Javier, cuya familia, igual que hizo el abuelo de Rosa Regàs, huyó a Francia para pasarse a San Sebastián: «toda la familia viajó a través de Francia a San Sebastián, en la parte de las Vascongadas que habían conquistado los nacionales» (2013: 60). El relato de Javier le trae a Arcadia un recuerdo que tiene que ver con la historia negra del país: el bombardeo sobre Guernica: «Como un relámpago apareció en mi memoria la reproducción del cuadro de Picasso [...], el Guernica, que Josep Renau [...], le había encargado a Picasso en nombre de la República para exponerlo en el pabellón español en la Exposición Internacional de 1937 y mostrar así al mundo cómo los fascistas bombardeaban las poblaciones civiles» (2013: 60). La Segunda Guerra Mundial, paralela a parte de la posguerra española, es recordada por Arcadia cuando observa, durante su viaje de novios por Italia, «los restos de barrios bombardeados durante la Segunda Guerra Mundial» (2013: 124).

Tía Inés relata las dificultades de las mujeres durante la posguerra: «lo difícil que era para la mujer en este régimen en el que vivíamos con las exigencias morales de la vida familiar y también de la laboral» (2013: 33). La misoginia es uno de los asuntos que refiere Arcadia cuando se indigna ante la lectura de un libro acerca del debate que se sostuvo durante el Concilio de Trento sobre si la mujer tenía alma o no (Vid. 2013: 39). Las monjas del colegio al que asiste no harán más que recordar la premisa de que solo «la pureza es la virtud por excelencia de la mujer» (2013: 40), porque «Somos nosotras las responsables del pecado original» (2013: 41); una teoría empapada de religiosidad hipócrita y de política subversiva que se refleja claramente en la escena en que la hermana Engracia la interroga displicente con un «¿y tú qué has hecho por la victoria?» (2013: 41).

Las condiciones misérrimas de los barceloneses se destacan mediante la observación de Arcadia sobre los pocos árboles que había en las Ramblas y que «parecían haber sufrido los tormentos de los leñadores más salvajes» (2013: 29), porque la gente hacía leña de ellos para calentarse en invierno, una anécdota a la que se alude en *Luna lunera*. Los frecuentes cortes de luz a los que se sometía a la población en los años 40 y 50 se reflejan en el testimonio de la señora Llausàs, la amiga de tía Inés que: «se quejaba porque cuando cortaban el suministro tenía que subir tres pisos hasta su vivienda» (2013: 33), y también se hace alusión al único baño semanal en un barreño de zinc que se llenaba a base de ollas de agua calentada en los fogones.

El miedo a ser delatada corroe a tía Inés que insiste en la obligación de los ciudadanos de acudir a misa todos los domingos para no ser denunciados por el alcalde de barrio, encargado de informar para expedir los certificados de buena conducta (2013: 42). La tía aconseja a su sobrina que no hable con nadie sobre su familia para no ser descubierta ya que «Cualquier opinión que no sea la oficial se utilizaría como acusación en tu contra, te quedarías sin poder ir al colegio y quién sabe lo que podría ocurrirnos» (2013: 32).

Lo primero que hace Inés cuando llega con Arcadia del exilio es bautizarla para que fuera admitida en el colegio religioso de la calle Elisabets. La educación –basada en la moral y en la religión– se describe a partir de los recuerdos de la niña sobre su colegio, una escuela de monjas que imponen orden y disciplina a golpe de vara, además de aleccionar con los preceptos del Régimen sobre el tipo de mujer que se espera que sean las alumnas: mujeres beatas y discretas, como proclaman las señoritas de la Falange, emulando a Pilar Primo de Rivera. La sección femenina del hogar de Falange Española que dirigía Pilar Primo de Rivera se constituyó en Madrid en 1934, y duró hasta la muerte del Dictador. Se encargaba de aleccionar a las niñas durante el régimen y adoptó como modelo de conducta a las figuras de Isabel la Católica y de Santa Teresa de Jesús. El colegio es para Arcadia un espacio lóbrego cuyas aulas se decoran con crucifijos y fotografías de los líderes políticos –Franco y José Antonio–; donde las alumnas uniformadas y con el cabello recogido en trenzas, meriendan «ese horrible pan espeso, moreno y sin sabor que se deshacía en migas secas en la boca, con un chocolate rasposo y anodino que, como la arena, se metía entre los dientes» (2013: 31), custodiadas por monjas que llevan colgado, al cinturón de su hábito, un rosario.

La voz de Inés denuncia los trabajos forzados a los que fueron sometidos los presos políticos durante la dictadura:

De algunos supimos en qué cárcel cumplían condena, otros fueron condenados a trabajos forzados en la obra magna que se construía en el valle de Cuelgamuros de la sierra de Guadarrama, en la provincia de Madrid y otros fueron enviados al canal del Bajo Guadalquivir en las provincias de Sevilla y Cádiz que ya se conoce como el canal de los presos o a la prisión de Valdenoceda en Burgos o la de Los Almendros en Alicante o al campo de Albatea (2013: 64).

Otros «...tal vez fueron enviados lejos, tal vez murieron o los fusilaron, nadie ha podido saber lo que les ocurrió y nadie ha osado preguntar» (2013: 64).

Tobías Margenat es el personaje que escoge la escritora para rendir homenaje a cuantas personas y organismos tuvieron que ver con la República, y ayudaron a los exiliados, como lo hizo el editor José Janés –antiguo republicano que se salvó de las represalias del franquismo protegido por Eugeni d’Ors–. Janés, en la novela encarna a un personaje que ofrece trabajo temporal a Tobías.

En la novela se recupera el recuerdo de distintos personajes famosos en la ciudad, como el del pintor vanguardista impresionista de la Escuela de París, Emilio Grau Sala (Barcelona, 1911-París, 1975), que vivió exiliado en París, junto a su esposa, la pintora Àngels Santos, durante veinticinco años. Grau Sala, que había sido amigo del padre de Regàs, en la novela lo es de los padres de Arcadia. De hecho, estos fallecen en un accidente ferroviario cuando regresan de una de sus exposiciones en París, a la que el pintor los había invitado. En *Luna lunera* se citan cuadros de este pintor que decoran la casa del abuelo.

También hay un lugar en esta obra para los personajes más odiados por su adhesión al Régimen, como mosén Tusquets, el cura que vocifera en la iglesia del Pino a las beatas y a los niños, a la hora del rosario, cuyos gritos escuchan Arcadia y Javier desde la plaza. Por esa plaza desfilan otros personajes de oficios extintos, a día de hoy, como el afilador y el farolero. Se hace referencia a la llamada Huelga de tranvías de 1951, que en realidad no fue tal, sino una protesta ordenada de los barceloneses por el incremento de precios en el transporte. Estos no tomaron el tranvía hasta que los precios se regularon. Para Inés aquello fue una muestra de: «libertaria subversión ciudadana, la primera que habíamos conocido desde que llegaron los sediciosos» (2013: 74).

Arcadia, desde que conoce a Javier, se convierte en una censora de las ventajas de los adeptos al Régimen, como Darío Costa y su familia. Ella misma se sorprende de haber conseguido el carnet de conducir sin problemas de autorización porque, gracias a la intercesión de su suegro, «había llegado a mi bolsillo sin que para obtenerlo tuviera que pasar por el Servicio Social como exigía la Falange a todas las mujeres del país» (2013: 119). La familia Costa representa a la burguesía allegada al Régimen. Son fabricantes textiles ya que el abuelo tenía, como la familia materna de Rosa Regàs, fábricas en Sabadell. De manera que Darío Costa se convierte en el único suministrador de uniformes para el ejército. Además, como es uno de los abogados más influyentes del Colegio de Abogados, controla el poder judicial y ejerce su influencia en el Ayuntamiento, de manera que también interviene en

negocios urbanos como la construcción de las zonas periféricas de Barcelona: el Somorrostro, Montjuich, el campo de la Bota y el Carmelo. En la novela se critica la época en la que fue alcalde José María Porcioles, que aparece como amigo de Darío Costa, al igual que el procurador de Cortes Torcuato Fernández Miranda, algunos, «grandes del Régimen» (2013: 83), que llegada la Transición, se mantendrán su posición económica y social.

Torcuato Fernández Miranda-Hevia era un jurista y político famoso por el papel que desarrolló en los últimos años de la Dictadura y en los primeros de la Transición. Fue profesor de Derecho Político de Juan Carlos I, entonces, Príncipe de Asturias, y su mentor y consejero. Es uno de los estrategas de la Transición a la Democracia, y propone al Rey la candidatura de Adolfo Suárez como Presidente del Gobierno, tras el cese de Arias Navarro. En *Música de Cámara*, Darío Costa es íntimo amigo de Porcioles, y este, a su vez, es íntimo amigo de Fernández Miranda.

Por los datos que la autora ofrece sobre Darío Costa y Bofarull, podría inspirarse en la figura de Miquel Mateu y Pla, alcalde de Barcelona desde 1939 hasta 1945, y procurador de Cortes desde 1943 hasta 1972. Mateu y Pla era empresario y financiero, segundo presidente de la entidad La Caixa hasta 1972, además de político. Su familia era dueña de la empresa de vehículos Hispano-Suiza, de la que él se hace cargo en 1935. Cuando empezó la guerra, huyó con su familia a Francia y se pasó a la zona nacional, donde inicia su amistad con Franco. Mateu y Pla era dueño del castillo de Peralada, donde se reunía con el Caudillo, con Salvador Dalí y con Josep Pla, entre otros. Se sabe también que entró, el 26 de enero de 1939, en Barcelona, con las tropas franquistas – tal como relata en la novela Tobías que hace Darío Costa–. El padre de Javier era dueño de diversos coches: un «Lincoln y Mercury [...], además de un Ford espectacular. Y de un Opel utilitario» (2013:82).

A Mateu y Pla le sucede José María de Albert Despujol, responsable de la mala gestión de la Huelga de tranvías de 1951, de la que habla Arcadía. De boca de Darío Costa, sabe el lector que César Cañizares Armengol, padre de la protagonista, fue considerado un anarquista y responsabilizado de formar parte en la toma de la Telefónica en los llamados *Hechos de Mayo del 37*, en Barcelona. La familia Costa, como asegura Darío, siente hostilidad por los anarquistas porque fue «víctima de esos delincuentes durante la Semana Trágica a principios de siglo» (2013: 226), este es un recuerdo que se relata en *Luna lunera* cuando se rememora

la juventud del abuelo Vidal, de hecho, también Miquel Regàs i Ardèvol, el abuelo de la autora, hace referencia a ese suceso en su libro *Confessions*.

Otro suceso que entronca con la historia de la ciudad lo relata Inés cuando menciona su fecha de nacimiento «en plena efervescencia de una gripe que habría de dejar miles de muertos en la ciudad, en el país y en el mundo entero» (2013: 30). Tía Inés se refiere a la gripe española que asuela Barcelona en 1918. El primer caso confirmado se da el 22 de agosto en Brest, la ciudad en la que acaba viviendo Arcadia en su exilio, el puerto francés por el que entraron las tropas aliadas en la Primera Guerra Mundial. A la memoria histórica de la ciudad pertenece también el fragmento de la novela que hace referencia, por boca del padre Dalmau Rovira, a la celebración del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, en 1952: «Así lo reconoció el doctor Modrego, obispo de Barcelona, encomendándome la organización de la participación de los niños en el Congreso Eucarístico Internacional que se celebró en esta ciudad en 1952» (2013: 138). Dicho Congreso tuvo lugar del 27 de mayo al 1 de junio, fue promovido por el obispo de Barcelona, Gregorio Modrego, y en él participaron 77 países y contó con la asistencia de Franco y de su esposa Carmen Polo. La ciudad se benefició de este evento porque se urbaniza un nuevo barrio en el distrito de Sant Andreu con una serie de viviendas sociales destinadas a las familias emigrantes. También se abrió la avenida Príncipe de Asturias y la de Infanta Carlota, llamada hoy día Josep Tarradellas; se coloca una fuente en Gran Vía con paseo de Gracia y se instala el Monumento a los Caídos en la Diagonal.

El cambio en el pensamiento social y el progreso de la banca lo expone Tobías cuando, en una conversación con Inés, comenta el significado de la propiedad horizontal «un poco rara aún para los ciudadanos de este país que estamos acostumbrados al alquiler» (2013: 82), e introduce la definición de lo que eran las hipotecas que empezaban a conceder entonces los bancos: «un negocio aún en pañales» (2013: 83).

Jennifer Houdiard –que califica *Luna lunera* y *Música de cámara* de “narrativa memorística”–, dice que «La Transición, contemplada ya como un proceso concluido y revisable, constituye también un terreno sobre el que se pueden elaborar procesos narrativos de ajuste de cuentas» (Houdiard, 2014). Desde esta perspectiva, el diálogo que mantienen Arcadia y Javier, en la segunda parte de la novela, es una confrontación entre la ideología de uno y del otro, que representa, simbólicamente, el enfrentamiento de la España republicana –encarnada en Arcadia–, y el legado fascista –representado en la familia de Javier–. Este

último es el único personaje que evoluciona a un cambio total ya que huye de la sociedad a la que pertenece, reniega de sus orígenes, se deshace de su ligazón con la ideología familiar y se adentra en el tiempo que le toca vivir, el del cambio político.

En 1984, cuando se reencuentra la pareja, este confiesa que se había divorciado de su segunda mujer, la madre de sus dos hijos, a la que había conocido en una reunión del PSUC, el partido de los comunistas catalanes, al que estuvo afiliado durante un tiempo. El tema del divorcio es una novedad reciente en la sociedad española y dentro de la narrativa regasiana hace su incursión, como bien observa Houdiard, en *Azul*, entre el personaje de Andrea y de Carlos, su primer marido, que aún bajo el yugo de la dictadura, sale bien parado por ser un abogado burgués y rico, y por pactar su nuevo futuro «con las fuerzas políticas que se preparaban para el relevo» (Regàs, *Azul*, 1994: 215), es decir, para la Transición. Este momento político, criticado en los artículos de la autora, se extiende a la temática de *Música de cámara* con la intención de denunciar que los mismos que formaron parte del gobierno del Régimen son los que constituyen el gobierno de la primera democracia. Esta crítica aparece en *Luna lunera* cuando Anna da cuenta de lo que significó la entrada de la democracia para su padre, el tiempo en el que este perdió «la fe en la justicia de los hechos, entró en una etapa de silencio, apatía y decepción, y quedamente, sin sonreír, sin hablar, se dejó morir». Como defiende Houdiard, la Transición actúa en las novelas de Regàs «como una frontera entre la juventud y la madurez de las figuras protagonistas, entre la dictadura y la democracia, pero también y sobre todo entre las ilusiones y el desengaño» (Houdiard, 2014).

Regàs está convencida de que la Transición se hizo desde la ilegalidad, de hecho, transpone la historia de su padre, Xavier Regàs, a la de Manuel, el padre de los niños de *Luna lunera*. Tan crucial es este tema en la escritora que le da prioridad en el desenlace de *Música de cámara*. Los personajes, después de veinticuatro años de ausencia, se reencuentran y no preguntan por el devenir de sus vidas privadas, prevalece la vida política del país. La revista *Triunfo*, presente en casa de Javier, permite que Arcadia entable un diálogo en el que debate el paso de la dictadura a la democracia. Para la autora, durante la Transición, lo que se hizo fue: «tirar arena sobre lo que ocurrió en el pasado, eso se ha hecho durante décadas hasta ahora mismo, en que el poder sigue en las mismas manos» (Geli, 2013). Por eso, «El interés por la Transición es fruto de intentar encontrar los motivos que nos han llevado a la situación que estamos viviendo, a la falta de solidez de nuestra democracia y de la deshonestidad de nuestra vida pública» (Geli, 2013).

La autora es consciente de que ha convertido a sus dos protagonistas en portadores de la ideología o de las dos posturas, respecto a la Transición:

En mi novela, de la Transición hablan dos personajes, los dos protagonistas. Y la ven casi como la ve la mayoría de los españoles. Uno cree que no es perfecta, pero que es lo único que se pudo hacer, dados los poderes fácticos que había. Y el otro personaje cree que fue una ley de punto final, y que de repente dejó en la vía muerta a la República, que no fue más que una transición de la voluntad de Franco. Yo creo que la Transición la tengo ya muy pensada. Y sé muy bien lo que creo. Pero en mi relato hay estas dos grandes maneras de verla (Hidalgo, 2013).

La escritora considera que «España es un país sin memoria, en el que Franco castigó a los perdedores a no tener futuro, pero como todo buen dictador, también castigó a los ganadores y los dejó sin pasado» (Dalmases, 2013). Además de la memoria de la posguerra y de la Transición, algunos personajes recuerdan otras épocas de la ciudad, como la referencia que ofrece Gertrudis sobre la Semana Trágica, cuando comenta el origen de la familia de su marido que se compró un gran terreno en la zona alta de la ciudad para «huir de las ruidosas y temibles manifestaciones anarquistas y los frecuentes atentados contra patronos y fabricantes, ya sabéis lo que fue la Semana Trágica que sumió a la ciudad biempensante en el miedo» (2013: 134); un acontecimiento al que se alude en *Luna lunera* cuando se mencionan las proezas del abuelo Vidal Armengol durante su juventud: «las balas y las bombas que en los primeros años del siglo llenaron de inútil esperanza a una generación entera de obreros anarquistas [...]. El abuelo contaba de sí mismo que salía de casa con la pistola en el cinto [...]» (Regàs, *Luna lunera*, 1999: 188).

La memoria, tema transversal en la obra de la autora, ocupa en esta novela un espacio importante y cumple con la función reivindicativa y activista que Regàs persigue en muchos de sus textos periodísticos y también en los narrativos.

2.5.8.- Retazos biográficos en *Música de cámara*.

Aunque Regàs insiste en que Arcadia no se ha construido para ser un desdoblamiento de su autora,

No, Arcadia no es mi *alter ego*, coincido en algunas ideas con ella pero no en todas. No es que vierta mis ideas en ella, es que el personaje que creé, por su familia,

su situación y sus circunstancias, es así y piensa así (García Trinidad, *Entrevista*, 2016),

en la narración se entretrejen anécdotas biográficas de la autora, e incluso ideas políticas y activistas que caracterizan a la protagonista.

Yo he hecho esta novela con lo que cada escritor hace una novela, que es con la experiencia y con la memoria. Y no tengo nada más. Entonces, a partir de ahí, mi imaginación y mi fantasía han manipulado todos estos datos. Los han manipulado hasta convertir esta historia en una historia autónoma e independiente de la realidad en la que se basa. Yo creo que el escritor pone todo lo que es dentro de una novela, pero recibe mucho a cambio (López Hidalgo, 2013).

Arcadia, como Regàs, está exiliada en Francia, y si la escritora regresa a España en 1939, Arcadia lo hace en 1949. Ambas viven en la Barcelona antigua: Regàs lo hace en la casa de su abuelo, situada en la calle Fernando, y Arcadia, en la casa de su tía situada en la plaza del Pino.

Otro punto en común será a afición por la música alemana, en el caso de la autora, su tío Jaime la introduce en el gusto por los compositores y los músicos alemanes del Romanticismo, que es el estilo musical preferido por Arcadia en *Música de cámara*. Tanto la escritora como la actante principal de la novela estudian en el conservatorio del Liceo, la autora se examina allí de piano, y Arcadia aprende a perfeccionar la viola.

La protagonista se casa con Javier, un hombre de la alta burguesía, en la iglesia de San Justo y Pastor, el día 26 de abril de 1957; en esa misma iglesia contrae matrimonio nuestra escritora con Eduardo Omedes, el día 21 de abril de 1953, aunque Arcadia vivirá con Javier en un piso del Ensanche barcelonés, y la autora lo hará en la calle La forja, 56; ambas acuden al gimnasio de Armando Blume, situado en la calle Padua con Ríos Rosas, cerca de Balmes. Esta es otra experiencia biográfica que Regàs traspasa a Arcadia. La protagonista será seleccionada para competir en el campeonato que se celebraba en el Salón Iris de la calle Valencia, 177, entre Muntaner y Aribau, pero su fotografía se publicó en la prensa, en el diario *El mundo Deportivo*, ocasionándole un conflicto familiar. La autora dice respecto a esa faceta:

Mi vida en ese año, con entrenos de hasta cinco y seis horas diarias, [...], me llevó a combinar de modo tan precipitado mis horas de deporte con las que dedicaba a la vida familiar que olvidé los peligros a que me exponía si exceptuamos el miedo a que me descubriera alguien de los equipos. Es una larga y dolorosa historia que atribuí a Arcadia, la protagonista de mi última novela, *Música de cámara*, y que en resumen viene a contar cómo tenía que inventarme excusas cada vez más estrafalarias y difíciles de creer para justificar mis retrasos y mis ausencias, cómo poco a poco nuestra relación, la de Eduard y yo, que hacía un tiempo había comenzado a tambalearse, puso de manifiesto la creciente disparidad entre lo que cada uno esperaba de la vida... (Regàs, 2015: 203).

Javier, el marido de Arcadia, lee la noticia del campeonato en el diario, durante el desayuno, y así sorprende a su esposa. Lo mismo ocurrió con Omedes aquel 26 de abril de 1959:

Eduard tuvo noticia de los resultados por el periódico que, sin acertar a comprender, leyó atónito durante el desayuno del día siguiente. La historia acabó de una forma abrupta que yo nunca habría imaginado, con la presencia de los cofrades y el cura que los dirigía, creo que era Jubany, el futuro arzobispo, que llenaron la casa en busca de explicación y castigo. En cuanto a mí, quedé paralizada, sin poder hablar ni defenderme, invadida por la misma sensación de horror (2015: 204).

En la novela, cuando Toni Puig encuentra a Arcadia deambulando por la calle Mayor de Gracia, la lleva a un bar y toman unos Martini. Ella ensalza un brindis «Por Joaquín Blume a seis meses de su muerte» (2013: 203); esto es un homenaje a su amigo y entrenador que en *Música de cámara* se convierte en personaje de ficción aunque mantiene el antropónimo que tuvo en la realidad.

La autora, como Arcadia, asistía a las reuniones de los Equipos de matrimonios: «Eduard me convenció de que nos adhiriéramos al primero de los equipos de matrimonio que habían fundado en Barcelona Jordi Pujol i Soley y su mentor, el padre Llumà» (Regàs, *Una larga adolescencia*, 2015: 75). Estas reuniones se celebraban en la Escuela Virtèlia, el antiguo colegio de Omedes, y eran «una práctica común que se explicaba en un libro, *El matrimonio cristiano*, de Jacques Leclercq, un sacerdote belga [...], que pretendía ayudar a los matrimonios a llevar una vida más cristiana» (Regàs, 2015: 75). Regàs revela que se reunían

ocho matrimonios –entre el de Jordi Pujol y su esposa–, y el consiliario era el padre Llumà –director religioso del colegio–, sustituido más tarde por el obispo o arzobispo de Barcelona, el doctor Narcís Jubany. Esta experiencia biográfica es la que viven Arcadia y Javier en la novela; las reuniones las dirige el Padre Dalmau Rovira, narrador de uno de los capítulos de la obra.

Otra anécdota que protagoniza Arcadia en casa de sus suegros tiene que ver con la biografía de la autora. Arcadia recibe de Gertrudis la consigna de que no se debe hablar en la mesa de política. Lo mismo le sucede a la autora que explica que

...fue mi futura suegra quien impuso el silencio con unas palabras pronunciadas en un tono de tal autoridad, por más que no tuvo que levantar la voz, que todos callaron inmediatamente. Solo había dicho, No habléis de política (Regàs, 2015: 76).

Porque «Hablar de política, lo fui sabiendo a medida que pasaba el tiempo e iba conociendo a más y más familias de la ciudad, formaba parte de una forma correcta de comportarse en buena parte de la clase media y burguesa de la Barcelona de los años cincuenta, y eso me hacía sentir un poco alejada de esos ambientes porque sin haber tenido que hablar de política con nadie, mi situación estaba enraizada en ella, en la ideología de mis padres, en su fidelidad a la República que los llevó al exilio y a perder a sus hijos» (Regàs, 2015: 75).

En *Música de cámara* se homenajea la memoria de Xavier Regàs cuya opinión sobre el poder de las banderas se recoge de boca de Javier: «Me acuerdo siempre de lo que contabas que decía de ellas tu padre [...], las banderas sólo deben izarse si están prohibidas, de lo contrario no son más que adornos y reclamos para hoteles y embarcaciones» (2013: 275), y en *Luna lunera*, Manuel es quien acuña la misma referencia.

El Cadaqués de la *Gauche divine* también tiene cabida en esta obra y viene introducido mediante el personaje Toni Puig, quien coincide en el pueblo blanco con Javier, cuando uno admiraba la arquitectura de la casa Villavecchia de Correa y Milà, y el otro la de la casa Senillosa Caderch. La relación que la autora tiene con los arquitectos de la *Gauche divine* y su pasión por la arquitectura la llevan a crear la revista *Arquitectura Bis*. En *Música de cámara*, la afición a la arquitectura se refleja en la alusión al GATEPAC, el grupo de arquitectos de antes de 1931 que apostó por la arquitectura moderna. Los nuevos arquitectos como Oriol

Bohigas, íntimo de la autora, recogen las ideas de este grupo para sus creaciones. Javier, admirador de la arquitectura urbana, conoce a uno de los arquitectos de la nueva sede de la Facultad de Derecho situada en la Diagonal porque era, como él, seguidor del GATEPAC.

En la novela, la autora rinde homenaje a un gran amigo suyo, Carlos Comín, a quien Javier dice haber conocido y aprendido de él su política y su pensamiento: «Lo conocí en la editorial Laia donde él era director literario» (2013: 308), dice. Regàs opina que Comín es «uno de los hombres más comprometidos no sólo con la política, sino con la cultura que, decía él, vienen a ser lo mismo, la una incide en la otra y las dos necesitan de nuestra inteligencia, comprensión y fantasía» (Regàs, *Amigos para siempre*, 2016: 149). En 1977, publicó en La Gaya Ciencia uno de sus libros titulado *Qué es el sindicalismo*; como ella, Comín era un asiduo a los veranos de Cadaqués y a las tertulias que se llevaban a cabo en el bar Marítim.

En *Música de cámara* se relatan experiencias que entroncan con los recuerdos de la familia biológica de la autora. Arcadia recuerda que su madre, Flora, había compartido exilio con Pío Baroja y que este la consolaba cuando la veía llorar: «Flora –le decía Pío Baroja a mi madre cuando compartieron pensión en París adonde ella había ido desde Toulouse en busca de papeles para legalizar nuestra situación–. Flora, no llore usted. Ahora está en un túnel y lo ve todo negro. Pero no llore, Flora, no se preocupe, después de un túnel siempre viene otro» (2013: 239). Es una anécdota descontextualizada porque le corresponde a Mariona Pagès, tal como cuenta la autora en *Entre el sentido común y el desvarío* (2015).

Otra referencia biográfica que se esconde en la novela es la referida al encuentro entre Regàs y Jordi Pujol en El Vaticano, en 1950, cuando eran casi adolescentes. La escritora había viajado con su hermano y con su abuelo para una ceremonia. Tras las celebraciones, Pujol la había acompañado hasta su hotel y, por el camino, le había hablado de su necesidad de sentir la música y de su incapacidad para hacerlo:

...yo estaba entonces en el quinto curso de la carrera de piano, él se mostró muy interesado porque, dijo, quería entender qué ocurría en el alma [...] de la gente, es decir qué sentía yo cuando oía una nota (Regàs, *Una larga adolescencia*, 2015:60).

Esta conversación parece extrapolada al personaje de Javier. Este, constantemente busca conciertos que le ayuden a comprender la música tal como la entendía Arcadia. Para Javier, la

música era «un arte para el que siempre había creído que la naturaleza me había hecho sordo, incapaz de vivirlo desde su interior [...] En los últimos años había logrado aumentar el placer y el entendimiento hasta extremos que yo mismo no habría imaginado» (2013: 247). Porque como le decía a Arcadia, cuando la conoció: «nunca me he detenido a escuchar lo que la música tenía que decirme» (2013: 62).

Arcadia comenta su vinculación con *El Ruedo Ibérico* que la ayuda en su segundo exilio. Esta es una editorial que nació con la intención de cubrir el vacío cultural en el que se había sumido España desde la guerra, y entre 1962 y 1982, publicó más de cien libros y 66 números de los llamados *Cuadernos de Ruedo Ibérico* donde combatía la desinformación promovida por el régimen franquista. Cuando Javier visita Toulouse en busca de Arcadia, de casa de los Ruiz se dirige a casa de Federica Montseny, escritora que publica *Regàs* en *La Gaya Ciencia* y que en la novela aparece relacionada con esa editorial del exilio.

De nuevo, el ejercicio de depuración de sus experiencias biográficas para literaturizarlas se hace presente en esta obra en la que filtra la realidad a través de la fantasía porque, como asegura, «En ficción lo importante no es repetir la realidad, sino crear mundos» (Astorga, 2002); universos literarios donde ha inmortalizado a amigos íntimos, como Joaquín Blume, Armando Blume o Carlos Comín, tras convertirlos en personajes de su trama.

VI.- LOS ENSAYOS DE ROSA REGÀS.

VI.- LOS ENSAYOS DE ROSA REGÀS: «Aquel que tiene un porqué para vivir, se puede enfrentar a todos los “cómos”» (F. Nietzsche).

Abordamos en este capítulo el estudio de seis ensayos de Rosa Regàs, cuyos temas versan sobre la maternidad, la relación con los nietos, las memorias de la infancia y de la adolescencia, la vejez, la mujer y el poder que el dinero ejerce en la sociedad. Dividimos este análisis en tres partes: en el primer apartado se comparan dos obras que versan sobre la experiencia de la escritora como madre y como abuela, por eso es más anecdótico, de escritura ligera y tono, muchas veces, confesional; en el segundo se examinan tres libros, publicados por la editorial *Now Books*, en los que destacan cuestiones universales que la autora acostumbra a rebatir en sus artículos de prensa: el paso del tiempo y la cercanía de la muerte, el papel de la mujer en la sociedad y el dinero como autocracia. Son tres libros escritos a vuelapluma, aunque en ellos se percibe de manera muy clara su pensamiento. En el tercero, se examinan sus memorias de infancia, de adolescencia y su vida de casada y de universitaria; son tres volúmenes de ágil lectura, en los que destaca un tipo de prosa luminosa, rápida, de tono jovial, coloquial y muy cercano.

Regàs se descubre como una autora curiosa, de criterio constructivo, a la que le gusta debatir sobre la problemática de su entorno, y su opinión es el resultado de un riguroso análisis que indaga en la psicología del problema para hallar una solución factible. Como indica en uno de los artículos insertos en *Canciones de amor y de batalla* (1995), su propósito es «descubrir quiénes somos, qué es lo que queremos hacer y cómo [...] y luchar por ello hasta que quede un último aliento de valor y de alegría» (Regàs, 1995a: 71).

1.- *Sangre de mi sangre* y *Diario de una abuela de verano*: el diálogo con uno mismo como aprehensión del transcurso del tiempo.

Los ensayos *Sangre de mi sangre* (1998)¹⁴¹ y *Diario de una abuela de verano* (2004)¹⁴² versan sobre las vivencias de la escritora, primero como madre de cinco hijos y luego como abuela de diecisiete nietos. Las anécdotas narradas se acompañan de digresiones, más o

¹⁴¹.- Manejamos en este análisis la edición siguiente: Regàs, *Sangre de mi sangre*, Planeta, Barcelona, 2006.

¹⁴².- Manejamos en este análisis la edición siguiente: Regàs, *Diario de una abuela de verano*, Planeta, Barcelona, 2006.

menos críticas, sobre la sociedad y sobre las costumbres de la España en la que ambienta su narración. El tono es, casi siempre, nostálgico, condicionado por la desazón que le provoca el paso del tiempo, otro de los temas transversales en su escritura.

Sangre de mi sangre es un libro a medio camino entre la divulgación y la autobiografía; un encargo editorial de Ana Rosa Semprún, directora, desde el año 2000, de Aguilar y de Ediciones El País. Semprún dirigía en 1996 la editorial Temas de Hoy (sello del Grupo Planeta), así que *Sangre de mi sangre* se publicó en 1998 en la editorial Planeta. La obra está escrita en primera persona y se divide en once epígrafes prologados por una *Advertencia*; en ella la autora declara que su intención no es la de elaborar un «manual de educación, ni una guía» (Regàs, 2006b: 9), sobre la maternidad, sino que ha pretendido exponer el resultado de sus «reflexiones elementales sobre algunos de los aspectos que más me llaman la atención en cuestiones relativas a los hijos» (2006b: 9). El libro constituye un testimonio del «profundo cambio que en materia de libertad sexual se ha producido en la sociedad» (2006b: 89). Estamos ante un texto de literatura testimonial, confesional o literatura del yo que entronca con la ideología activista y reivindicativa que caracteriza a Regàs. Esta se muestra en el discurso como un personaje inconformista que rebate y juzga lo que no soporta de la época en que desempeñó su papel de esposa y de madre. Como destaca Ávila López, «Nos encontramos, pues, ante un ensayo sobre la familia cuya originalidad reside en haber sido escrito a caballo entre la autobiografía y el relato intimista» (Ávila López, 2007: 140). En la *Advertencia* se cita la sentencia del doctor Trens –el director del colegio de Horta–, que versa sobre la necesidad ineludible de que cada cual consiga, en esta vida, «cantar su propia canción»; tema principal, por otro lado, de la novela *La canción de Dorotea* merecedora del premio Planeta en 2001.

Sangre de mi sangre es un intento de revivir algunas de las escenas de su trayectoria como matriarca, para arrebatar al olvido aquellos sentimientos que más la sorprendieron, que parecen estar, por otro lado, en el poso de la memoria a la espera de ser rescatados. También defiende en él «la libertad de no aceptar ningún modelo de familia» (Regàs, 2000: 8). Los once epígrafes que conforman este ensayo llevan títulos ilustrativos de lo que se debate en ellos: *El sofá naranja*; *El instinto maternal*; *La gran elección, la gran libertad*; *¿Por qué los hijos?*; *La edad de tener hijos*; *Qué es una familia*; *Forma de educación, forma de vida*; *Nuestro presente, su futuro*; *La inutilidad de la renuncia*; *Los hijos adultos, los niños muertos*

y *El fin de la aventura*. La maternidad y las relaciones de la autora con sus hijos son el denominador común de todos ellos.

Regàs procede de una familia desestructurada, así que no tuvo ningún modelo tradicional en el que basarse para la creación de su propia familia, como nos cuenta, «Nadie me había enseñado nada y me lo inventé todo» (Fernández, 2016); así que con su imaginación consigue, sin proponérselo, «desmitificar la visión franquista de la familia cristiana tradicional» (Ávila López, 2007: 140). Cuando diseña su clan familiar, proyecta en él sus deseos de la infancia, como reconoce, «tenía tan poca experiencia de lo que era una familia, que siempre he dicho que al educar a mis hijos me fui educando yo. Yo nunca había formado parte de una familia y me formé a mí misma para poder ser lo que yo quería que mis hijos fueran» (Fernández, 2016). Aunque careció de las pautas tradicionales, supo siempre que educaría a los suyos haciendo uso de lo que ella entendía por sentido común y por libertad.

El sofá naranja es el primer texto del ensayo, aunque se recopila también en *Desde el mar* (1997), y en *Viento armado* (2006), como una forma de destacar la importancia que ese «sofá naranja» ha tenido en la vida de la autora, de hecho, vuelve a aparecer en su libro *Amigos para siempre* (2016). El sofá representa una metáfora del vientre materno que aquí cobija a cada uno de los siete miembros de la familia Omedes-Regàs, incluso tendrán cabida en él sus mascotas. Desfilan por estas páginas personajes de su biografía—como la señora María que la ayuda en organización del hogar—, este es un personaje entrañable para la autora, como recuerda en *Una larga adolescencia* (2015), fue ella quien la acompañó, llevando la canastilla, hasta la Clínica Moderna, cuando nació su hija Anna. Todos los personajes se rememoran alrededor de ese sofá que fue el «punto de reunión» familiar; el lugar donde los gemelos tomaron los biberones que les daba la monja que vino a asistirlos durante sus primeros tres meses de vida (vid. Regàs, 2006b: 59), y el espacio destinado al diálogo y a los juegos, por eso lo destaca dentro del paisaje de su vida.

En *El instinto maternal* se debate acerca de la existencia de este sentimiento atribuido a las mujeres, pero que nuestra autora no logró experimentar jamás. «Para Regàs no existe eso que llaman el instinto maternal; hay tantos tipos de familias como personas, tantas maneras de educar como caracteres» (Herrero Gil, 2015). Por eso es del parecer de que a los hijos se les ama por contacto y por conocimiento. Para defender su tesis acude a la experiencia de su primer embarazo en el que esperó, sin éxito, que emergiera «del fondo de mi ser el instinto

maternal del que tanto me habían hablado» (Regàs, 2006b: 17). Reflexionar sobre esta parte de su vida le permite emitir una crítica en contra de la ignorancia de algunas mujeres de su época, sobre asuntos tan íntimos como el parto, que sufrían sin exigir ningún tipo de analgésico, porque «se seguía defendiendo que los hijos habían de nacer con dolor» (2006b: 18). Su primer hijo le hace comprender que el instinto maternal es un mito ya que «no compareció ni entonces ni más tarde» (2006b: 19). Su texto habla también acerca de los padres; la autora asegura que muchas veces estos no son objetivos porque experimentan con el hijo una especie de «sentido de la propiedad» que los impulsa a justificar en ellos su existencia, como «una forma de autosatisfacción personal» (2006b: 25). Cree que más que el instinto, lo que actúa en la comunicación entre padres e hijos es el azar y a él «había que pedir la responsabilidad de muchos de los incidentes extraordinarios, o por lo menos inusuales, que nos suceden» (2006b: 31), entre otras cosas, la responsabilidad de experimentar o no esa intuición que, según los convencionalismos, distingue a las madres.

En *La gran elección, la gran libertad* se discurre sobre el albedrío que tiene la mujer actual para escoger ser o no madre; algo impensable en la juventud de la autora, ya que esa decisión correspondía al marido. Su reflexión se centra en los cambios sociales acaecidos desde que ella se inició como esposa y madre, y utiliza como ejemplo el *modus vivendi* del ambiente burgués de los años 50, en el que ella formó su familia. Tenía a su disposición servicio doméstico que, si bien la liberaba de las ocupaciones hogareñas, la abocaba a un tiempo libre abrumador, igual que lo hacían las costumbres burguesas de aquella «Barcelona [...] empobrecida y desvencijada» (2006b: 33) de posguerra, donde se acostumbraba a pasear los días festivos por la calle mayor del barrio, a comer en familia y a asistir al cine, al Liceo o al Palau de la Música. No se hablaba de política en sociedad sino de fútbol o de póker, en el caso de los hombres; o, en el caso de las mujeres, de las tendencias de la moda; de las obras de caridad; del veraneo, de las verbenas del club de tenis o de polo o bien sobre el devenir de las reuniones de los equipos de matrimonio. Un estilo de vida que describe de manera sublime en su novela *Música de cámara* (2013). Se mencionan hábitos sociales ya extintos como la adquisición de la Santa Bula, la petición de permiso a la Iglesia para leer determinados libros o la decisión de olvidar los estudios si se estaba casada porque que estaba mal visto que «una casada de la burguesía estudiara, trabajara, hiciera deporte sin su marido o fuera sola al cine y al teatro» (2006b: 34).

Aparte de relatar cómo transcurre su etapa como madre primeriza, la autora enmarca su discurso con algunos acontecimientos históricos de los años 50, como las pruebas nucleares de las islas Bikini; la influencia que ejercía el Opus Dei en la sociedad burguesa catalana; el cine de James Dean y de Audrey Hepburn; la irrupción en España de publicaciones como las de Simone de Beauvoir o la última batalla de la guerra de Indochina, la de Dien-Bien-Phu, en Vietnam, en 1954. En su diálogo, discurre acerca de la esterilidad, estado del que se culpaba siempre a la mujer; de su ignorancia en cuanto a los métodos anticonceptivos; de su papel de *ángel del hogar*, o de la alienación que padecían si abandonaban su hogar, ya que «La separación suponía ser una marginada social y perder a los hijos» (2006b: 46), como le ocurrió a su madre. Concluye que, actualmente, sí existe la posibilidad de escoger la maternidad y también la de disfrutar de la sexualidad sin temor al rechazo social. Todas sus opiniones se acompañan de anécdotas, en este caso, las referentes a su primer embarazo, que la convierten en un personaje entrañable y cercano al lector.

En el capítulo *¿Por qué los hijos?* considera que estos representan el deseo de eternidad de sus progenitores porque simbolizan la supervivencia de la persona que los tiene, en una especie de «vida de la fama», en el más estricto sentido expresado en las coplas manriqueñas: «para muchos padres sus hijos: una mera forma de permanecer aunque la razón les diga que nadie permanece más tiempo por muchos hijos que haya tenido» (2006b: 52). Alega que si la relación entre padres e hijos se trunca, el progenitor «se considera ultrajado y ve a su hijo como un traidor, y le hace culpable de esa segunda muerte que es la imposibilidad de continuar en el mundo de los vivos» (2006b: 52), aunque para la autora, la verdadera muerte es el olvido. La idea de la muerte se presenta a través de la cita de un intertexto de Josefina Aldecoa que la define. Regàs cree que «un hijo es el trabajo, el anhelo, la zozobra de toda una vida, de cada día, minuto a minuto» (2006b: 54), por eso los hijos no deseados acaban sintiendo el rechazo de sus padres y sus vidas se resienten. Defensora de las familias numerosas, a pesar de no haber tenido modelo «que imitar, ni recibí el traspaso de conocimientos no explícitos que van de padres a hijos» (2006b: 60), no espera que sus vástagos le devuelvan nada, y siente por ellos un profundo agradecimiento, porque han sido los artífices que han hecho posible su sueño de la niñez.

La edad de tener hijos versa sobre el momento idóneo para construir una familia en esta nueva sociedad en la que los jóvenes disfrutaban de su libertad sexual sin necesidad de casarse. Se posterga entonces la edad de procrear. La escritora comenta la picaresca que se vivía en la

Barcelona de los años 60, cuando las parejas, para vivir su intimidad, acudían a los *meublés*, tal como se narra en *Música de cámara* y en *Azul*. Hoy, sin embargo, el progreso ha permitido el control de la natalidad, y la familia española retrasa y reduce su descendencia. En este capítulo, se debate sobre el consumismo; la crítica que emite la autora se vincula a su posterior ensayo *Contra la tiranía del dinero* (2012). Se menciona también el concepto de las vocaciones ocultas, asunto tratado en su libro *La hora de la verdad* (2010).

Aunque la escritora es del parecer de que conviene tener a los hijos pronto por la complicidad que se establece entre padres e hijos y para luego disponer de tiempo, cuando ellos se marchen del hogar, es consciente de que ser madre a los veinte años, como lo fue ella, no es lo más recomendable, y que ha sido su impaciencia por llenar el hueco de cariño que le faltó en la niñez la causa de experimentar la maternidad tan joven. Cree que hoy muchas mujeres, en su intento de conciliar la vida laboral con la sentimental, posponen la decisión de ser madre y a veces esta no llega a realizarse. La autora critica la forma de actuar de las madres burguesas de los años 50, que vestían según la moralidad, asistían a hipócritas fiestas sociales, veraneaban en lugares de moda y pasaban las tardes en el parque. Este es para ella el emblema de la inutilidad de la vida, un convencionalismo que la sumía en la apatía. Ese sentimiento de quietud y de sinsentido lo encuentra bien definido en el poema *Lo Steddazzu*, de Pavese, por eso bautiza así a su barca; esa sensación se rememora también en *Música de cámara* (2013), a través del personaje de Javier, quien recurre a Pavese para describir su estado de ánimo.

¿Qué es una familia? retrata distintos tipos de familia actuales, que la escritora da por válidos ya que defiende que lo único que necesita un recién nacido es recibir atención y cariño. No obstante, puntualiza que los niños que pertenecen a familias distintas a la tradicional, como lo fue ella misma, padecen la discriminación de la sociedad, aunque no por eso se debe «modificar su peculiar estructura familiar, aunque sí explicar a los hijos los problemas específicos con que se van a encontrar» (Regàs, 2006b: 78). La familia tiene que ser el resultado del modo de comportarse de cada progenitor, así como de sus creencias y de sus vocaciones. «Ser una familia es más una cuestión de voluntad que de consanguinidad» (2006b: 78), por eso admira a los padres separados que deciden permanecer juntos para ver crecer a los hijos, respetando, eso sí, la libertad del otro, tal como convino ella con Eduardo Omedes, su exmarido. Cree que hoy en día, muchas mujeres no disfrutan una pareja estable porque viven entregadas a su profesión, así que la soledad es una forma de vida, y muchas son

las que deciden asumir la maternidad en ese estado. La familia monoparental se ha convertido en la nueva familia, y la adopción en una forma de maternidad totalmente normalizada, aunque en España el gobierno dificulta absurdamente la obtención del Certificado de idoneidad requerido para el proceso. Su discurso menciona igualmente a las familias de divorciados en las que los hijos se ven afectados, no por el divorcio de los padres, sino por «la forma en que se haya llevado a cabo la separación» (2006b: 90). Habla de que, en el caso de las familias divorciadas, no se castiga lo suficiente a los padres que no cumplen económicamente con los hijos y que someten a las madres a una situación de miseria. En su ecuanimidad, es justa y censura a las mujeres que aprovechan el divorcio para enriquecerse y monopolizar a los hijos. Reflexiona sobre los malos tratos que se extienden de la madre a los hijos, y se proclama defensora de la igualdad porque, sin haber militado en un feminismo activo, ha «procurado defender por igual los derechos de todas las minorías y denunciado los ultrajes a los humanos» (2006b: 93). Para la autora, la mujer está aún infravalorada, tanto en el mundo laboral como en el de las relaciones, donde incluso la justicia la acusa de ser la provocadora de los ultrajes sexuales. Por eso señala que esta debe luchar por su independencia económica ya que solo así llegará a ser la dueña de su propia vida.

En *Forma de educación, forma de vida* se explica la manera de educar como el reflejo del *modus vivendi* de la persona educadora, por eso aconseja aplicar el sentido común, el cariño, la ironía, el humor y practicar la capacidad de dialogar, de compartir y de divertirse. Compara la educación de antaño –cuando la burguesía entregaba a sus hijos a los internados religiosos–, y matiza que, aún hoy, gran parte de la sociedad siente que la educación debe recaer en la escuela. Defiende que los hijos deben aprender intelectualmente en la escuela y, en cambio, considera que el hogar es el espacio donde educarlos en la razón. El tipo de educación que propone tiene que ver con el que experimentó en la escuela Freinet. Un aprendizaje cívico, basado en el interés, la investigación, la lectura por placer y la reflexión. La autora está convencida de que no se enseña política en las escuelas ni se insiste en la participación del individuo en la sociedad. Por eso recomienda dialogar en familia acerca de los problemas del mundo, para que los hijos se forjen un criterio sobre la sociedad. Trata, además, del tema de la adolescencia y de los problemas de relación que acarrea esa etapa. Cree que seguimos con nuestros hijos el modelo de educación en que fuimos instruidos, por eso es necesario conversar con ellos, transmitirles los valores que conocemos y fomentar la confianza.

El texto *Nuestro presente, su futuro* proclama que lo que se desea de verdad, acaba por ocurrir, por eso inculcamos a nuestros hijos, sin saberlo, nuestros deseos más ocultos. La autora aprovecha este espacio para opinar sobre la religión y la tolerancia. Aunque se declara agnóstica, su crítica es para la Iglesia y para quienes la dirigen. Habla de «practicar la virtud de la ecuanimidad» (2006b: 127), como le ha enseñado una de sus hijas, porque son los hijos quienes, al fin, enseñan lo que teorizan los padres. Comenta de nuevo el tema de la adolescencia rememorando los problemas que experimentó con sus cinco hijos, hasta que cada uno de ellos encontró su camino.

En *La inutilidad de la renuncia* se insta a no sentir la maternidad como una renuncia o como un sacrificio porque ese sentimiento repercute en los hijos, que creen estar en deuda con sus padres. Aconseja el sentido del humor para desdramatizar las situaciones controvertidas de la convivencia. Sus reflexiones se nutren de recuerdos y la crítica se dirige a las suegras, que sienten a los hijos como propiedad y no dejan que estos se emancipen; y a los maridos que no colaboran en las tareas domésticas. Asimismo, se permite aconsejar algunas técnicas de educación como la del «bofetón a tiempo».

Los hijos adultos, los niños muertos es el título más doloroso y nostálgico del ensayo. Regàs expone que no le queda más que aceptar la pérdida de los hijos pequeños que tuvo, porque nunca más volverán, ya que se han convertido en adultos. El *tempus fugit* es el tema de todo el capítulo; el hecho de que parece que nada tenga que cambiar, que los hijos no vayan a crecer y a marcharse de nosotros. La incapacidad de los padres de imaginar la casa vacía y, sin embargo, la realidad es que la dependencia que tienen los hijos de sus progenitores apenas dura una década. Luego, la adolescencia – esa isla donde viven los hijos dentro de la misma vivienda familiar–, los transforma en seres distintos, incomprendidos por sus padres y alejados de ellos. Y un día, los hijos se van y la casa se queda vacía para siempre. La memoria que suele quedar de esa etapa es «engañosa y falaz y juega con nosotros como si fuéramos inútiles niños incapaces de controlar nuestros recuerdos» (2006b: 168). Nuestra memoria nos suele fallar y hemos de recurrir a la de nuestros retoños para recordar las escenas más cotidianas. Por eso ejemplifica la autora en que ella misma recurrió a la memoria de sus hijos, para recordar algunos acontecimientos como la canción que había cantado junto a sus hermanos, durante su infancia, y que silbaba a sus hijos al regresar a casa, después de su jornada laboral. Acontecimientos como el nacimiento de sus gemelos, lo recuerda también gracias a otras personas, en este caso, por estar inmortalizado por la cámara de Xavier

Miserachs; la correspondencia con la chica de Madrid que estudiaba farmacia le hace tener muy presente la marginación a la que se sometía a la mujer casada ya que no estaba bien visto que esta estudiara. La historia del pasaporte en el que figura inscrita con la profesión de «Prensa» en vez de «estudiante» le recuerda también que una mujer «casada» no podía registrarse como «estudiante» en el pasaporte, anécdota que reitera en *Amigos para siempre* (2016); la casa de Cadaqués que alquilaba cada verano y en la que compartía vecindad con Marcel Duchamp, así como la playa de cantos rodados en la que se bañaban los hijos son espacios del recuerdo que su mente recrea, un entorno que conoce bien porque «será siempre el paisaje donde se refugia la mirada cuando asoma la añoranza y la nostalgia» (2006b: 78). Regàs, también aquí, recurre a la sentencia del director del Museo sirio sobre el paso del tiempo, una anécdota que repetirá a lo largo de sus escritos como un intento de justificar la vorágine de su vida y huir de las pérdidas que ocasiona el paso del tiempo.

El fin de la aventura se centra en la idea de que los hijos son «el verdadero milagro de nuestra vida» (2006b: 181), por eso le «cuesta imaginar cómo se puede soportar esa carencia» (2006b: 182), en el caso de perderlos por discusiones o por malos entendidos. En su homenaje a la maternidad, declara que ellos son «los recipiendarios de mi agradecimiento y a quién tengo que atribuir la magia de aquel extraño fenómeno que hizo posible la culminación de mi sueño» (2006b: 183). De hecho, su libro ha sido posible gracias a ellos, que son, verdaderamente, quienes le han enseñado a vivir, con sus pros y sus contras, la maternidad.

Diario de una abuela de verano (2004) es una narración de género confesional donde la escritora, convertida ya en abuela, reflexiona sobre distintas partes de su vida y sobre su entorno. Desde 1990, reúne a sus nietos en su casa de campo de Llofriu –el *Mas Gavatz*–, para compartir con ellos las vacaciones del mes de julio. Como justifica, «...yo viajaba sin descanso por el mundo, y se me ocurrió entonces que podría quedarme con los niños durante el mes de julio y así los vería y los disfrutaría» (Regàs, 2006a: 11). A partir de las anécdotas protagonizadas en la masía, examina la actualidad y adjudica un sentido a algunos de sus recuerdos de vida. La obra es también una memoria de la infancia de sus nietos, y un intento de revivir, a través de ellos, su maternidad e incluso su niñez.

La autora es abuela de diecisiete nietos: Amor, Edu y Max, que son los hijos de Eduard, su primogénito; Federico, David y Adriana, hijos de Anna, su primogénita; Elisabeth, Célia, Elena, Leo y Nicolás, que son los hijos de David; María y Daniel, hijos de la gemela Mariona,

e Ian, Noa y Nil, hijos del gemelo, Loris, aunque en el momento en que escribió esta narración no tenía más que doce. Reconoce que su debilidad es la familia ya que no le «bastaron para satisfacer mis sueños infantiles aquellas dos décadas de vida familiar» (2006a: 12).

A lo largo del *Diario*, alterna la narración de las aventuras de los nietos con sus cavilaciones, digresiones y críticas sobre los más variados asuntos, de manera que el texto toma la forma de una miscelánea panorámica de su vida y de su pensamiento. En el año 2005, TVE adaptó el libro y lo emitió como una serie protagonizada por la actriz catalana Rosa María Sardá. Regàs asegura que «La idea de hacer una serie de *Diario de una abuela de verano* fue del productor que vino a verme y me pidió autorización, yo no intervine. De hecho la serie está basada en el libro, no fiel en todo» (Regàs, *Correspondencia*, 2016). Se emitió en 2005 y se remitió en 2012, sin embargo, no alcanza las expectativas de éxito porque, según alega la portavoz del PP en el Consejo de Administración de Radiotelevisión Española, Isabel Ugalde, «Hay cosas que los españoles de hoy no quieren ver, y los españoles nos han dado la razón de que el programa no servía. No entendemos esta añoranza del pasado ni por qué TVE sigue respondiendo a esquemas antiguos y prototípicos como el programa de Wyoming o la serie de Rosa María Sardá (“*Abuela de verano*”), que han sido todos un desastre» (*Wikipedia*, 2005). No obstante, el libro—que mezcla el tono desenfadado con el nostálgico— se presta a una lectura amena, ya que las opiniones de la escritora se ensartan con las anécdotas que cuenta y así consigue, en diversas ocasiones, suscitar en la mente del lector imágenes que remiten a la propia infancia.

El relato se inicia con una cita paratextual del fragmento de la Oda I-11 de Horacio, que Nolasac Acarín —neurólogo, amigo de la escritora y autor de un libro sobre la vejez titulado *El cerebro del rey*—, le envía, en 1994, traducido al catalán. Como recuerda Regàs, esa es la oda que «traducíamos en la clase de latín del colegio cuando yo era pequeña, y que abre este diario» (Regàs, 2006a: 146). El tópico del *Tempus fugit* —«mientras hablamos habrá huido envidioso el tiempo»—, referido en esta cita, es una constante en su obra y se argumenta, de manera significativa, en *La hora de la verdad* (2010). Otro fragmento que destaca en este paratexto es el que transcribe la sentencia del director del museo de Damasco, que había aparecido en *Sangre de mi sangre* (1998), y de la cual Regàs se vale, en más de una ocasión, para expresar lo que siente ella ante el paso del tiempo, que, además es el subtítulo del presente ensayo.

El *Diario* se divide en veinticinco capítulos breves que refieren la vida de la escritora y de sus nietos, durante su veraneo en el *Mas Gavatx*. Los capítulos tienen la siguiente distinción: del primero al sexto, aparecen sin epígrafe introductorio; el séptimo lleva un lema de Borges referente a su obra *Diván de Almoqtádir el Magrebí*, que se selecciona también como epígrafe en *La hora de la verdad*; el octavo se presenta a partir de la referencia a Caballero Bonald: «Somos el tiempo que nos queda»; del noveno al vigésimo cuarto no se acuñan encabezamientos, y el vigésimo quinto lleva un enunciado muy significativo de Consuelo Velázquez, que cierra el libro, y que sintetiza el mensaje de la autora: «Se vive solo una vez, hay que aprender a vivir y a querer...».

Los protagonistas principales de *Diario* son, como hemos comentado, los niños, aunque también se relatan peripecias de Mohamed, el cuidador de la casa; de la interina, Carmen, de la cocinera Mercedes y de su hija, así como de los hijos de Regàs que acuden los fines de semana de ese mes de julio. Los animales, individualizados cada uno con su antropónimo, forman una parte importante de la narración, igual sucede con el paisaje y con los distintos elementos que lo conforman. *Mas Gavatx* es el perfecto *locus amoenus*, un microcosmos a medida, en el que los personajes viven su cotidianeidad, al margen del devenir del mundo. Este tiempo de ocio, lejos de todo, es el que ayuda a la autora a mantener la ilusión durante el resto del año, por eso justifica la existencia de su masía en la vivencia en la que se sumerge en julio, en ese torbellino de niños, de perros, de gatos, de burros, de comidas, de paseos y de juegos que acompañan al resurgir de los recuerdos, como el que dedica a Juan Benet, recordado a través de la degustación de un jamón de Lanjarón (vid.Regàs, 2006a: 14).

Diario no es una narración lineal que relate la acción de un solo verano; es la suma de los veranos comprendidos entre el año 1990 y el 2004. Por eso se convierte en una especie de autobiografía parcial –como lo fue *Sangre de mi sangre*–, en la que desfilan, a través de su presencia o mediante su recuerdo, las personas más significativas de la intimidad de la escritora.

El paisaje es uno de los asuntos principales ya que está siempre vigente y la autora recurre a él con insistencia. De hecho, es el destinatario de sus sentimientos y, a la vez, ambienta las escenas descritas. *El Diario* comienza casi de manera cinematográfica, con la situación de esa casa, que parece mágica, en un ambiente de ensueño, un paisaje idílico donde se recrea el tópico del *Beatus ille*, encarnado por la propia autora. *Mas Gavatx* es una masía

situada en Llofriu (Bajo Ampurdán), construida en el siglo XVII, rodeada de campos y próxima al mar. Como la propia Regàs explica, la compraron en 1975, y se cree que fue construida por «unos franceses huidos de las persecuciones religiosas de Francia, el 29 de mayo de 1748, como reza el dintel de la puerta de entrada» (Regàs, 2006a: 162). Su distribución se va presentando a medida que los personajes se mueven por ella. La escritora confiesa estar continuamente remodelándola, ya que «una casa es un elemento consustancial al devenir de su habitantes que dejan en ella sus lágrimas, sus anhelos, sus recuerdos y sus proyectos. Una casa nos ancla en la tierra y la convierte en una patria» (2006b: 168). Es, entonces, la metáfora de su vida, por eso la redecora con reiteración, para que no se haga realidad el refrán turco—que cita en varias de sus obras—, que asegura que «cuando la casa se acabe, entra la muerte». Con la intención de entretener a la muerte, hizo que un zahorí le indicara el lugar exacto para excavar un pozo que convirtiera la tierra de secano en tierra de regadío; una experiencia que ficciona en su *opera prima*, *Memoria de Almató* (1991). En esta misma novela, aparecen algunos de los perros que menciona en *Diario de una abuela de verano*. La escritora nos cuenta que encargó a un albañil del pueblo de La Bisbal la construcción de una piscina-aljibe, que en una parte del jardín dispuso un molino de viento que adquirió en Tarragona, de cuya instalación da cuenta en *Memoria de Almató*; que mandó hacer una biblioteca para albergar en ella los libros que recibió de su madre; diseñó una sauna; cultiva el “jardín de los olores” que tanto gusta a sus nietos, y organiza un aparcamiento para el tractor que conduce Mohamed, entre otras actividades. El *Mas Gavatx*—inserto en ese paisaje ampurdanés representado en la vegetación, el viento y la omnipresencia del Mediterráneo— es el marco de su historia, a él quedan añadidos, para siempre, como parte ineludible de la casa, los personajes que menciona, como sucede con Mohamed, cuya presencia resurge en uno de los relatos de *Viento armado* transformado en Agmed.

Otro de los paisajes rememorado a partir de la contemplación de un objeto es el de Nairobi, que le viene a la memoria al fijarse en unos objetos, los quinqués que se trajo de allí. Nairobi es también el entorno en el que se enmarca parte de la acción de dos de los relatos de *Viento armado*. La mesa que se ubica en el exterior de la casa, donde celebran las comidas estivales, pertenece a otro de los paisajes rememorados en el *Diario*, el de Cadaqués; en ella «comen siempre bajo las moredas en una larguísima mesa que fue antes la mesa del comedor de la casa que, cuando mis hijos eran pequeños, teníamos alquilada en Cadaqués» (2006a:

66). La autora siente «la nostalgia que yace en lo más profundo de mi alma por Cadaqués» (2006a: 204). El paisaje es el espejo de sus sentimientos, aquí radica el neosimbolismo y el neorromanticismo que caracteriza la escritura regasiana. Varios son los ejemplos donde se percibe esta relación entre los sentimientos de la narradora y la asunción del entorno, así, cuando debe buscar a alguien para que les cocine durante el mes de julio porque «no soy buena cocinera y cocinar me agota» (2006a: 126), y encuentra a Mercedes, de repente, el día se anima tanto que incluso deja de llover. Del mismo modo, cuando recuerda la muerte de Blume, «el cielo en aquel momento estaba movido y las nubes rodando enfurecidas por el viento frío y desordenado de la primavera me parecieron la réplica a mi desconcierto y el acompañamiento para una noticia tan dolorosa e inexplicable» (2006a: 77).

Su vida pasada es el material narrativo de su *Diario*; como hizo en *Sangre de mi sangre*, relata aquí la ceremonia a la que se vio sometida tras la cuarentena de su primer parto; lo que se conoce con el nombre de Entrática. Se trata de un rito de purificación que recoge la religión judía, al que se sometían las madres. Desapareció con los cambios litúrgicos del Concilio Vaticano II clausurado en 1965. Según la ley de Moisés, tras el parto del primer hijo, las mujeres debían purificarse y presentar al neonato en el templo. De acuerdo con esta ley, la Virgen se purificó y presentó a su retoño en el templo tras la cuarentena, por eso se celebra, el día dos de febrero, la Purificación de la Virgen. Sin embargo, esta tradición la vive muy mal Regàs, que confiesa haber tenido «la impresión de que el mundo entero me miraba y se mofaba de mí» (2006a: 98).

El orden y la organización son características de la personalidad de la escritora que aplica con tesón a la intendencia del hogar, como revela: «confío en mi fiebre organizadora [...] sé que todo funcionará como funciona sobre el papel» (2006a: 11). Las compras para abastecer la despensa se realizan semanalmente en el pueblo grande, Palafrugell, donde Josep Pla tenía su casa. Los vecinos de Llofriu, el pueblecito donde se enclava el *Mas Gavatx*, sienten especial aprecio por Regàs, por eso la invitan cada mes de agosto a la fiesta mayor del pueblo.

El paso del tiempo es el tema principal del *Diario*; «las colonias de Llofriu» encarnan la necesidad de la autora de retomar el recuerdo de cuando sus hijos eran niños, como lo son ahora sus nietos. Esta melancolía se percibe asimismo en *Sangre de mi sangre*, incluso la pesadumbre de no distinguir los hechos del pasado, porque «también el recuerdo está

sometido a un desgaste que lo va desdibujando, difuminando, confundiendo, transformando y pulverizando hasta convertirlo en olvido, en nada» (2006a: 84). El transcurso del tiempo se intuye a través de dos referencias machadianas: el símbolo de la tarde—unido al tópico del *Ubi sunt*—, «aquellas larguísimas, inacabables tardes de verano de nuestra infancia, ¿Dónde están?» (2006a: 85); y el verso «...ligero de equipaje, desnudo, como los hijos de la mar», al que recurre cuando afirma que hubiera querido vivir sin atesorar tantas pertenencias en su casa. La memoria de su vida en Ginebra le sirve para ambientar su idea de que el tiempo avanza incommovible y que no se detiene ante nada; por eso enuncia agónicamente que «un mes no es más que unas cuantas cerillas en el bote de cocina» (2006a: 85). Regàs expresa de manera resignada la visión de la cercanía de la muerte: «Puesto que hemos de morir, ya estamos muertos. ¿Qué importancia tienen el cuándo y el cómo?» (2006a: 86). De hecho, este es el tema de *La hora de la verdad*, igual que la vejez y la memoria que se tratan en este *Diario* cuando la autora se da cuenta de que

...la memoria que ha entrado ya en el torbellino imparabile del tiempo y me está confundiendo porque los veranos se mezclan y las caras de mis nietos tal como son ahora se funden con las que eran hace dos, cinco o siete años [...] como si en mi interior, tiempo y memoria se hubieran hecho un lío [...] y todo se redujera a un único verano que engloba todas las anécdotas (Regàs, 2006a: 87).

Para no olvidarse de su gente escribirá el cuento *Adiós a mis muertos*, que menciona en *La hora de la verdad*. El *Diario* se define como una especie de depositario de la memoria de la autora y en él rinde su homenaje a las personas que han quedado ligadas a esa casa, a través de la presencia de algunos de sus objetos. Su madre asiste a su reflexión a partir de la visión de los árboles que provienen de su ático madrileño y de los libros que de ella hereda. Su amante, Juan Benet, es recordado en el jamón que le envían, anualmente, desde las Alpujarras, pero también mediante una palmera del jardín. Su abuela María sale de su memoria cuando habla del insomnio que padece. Regàs es ahora más vieja que ella y se compara para señalar el cambio que ha experimentado la mujer en la sociedad: con apenas cincuenta años, su abuela no tenía más futuro que la muerte, en cambio ella, a esa edad, «todavía no había comenzado a escribir, todavía no era una escritora» (2006a: 45). La figura de la abuela María la lleva a debatir sobre los ancianos y su poca aceptación en la actual sociedad, un tema clave en *La hora de la verdad*.

En *Diario* se referencian autores literarios que le interesan, como Juan Ramón Jiménez, evocado a través del símbolo de la rosa (Cfr. Regàs, 2006a: 28); Bécquer, que se rememora en la alusión al rayo de luna (Cfr. 2006a: 34); Pío Baroja, que desfila por sus páginas en la anécdota que le cuenta su madre, que lo conoció durante su exilio. La nada gongorina se recrea en el pasaje sobre la memoria que se va diluyendo, (Cfr.2006a: 84). Se recuerda también a Luis García Montero, a Coetzee, a D'Annunzio e incluso a Manuel Vázquez Montalbán. Además de estos escritores, las personas importantes de su vida tienen aquí su cabida; unida al *Mas Gavatx* se describe a su hermana Georgina amasando galletas con los nietos de la autora, invitándolos a una merienda cena en su casa de Torrent o bien, calificada de una excelente cocinera de mermeladas, dueña del *Museo de la confitura*, situado en el pueblo de Torrent, a pocos minutos del Mas Gavatx. La figura del cura del colegio de Horta que mostró a Regàs, en su cumpleaños, la impasividad del paso del tiempo cuando le dijo: «Regàs ya no tiene once años» (2006a: 84) se muestra también; un recuerdo, por otro lado, reiterado en diversas obras. Santiago Carrillo—colaborador de *La Goya Ciencia*, con su libro de divulgación política *Qué es la ruptura*— se describe cenando con la autora en el *Mas Gavatx*. A Oriol Bohigas lo cita cuando rememora la primera vez que este visitó la masía, e Inés, la nieta de su hermano Xavier, se menciona porque se aloja en la casa un par de semanas del mes de julio. La autora tiene memoria para Joaquín Blume su «primer amigo muerto» (Regàs, 2006a: 77), incluso para los muertos de su familia, que la acompañan desde que era niña, igual que para los muertos anónimos de la guerra, esos que homenajea en las páginas de *Música de cámara* (2013), con el personaje de Tobías.

Nicolás Sartorius es otro de los amigos que acude a su casa durante el verano; ambos se conocen desde la época de *La Goya Ciencia*; se escribieron durante años, pero desistieron porque «no queríamos vernos ninguno de los dos, estoy segura, como protagonistas de uno de esos encuentros de novela o de película de ancianos recordando con nostalgia un pasado que se desvanece en el olvido» (Regàs, 2006a: 214). Habían sido amantes en algún momento de sus vidas y, durante su encuentro estival, la autora se sorprende de sentir por él «fogonazos» (2006a: 104), sin embargo, se da cuenta del transcurso del tiempo cuando observa que «su rostro se había transformado y como en la réplica de un espejo, contemplar con claridad meridiana cómo se había transformado también el mío» (2006a: 104). Nicolás, que protagoniza, junto a Regàs, el documental titulado *La memoria rebelde*, donde habla del franquismo, la obsequia con un limonero para su jardín (v.Regàs, 2006a: 163). Los árboles de

la casa se convierten en metonimias de sus amigos ya que dejan en ellos el recuerdo de haber estado en *Mas Gavatx* una vez en el tiempo:

...los trajeron amigos que ya murieron y que vemos crecer con la memoria impresa en sus hojas y el tallo [...] como si quisieran recordarnos que mientras ellos estén aquí y nosotros sepamos verlos [...] la vida se perpetúa en aquellos a quienes quisimos y no queremos olvidar (2006a: 164).

El sauce llorón fue el regalo de Jaime Salinas; el abeto que se trajo de casa de su madre; el limonero con que la obsequió Nicolás Sartorius; el nogal, de Joaquín del Molino; otro nogal, de Rosa Turu; los tamarindos fueron ofrenda de Marisa; los árboles de la pimienta, regalos de Alicia y Anna; la acacia de Constantinopla, de Soraya y de Pedro Molina Temboury; el jazmín es recuerdo de los Feduchi; el prunus rojo lo regaló Ricardo Berla; los frutales son una ofrenda de Lidia y Hortensia; la palmera es un presente de Juan Benet; el olivo perteneció a su hermano Xavier y el pomelo fue un detalle de Frenchi Sordé.

El *Diario* es el espacio de reflexión sobre su tarea como escritora, en él reconoce que «no hay momentos para escribir durante esas semanas y aunque los hubiera no queda un lugar libre en la mente donde poder fabular» (2006a: 19). Ha dicho, en otras ocasiones, que la escritura requiere tiempo y tranquilidad y que es necesario «un espacio libre en la mente donde construir el mundo de ficción» (2006a: 142). Confiesa que «...de todos los libros que he escrito este *Diario* que escribo ahora [...], es el que más me ha costado» (2006a: 137). Y debate sobre la dificultad que entraña la escritura de textos autobiográficos, ya que hasta el momento creía que «lo difícil de la escritura era la fabulación, la ficción y que las memorias, las biografías, los relatos de experiencia personal, [...], no eran más que meros apuntes de lo personal transcrito al papel» (2006a: 137). Si bien, inició el *Diario* con «la intención de contar lo que eran mis vacaciones de abuela y cómo la presencia de tantos niños que estaban al principio de su propia historia me hacía recapacitar a mí, que me encontraba ya al final, sobre aspectos de la mía pero también de la vida y de la muerte» (2006a: 137), se percata de la dificultad para escribirlo. «La ficción consiste en crear un mundo propio en el que de alguna forma nos camuflamos en la piel de un personaje, de un conflicto, o de todos los personajes y conflictos, e incluso de los paisajes» (2006a: 139), sin embargo, «En los diarios y en las memorias no hay escapatoria para el escritor, es él quien es ridículo [...], no sus personajes [...], la dificultad, por lo menos para mí, reside en ese trabajar a cuerpo descubierto sin coraza

que me proteja» (2006a: 139). Esboza aquí su teoría sobre dónde buscar nuevos temas narrativos para su ficción, y revela que se congrega en la memoria para hallarlos. Todo está en la experiencia, como asegura, «es la experiencia del que escribe la que habla y los hechos y emociones de su vida los que narra» (2006a: 139). La memoria es, sin duda, el espacio clave «adonde acude la imaginación y donde se sumerge la fantasía en busca de elementos para crear personajes [...], allí es donde residen los caracteres y los conflictos, los paisajes, los sonidos y las voces que formarán entre todos el mundo de ficción creíble y coherente como se exige que sea toda buena novela» (2006a: 139).

La mujer y su papel en la sociedad es otro de los asuntos comentados en *Diario de una abuela de verano* (2004), en *Sangre de mi sangre* (1998), y en *La desgracia de ser mujer* (2011). La autora critica la idea de que la mujer deba permanecer al ámbito del hogar y dedicarse a sus labores. Regàs reconoce que «yo nunca me he dedicado en exclusiva a la casa» (Regàs, 2006a: 20), argumento del que se hace eco en *Sangre de mi sangre* (1998). En *Diario* trata de nuevo del instinto maternal, tema debatido en *Sangre de mi sangre*, y alega que este es solo una invención para dominar a la mujer. En esta faceta activista critica la postura retrógrada que adopta la Iglesia en la cuestión de la mujer y acusa a los hombres de no compartir las responsabilidades del hogar.

La familia y su estructura en las distintas épocas de la historia es otra de las cuestiones que se discuten en esta obra. Recuerda la estructura del clan familiar tradicional de su infancia donde incluso «el papel de los abuelos estaba bien delimitado. Eran tiempos en que había un solo modelo de familia, la familia piramidal» (2006a: 88). Su discurso manifiesta la poca conciliación que tiene la mujer con la vida familiar, razonamiento que se detalla en *Sangre de mi sangre*. En ambos ensayos se señala a las familias monoparentales como el nuevo tipo de familia de la actual sociedad.

Contenido de *Sangre de mi sangre* que se repite en el *Diario* es el de las vocaciones ocultas. Asimismo, las anécdotas que se narran en *Diario* tienen que ver con la cotidianeidad y la rutina del mundo infantil y del mundo rural: las anginas de Eduard, María, Elena, David, Daniel y Noa; la falsa apendicitis de Daniel; la llegada de los burros Ágata y Brandon; la compra del tractor; el palo que Regàs trae para su nieto David desde Guatemala; las discusiones de la autora con la antigua compañía de Telefónica; las salidas por el campo en bicicleta y cómo los nietos son enseñados por su hijo David a montar en ella; el embarazo de

la burra Ágata; la contaminación por purines de los pozos del Ampurdán; la llegada de la veterinaria, María Antonia; la campana que tocan los nietos para avisar de las comidas; las visitas de los padres de los niños durante el fin de semana; escenas que la invitan a reflexionar sobre la forma de vida en la que se sumerge durante el resto del año.

La muerte es el tema de fondo de esta narración, junto al paso del tiempo. La abuela—bautizada por sus nietos con el sobrenombre de Ta—discurre sobre la muerte pero desde la cotidianeidad. Esta se presenta en la historia de los distintos animales que han poblado el *Mas Gavatx*, y los niños la conocen porque se les mueren los animales que han querido, como le ocurre a una de sus nietas. Ante ese desconsuelo, la autora confiesa no saber «cómo consolarla porque realmente no hay consuelo para la muerte» (2006a: 76). Entonces reconoce que «a medida que pasa el tiempo, la muerte de una persona querida cada vez se asimila menos, es decir, cada vez se olvida menos» (2006a: 77). Incluso «nos vamos sumergiendo en la memoria de estos amigos que se fueron y nos rodeamos de su presencia casi real» (2006a: 77). Su mundo se vacía porque «llega un momento en que son tantos los amigos que han muerto y tan difícil se nos hace superar, u olvidar cómo era la vida cuando ellos estaban, que nos vamos acercando lentamente a esa nueva realidad del recuerdo donde se mueven ellos y nos vamos alejando de la del mundo en el que todavía apoyamos los pies» (2006a: 77). Ella misma se ha rodeado de pasado, de recuerdos que ya forman parte de otros tiempos que también están muertos. Por eso atesora, en su escritorio, objetos de su ayer que le advierten, con su presencia, la necesidad de aceptar la muerte, sobre todo si uno ya es abuelo: «nos cuesta aceptar la edad, nos damos cuenta de que el tiempo pasa y de que los días se van [...], nos miramos en el espejo, es entonces cuando nos asustamos» (2006a: 82). Sabedora del *Carpe diem* revela que «lo único que pido a los dioses, es tiempo» (2006a: 226). Y en su delirio nostálgico es consciente de que la historia de sus nietos también pasará porque «estos niños tampoco son míos, los míos ya se fueron, están muertos» (2006a: 269). El vacío es la evidencia del tiempo que está pasando y «cada día está más cerca el momento en que también se me llevará a mí, como se ha llevado a mi madre y mi padre y mi hermano y a tantos amores amados» (2006a: 269). Lo que le duele es no comprender «el sentido que tiene la vida si al final no es más que la muerte» (2006a: 78), y confiesa que «a todos mis amigos y amantes los arrastro siempre conmigo, [...], hasta que yo muera» (2006a: 79). *Diario de una abuela de verano* es una memoria en la que los recuerdos permanecen porque se han escrito en el épico

intento de entretener al tiempo hasta que a la autora le llegue al fin su «propia hora» (2006a: 79).

2.- *La hora de la verdad, La desgracia de ser mujer y Contra la tiranía del dinero, los temas transversales de la obra regasiana.*

Desde el 2010, Rosa Regàs suele escribir un libro al año para el *Grupo Cultura 03* –cuyo presidente es Oriol Soler–, y en el que cooperan las empresas *Ara Llibres*–que edita, en castellano, bajo el sello *Now Books*–, *Contrapunt*, *Batabat*, *Nova2003* y *Sàpiens Publicaciones*, cuya finalidad es promover la cultura catalana y que dispone de un sistema de marketing muy eficiente. *Ara Llibres* publicó, en 2006, *Salvador*, el libro que Manuel Huerga –el yerno de la autora– redactó sobre Salvador Puig Antich.

Hasta el momento, la escritora había utilizado el ensayo en su *opera prima*, *Ginebra*; en *Viaje a la luz del Cham* (1995), en *Volcanes dormidos* (2005) y en publicaciones literarias como *El cuadro del mes. Una revolución personal* (1997); *¿Para quién escribo?*; *La creación, la fantasía y la vida* (1998), *Inspiración y compromiso en la escritura de ficción* (2003), *El valor de la lectura* (2001) o *El paso del tiempo: el aprendizaje de la libertad* (2000) aparecidas en diversas revistas especializadas. Sin embargo, su faceta activista –que destaca en prensa– se desarrolla extensamente en *La hora de la verdad* (2010), *La desgracia de ser mujer* (2011) y *Contra la tiranía del dinero* (2012), tres ensayos relacionados, por lo novedoso de su temática, con la finalidad que perseguían los títulos de la colección *Qué es* –editada en *La Gaya Ciencia*–, la de aleccionar al gran público sobre determinados temas de actualidad.

En estos ensayos domina la subjetividad, el tono coloquial y, sobre todo, el afán didáctico-lúdico, que adorna con la ironía al emitir sus juicios. Regàs se distingue en ellos como la perspicaz periodista que es en prensa, acostumbrada a lidiar en la palestra informativa con sus artículos de costumbres y de crítica social. Como buena admiradora de Nietzsche, se replantea el papel del intelectual en la sociedad y lo practica en estos ensayos, en los que afloran asuntos que encontraremos a lo largo de su producción. Como republicana, hace gala de ese deseo de libertad de opinión y está segura de que «la formación del criterio nos hace libres» (Regàs, 2010: 100). La autora se convierte en una perfecta “agitadora de conciencias”, comprometida con la política y los problemas de la sociedad de su tiempo. Por eso, siempre ha creído que se deberían replantear los méritos que propugnaba la República, porque «si se

regresara a sus valores, a aquellos cinco años magníficos que jamás han vuelto a España» (*rosaregas.net*, 2016), la sociedad podría cambiar ya que «los principios fundamentales de la igualdad, justicia y libertad, base y fundamento de una escuela pública y laica, [...] todavía no han sido alcanzados en nuestra democracia» (*rosaregas.net*, 2016). En *Now Books* y en su paralela *Ara Llibres*, ve la luz, en 2010, el primero y más filosófico de sus ensayos, *La hora de la verdad*, un texto de pensamiento que versa sobre la vejez, el paso del tiempo y la muerte. El segundo libro, *La desgracia de ser mujer*, se publicó en 2011, y es un texto argumentativo, de crítica analítica que detalla cuál ha sido y sigue siendo el papel de la mujer en nuestra sociedad. *La desgracia de ser mujer* intenta demostrar «...que ser mujer, para el 95% de las mujeres del mundo, es una desgracia» (EFE, 2011), una tesis que se permite defender, como afirma, porque «Soy una anciana y ya puedo decir lo que me dé la gana» (Díaz, 2011). El tercer ensayo, *Contra la tiranía del dinero*, se publica en 2012, y es un texto crítico en el que asegura que el dinero no da la felicidad. Las tres obras están relacionadas por la modernidad y la actualidad de sus temas, y en ellas se aprecia su compromiso social.

En 2014, aparece *Entre el sentido común y el desvarío*, el primer libro de sus memorias; el segundo, *Una larga adolescencia*, ve la luz en 2015, y el tercero, *Amigos para siempre*, en 2016. En ellos cultiva el género memorialista —el que le quedaba por ejercitar después de escribir novela, relato corto, ensayo y artículos— como los miembros de la Generación del 50, empezando por su idolatrado Carlos Barral. En cualquier caso, justo es mencionar que estas son obras al alcance de todo el público ya que en ellas se maneja un lenguaje directo, sencillo y claro; no en vano se distinguió a nuestra autora, en 1998, con el Premio de Periodismo Cadaqués Víctor Rahola, y, en 2000, con el Pica d'Estats de Prensa, así como con la 1ª Medalla Josep Pla de la Asociación Catalana de Periodistas y Escritores de Turismo, en 2003.

En *La hora de la verdad: una mirada a la vejez* (2010), explica su punto de vista sobre la senectud aunque de forma novedosa, si se compara al tratamiento más riguroso que, hasta ahora aparece en la diversa bibliografía sobre el tema. Regàs no concibe la ancianidad como el preámbulo de la muerte sino como el espacio que se le brinda a la persona para descubrir, si le apetece, sus vocaciones ocultas. El ensayo —que consta de una dedicatoria, una nota de la autora y cuatro partes— se inicia con un homenaje muy particular: «A mis muertos que no tuvieron el privilegio de envejecer»; porque la vejez es el privilegio de unos pocos. Rosa dice que para escribir este libro se ha inspirado en *Adiós a mis muertos*, la obra aún inédita en la que lleva tiempo trabajando y que empezó siendo

...un cuento que escribí cuando tenía reciente la desaparición de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, que murieron sin saber que yo era escritora [...]. Luego murieron García Hortelano, Juan Benet, y los fui añadiendo a la dedicatoria. Fui sumando pequeños textos sobre cada uno de mis amigos muertos, contando qué me había aportado cada uno, y la lista ha llegado hasta los 200 y pico. Salen muchísimas páginas» (Luque, 2009).

Cuando Barral murió, en 1989, ella «estaba cumpliendo entonces un contrato con las Naciones Unidas en Ginebra» y no pudo viajar «a Barcelona para ir a su entierro» (Regàs, 2011: 31). Se sentó a escribirle un cuento porque ya nunca podría decirle todo que pensaba.

Lo titulé *Adiós a mis muertos* y me puse a escribir. Pero no encontré mi propia voz, arrinconé la máquina de escribir y salí a la calle a caminar [...], desde aquel momento, cada vez que muere un amigo o un familiar o me llega la noticia de la muerte de alguien muy cercano y muy querido, lo añado a la dedicatoria de *Adiós a mis muertos* que ha ido aumentando sin pausa (2011: 32).

Lo mismo le confiesa a Carmen Sigüenza durante una entrevista para el *Diario de León.es*, con motivo de la publicación de *La hora de la verdad* (2010):

Hace años que comencé a escribir el libro *Adiós a mis muertos* y en los últimos meses me he dado cuenta de que he ido sumado más de 30 personas. Te das cuenta que has perdido mucho y que ellos son los que están y que yo soy la que me he ido. Por eso era el momento de hablar del temor a envejecer, de cómo lo hacen hombres y mujeres, y de lo bueno y malo que tiene esta fase de la vida (Sigüenza, *diariodeleon.es* 2011).

Y así lo recordaba en *Diario de una abuela de verano* (2004): «Hace unos años comencé a escribir un cuento en memoria de un querido amigo [...] el cuento se llamaba *Adiós a mis muertos* y quedó a medio escribir». *La hora de la verdad* (2010) es una reflexión subjetiva, que escribe partiendo de su experiencia sobre el envejecimiento y su proceso. Regàs tiene 77 años cuando publica este libro, donde defiende que, para no envejecer, hay que «...vivir inmersos en la inspiración, en la obsesión de un proyecto, un propósito, un ideal» (Sigüenza, *diariodeleon.es*, 2011). Considera que la sociedad no está preparada para dar alternativas de vida a los ancianos después de la jubilación —a diferencia de las antiguas

sociedades donde estos ocupaban un lugar privilegiado—. Sin embargo, como «Moriremos como han muerto los demás [...] Quiero decir a la gente de mi edad que sí, que estamos cerca de la muerte, pero podemos ser muy felices y gozar a pesar de estar en una sociedad que desprestigia la vejez y la experiencia» (Sigüenza, *diariodeleon.es*, 2011).

Actualmente, las personas mayores que pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas son las más marginadas porque la misma sociedad las estigmatiza y las aparta. Sin embargo, para Regàs, existe otro tipo de vejez, menos excluyente, la del anciano que decide aceptarla y disfrutar de ese nuevo periodo, una vez ha vencido el miedo a la muerte. Entre ese grupo se incluye ella, que define este ciclo como

...una llamada a la esperanza frente al pesimismo que tal etapa de la vida provoca en la sociedad y en los medios, y un soplo de aliento para iniciar o continuar el esfuerzo que nos lleve a la constante utilización del inmarcesible tesoro que poseemos—el pensamiento, la conciencia—para que descubramos y realicemos nuestras vocaciones ocultas (Regàs, 2010: 11).

Las anécdotas autobiográficas ilustran su discurso, en el que se remite, en numerosas ocasiones, a las de algunos miembros de su familia en busca de una autoridad que ejemplifique su afirmación; aquellas «figuras respetables y cargadas de sabiduría y experiencia [...] cada cual con su papel inamovible que definía el entorno de mi infancia [...] yo nunca los veía más viejos que el año anterior, [...] como si siempre hubieran sido ancianos» (2010: 17). El paso del tiempo —tema transversal en su obra— aparece aquí a partir del recuerdo de su profesor de latín, quien le hizo una observación sobre la fugacidad de la vida, en uno de sus aniversarios: «Regàs, ya NO tiene once años» (2010: 17). Esta vivencia se reitera en otros libros suyos, como un descubrimiento vital; su rememoración la anima a abordar el tema de la muerte, ya que, como asegura, aquella circunstancia le dio a entender que «cuantos más años cumpliera más cerca la tendría» (2010: 18). El paso del tiempo es también asunto de uno de sus artículos recopilados en *El valor del compromiso* (2004), en él alude al *Carpe diem* mediante la cita de la *Oda I* de Horacio; el tópico del *Ubi sunt* hace su presencia en *La hora de la verdad* (2010), cuando la narradora se interroga sobre la banalidad de su existencia: «¿Qué se ha hecho de mis sueños de adolescencia y juventud? [...] ¿Qué fue de mi rostro infantil, de mi cuerpo adolescente?» (Regàs, 2010: 16). La vejez se convierte en «esa edad en que se produce el enfrentamiento directo y definitivo entre el ser humano y la

muerte» (2010: 18). Ese justo instante en el que se tiene conciencia de la depauperación del cuerpo, de la marginación social que se padece y de que el mundo que cada cual ha conocido desaparece con la muerte de nuestros allegados, y ya solo nos queda la soledad.

Estos argumentos son lo que maneja también la francesa Simone de Beauvoir en su libro *La vejez* (Edhasa, 1983), en donde expone que «Los ancianos se han convertido en un sector de la sociedad marginado, al igual que los inmigrantes o los pobres» (Regàs, 2011: 25). Como Beauvoir, nuestra escritora incluye en sus textos sucesos cotidianos que utiliza como muestra de la cultura y de la historia de su país. Regàs necesita comprender la vida en sí e igual que hizo Simone de Beauvoir, «se enfrenta a los límites que socialmente intentamos ignorar: la decrepitud, la vejez y la muerte» (Bernárdez Rodal, 2009).

Beauvoir publicó su libro, *La vejez*, a los 62 años, para debatir acerca de lo que le suponía llegar a ser anciana. Regàs comparte con ella la idea de la vejez y de la muerte, en el término de que no se trata solo de «su propia vejez y muerte, sino la de las personas que ama, consciente de que parte de su existencia son “los otros”» (Bernárdez Rodal, 2009). La escritora francesa afirma en *El Segundo sexo* que:

Mientras que el hombre envejece de forma constante, la mujer se ve bruscamente despojada de su feminidad; todavía joven, pierde el atractivo erótico y la fecundidad, que le procuraban, a los ojos de la sociedad y a los suyos propios, la justificación de su existencia y sus oportunidades de felicidad: ahora le queda por vivir, privada de todo futuro, más o menos la mitad de su vida adulta (Beauvoir, 2000: 377).

Nuestra escritora comparte la opinión de que la vejez afecta más —socialmente—, a la mujer que al hombre, y así lo ilustra en la anécdota en la que describe un suceso que vivió a los 32 años, cuando la disfrazaron de anciana y al desprenderse del maquillaje, se percató de que una serie de arrugas no desaparecían porque eran las suyas (Cfr.Regàs, 2010: 20-21). Para Regàs, constantemente buscamos «el paraíso de la juventud perdida», y una vez envejecemos, «ya no somos capaces de pensar más que en aquel lejano objeto del deseo que fuimos alguna vez» (2010: 60). Por eso, el error más frecuente es optar por no potenciar el intelecto e intentar salvaguardar las cualidades físicas mediante la cirugía, sin prever que las operaciones tienen fecha de caducidad, y que «pretender volver a ser joven es, la mayoría de las veces, patético» (2010: 60). Ese descubrimiento, el del propio envejecimiento, es lo que la lleva a

pensar que lo peor es no saber reconocerse “viejo” ya que «como ancianos nos ven los demás, por más que nosotros consideremos que nos mantenemos jóvenes y apuestos» (2010: 21). Para reforzar este argumento, recuerda que cuando ganó el Nadal y leyó en el periódico la noticia, le sorprendió que en ella se la calificara de “persona mayor”: «...lo que no sabía es que los demás me veían como una señora de 60 años» (2010: 21), confiesa. Para ella, el espejo no es el lugar idóneo donde uno se reafirma en su edad, porque los espejos cotidianos nos mienten, ya que estamos habituados a vernos en ellos. Los espejos extraños, como refiere en *Diario de una abuela de verano*, son los que nos reflejan tal como somos y por eso nos espantan.

...procuro pues no mirarme demasiado en los espejos de los ascensores ni en los de los escaparates para que no me muerda la desnuda verdad de que, siguiendo ese camino hacia el fin, el día de mañana ya es hoy, porque su inapelable imperativo, el destino del tiempo, como el de todo lo que nos rodea, todo lo que exista, es acabarse (Regàs, 2004: 86).

Siguiendo con esta conjetura de los espejos, fue el psicoanalista francés, Jean Lacan, quien definió el llamado «estadio del espejo» (*le stade du miroir*), en 1935; una teoría que explica el momento en el que el niño se percata de sí mismo y reconoce su imagen en el espejo, identifica su yo en una especie de otredad. Sigmund Freud, en un artículo publicado en 1919, titulado *Lo siniestro*, habla del concepto del doble como el reconocimiento de uno mismo en la imagen del espejo:

Una vez estaba sentado, solo, en un compartimiento del coche dormitorio, cuando, [...] vi entrar a un señor de cierta edad, envuelto en su bata y cubierto con su gorra de viaje. [...], me quedé atónito al reconocer que el invasor no era sino mi propia imagen reflejada en el espejo que llevaba a la puerta de comunicación (Estañol, 2009).

Para la autora, el proceso de reconocernos en un anciano es contrario al de reconocer en un hijo al bebé que «teníamos en brazos o a los niños que nos seguían a todas partes con los que reíamos y reíamos [...], ya no están, unos hijos que se han convertido en hombres y en mujeres» (Regàs, 2010: 23). El espejo nos devuelve a ese doble de nosotros, y nos provoca la angustia al descubrir en él la pérdida de la juventud. Regàs afirma que muchas son las personas que viven obsesionadas por mantenerse jóvenes y por eso «envejecen con disimulo», disfrazando su realidad. Critica ese afán de inmortalidad identificándolo, irónicamente, con

personajes como los de la isla de Luggnagg, de *Los viajes de Gulliver*; con Dorian Gray, con el Narciso de Ovidio o con Peter Pan.

En *La hora de la verdad* se apuntan temas –como el del liberalismo económico–, que se elaborarán, con más precisión, en su siguiente libro *Contra la tiranía del dinero* (2012). La autora arremete contra la publicidad que margina al anciano porque muestra solo la madurez de su cuerpo e infravalora su sabiduría y su experiencia. Para la escritora, como para Beauvoir, envejecer es perder constantemente todo: «nos damos cuenta de que todo un ejército de personas amadas se ha desvanecido y nos ha dejado solos» (Regàs, 2010: 30), porque las personas que se van son las que conforman el universo del anciano. El que se queda es quien sufre porque ve que su realidad ya no existe: «Esas personas compartían conmigo el mundo que viví en el pasado, [...], fueron parte de mi infancia, de mi juventud, constituían mi verdadera patria» (2010: 32), alega. A pesar de que la vejez tendría que vivirse con el mismo regocijo que el resto de las etapas, pasamos por ella negando el transcurso del tiempo, obsesionados por parecer lo que ya no somos y jamás volveremos a ser.

Regàs es una gran admiradora de Rita Levi, la neurocientífica italiana que en 1986, fue premio Nobel, y que no dejó la investigación hasta el momento de su muerte, en 2012, con 103 años. A Levi dedica uno de los capítulos de este libro, además de citarla como autoridad para el argumento que defiende; «La vida sigue un curso preciso y enriquece cada edad con cualidades propias»; una opinión que ya expuso Marco Tulio Cicerón en la obra que escribió a los 62 años y que tituló *De senectute*. Levi asegura que el cerebro no envejece si se estimula, porque la memoria necesita trabajar. La autora conecta esta afirmación con una anécdota referida a su padre y nos cuenta que: «cuando mi padre volvió del exilio contaba que cuando los alemanes entraron en París tuvo que esconderse en una vieja mansarda que les habían dejado» (2010: 86) y, para no aburrirse, se aprendían de memoria las páginas de un santoral y las recitaban (Cfr.2010: 69). Para Regàs, como para Levi, «El cerebro lo es todo», algo que Antoni Gutiérrez Díaz apoya con su afirmación de que «el ser humano solo es agua y cerebro» (2010: 88).

Como Simone Beauvoir, la autora confiesa que siempre ha estado en contacto con la muerte: «en mi infancia viví la muerte de un tío, un primo, amigos de mis abuelos sin contar con los numerosos muertos de la guerra civil que en nuestra familia, sobre todo las viejas tías y sus amigos y conocidos, convertían en tema de inacabables rememoraciones en voz baja»

(2010:39). Recuerda los rezos de su abuelo –«padrenuestros por los muertos» (2010: 39) –, y asegura comprender este fenómeno natural. En su recuerdo, hace un repaso al holocausto de muertes acontecidas en el siglo XX, los «sesenta millones de muertos que provocó la Segunda Guerra Mundial» (2010: 39), y a la tragedia que la bomba atómica causó en Hiroshima y Nagasaki; una narración que su abuelo contaba «mientras esperábamos la cena, cómo la bomba atómica había caído sobre una ciudad...cien, doscientos, trescientos mil muertos» (2010: 40). De la muerte solía hablar con el resto de las alumnas del internado cuando «íbamos todos los domingos a la Fundación Albà o al Cottolengo o al manicomio de San Andrés o incluso a la leprosería en las afueras de Horta, y siempre nos encontrábamos con algún muerto. Lo sabíamos por el coche de caballos fúnebre estacionado en la puerta de entrada» (2010: 40). El recuerdo de la muerte la lleva a detenerse en detallar cómo fue la de su abuelo: «cuesta mucho morir, repetía mi abuelo en su agonía» (2010: 40), lo mismo que, parece ser, gritaba Valle Inclán en el sanatorio de Santiago de Compostela, aquel 5 de enero de 1936: «Apuesto, avejentado, nobilísimo, enfermo avanzado de un cáncer de vejiga, Valle se queja al final: “Me muero, pero ¡lo que tarda esto!”» (Villena, 2008).

Regàs había tenido, desde siempre, la concepción de que «la muerte era algo que les ocurría a los demás» (Regàs, 2010: 41); por eso cree que concienciarse sobre ella es solo «una singularidad de la vejez», así que propone «preparar la muerte» (2010: 41), sobre todo para evitar «estar en manos de un equipo médico interesado al precio que sea en mantenernos sólo en vida vegetativa hasta el final» (2010: 41). Para fundamentar este argumento, alude a otro personaje de su entorno cotidiano, su suegra, quien le repetía, a modo de conciencia popular, que más valía «un any més de seny que de vida» (2010: 41), pensamiento del que participa la neuróloga Rita Levi-Montalcini: «viviré el tiempo que funcione el cerebro» (2010: 41). Preparar la muerte propia incluye ordenar nuestros enseres que no interesan a nadie más que a nosotros. Para ilustrar esta idea cuenta que su hermana Georgina tiene sus pertenencias etiquetadas así «cuando muera, mis hijos sabrán al menos lo que tiran» (2010: 45). Los efectos del fallecido suele desecharse, como sucedió con los papeles de su abuelo que «en los últimos meses de su vida, mi abuelo, incapaz de dar nada [...] fue acumulando papeles» (2010: 45); estos fueron vendidos al trapero y se perdió el «testimonio de la vida de una persona que buena o mala, feliz o desgraciada, había conocido muchos de los secretos de la Barcelona de su tiempo» (2010: 45). La autora aprovecha este discurso para opinar sobre el testamento biológico –defendido en el libro *The final exit* de Derek Humphry–, y sobre la

necesidad de dejar escritas las últimas voluntades para que «nuestro cuerpo no viva más allá de nuestra mente» (2010: 42). Se declara a favor de la eutanasia y concibe que la muerte no ha de ser un «espectáculo que nos imponen porque nosotros ya no podemos decidir» (2010: 43). Está de acuerdo con la tesis de Rita Levi sobre el hecho de que «la muerte llegará un día pero no matará lo que hice, sólo acabará con mi cuerpo» (2010: 46); por eso hay que afrontarla desde la creatividad, usar el cerebro para ser creadores en esa vejez y no vivir anhelando la juventud, porque, como dijo Biedma—y Regàs recoge en este libro—, «no volveré a ser joven» (2010: 47).

Saber envejecer y reconocer que cada persona pertenece al presente es lo importante. El pasado es el ámbito de la memoria y «nuestro tiempo es éste, el tiempo en que vivimos. Porque sólo hay vida en el presente» (2010: 53). Como en otros libros, recurre a la revelación sobre el paso del tiempo que le hizo Bachir Zuhdi, director del Museo Arqueológico de Damasco, en 1993, cuando afirmó que el trabajo es un regalo de los dioses para que no nos enloquezca el paso del tiempo (Cfr.2010: 54). Regàs está convencida de que el pasado nos determina a todos ya que

...todo lo que nos ocurrió en ese pasado dejó su impronta en nuestra biografía, que nosotros somos tanto los logros que ahora recordamos como los fracasos que queremos olvidar y las consecuencias que tuvieron unos y otros, las experiencias que almacenamos sobre ellos y la forma en que reaccionamos (Regàs, 2010: 54).

Aún así, procura persuadirnos de que hay que vivir en el presente, porque el pasado «no es vida, es memoria» (2010: 55). La afirmación de Federico Correa: «envejecer tiene al menos la ventaja de que ya no hay que preocuparse por el futuro. “¡Qué descanso!”» (2010: 55), y el tópico del *Carpe diem* son las citas de autoridad a las que acude para ilustrar sus argumentos. Considera que muchos son los ancianos que se rinden ante la vejez y no están dispuestos a disfrutarla; a ellos dirige la sentencia que repetían las monjas de Horta: «Si buscas una mano que te ayude, [...], la encontrarás al final de tu brazo» (2010: 52). Regàs piensa que las personas mayores se obsesionan por sus achaques (Cfr.2010: 57) y no quieren comprender que «envejecer es levantarse todos los días con un mal distinto y nuevo» (2010: 58), simplemente porque no aceptan el proceso del envejecimiento. Defiende que las personas que no han tenido una relación sana con sus hijos, mientras han sido padres jóvenes, a la vejez tampoco la tendrán. Por eso, a muchos hijos que escriben un libro sobre sus difuntos padres

les ocurre que el proceso de su escritura «les desvela el verdadero y definitivo rostro de un desencuentro» (2010: 64), como parece transmitir Milena Busquets en *También esto pasará* (2015). Cuando llega la vejez, los ancianos exigen cariño y no reconocen que ellos no lo han dado (Cfr. 2010: 65), por eso, «el mejor camino para obtenerlo es darlo» (2010: 67), porque «nada se agradece tanto ni tan sinceramente como que las personas que amamos no nos atosiguen ni nos hagan sentir culpables» (2010: 67).

En *La hora de la verdad* (2010), trata el tema de los hijos: «Nunca se acaba de sufrir cuando se tienen hijos aunque no consideremos a los hijos como un bien propio» (2010: 66), enunciación que entronca con el tema de su libro *Sangre de mi sangre* (1998). Regàs arremete contra los vástagos que convierten a sus padres, ya ancianos, en los esclavos-cuidadores de sus nietos; para ella, estos no tienen ninguna posibilidad de disfrutar de su vejez. Defiende que «ayudar no es una obligación de los abuelos, es un favor, un regalo que les hacen a sus hijos» (Regàs, 2010: 68), como el que ella ofrenda a sus nietos durante el mes de julio, cuando los invita a pasar sus vacaciones en su casa de Llofriu, según narra en su libro *Diario de una abuela de verano* (2004).

Para la autora, el aburrimiento es el peor enemigo de la vejez porque suprime la voluntad de la persona; por eso, recomienda vivir como si no importara el miedo y la soledad y se tuviera la vida por delante.

La cuarta parte del libro titulada *Las vocaciones ocultas* resume su tesis sobre lo que tendría que ser la perfecta vejez. La propia Regàs es el ejemplo más ilustrativo de lo que enuncia su discurso. Defiende que cada uno lleva dentro muchos dones que no dejamos aflorar. La libertad consiste, entonces, en tener criterio y en saber elegir en cada momento nuestra vocación. Demuestra su opinión con una anécdota que le ocurrió a un anciano manchego al que conoció en 1994, durante una conferencia sobre su novela *Azul*. En ella habló de las vocaciones ocultas de cada persona, y el hombre se sintió identificado, así que, influido por sus palabras, se proyectó en una nueva etapa vital. Diez años después, durante el transcurso de otra conferencia, el anciano la abordó para contarle que a sus 84 años se había doctorado en matemáticas animado por su teoría sobre las vocaciones ocultas.

Esta experiencia provoca que la autora se convenza más sobre el hecho de que con la vejez «ha llegado la hora de la verdad [...], de una vida que no se repetirá y que es el tiempo de moverse» (2010: 106). El libro finaliza con una cita que aparece en otras de sus obras

como en *Viaje a la luz del Cham* (1995) o en *Contra la tiranía del dinero* (2012), y que destaca la idea de tener siempre a mano un proyecto por el que luchar ya que «cuando la casa está acabada, dicen los turcos, entra la muerte» (Regàs, 2010: 107). En *La hora de la verdad* (2010), se rinde homenaje a personalidades longevas como Noam Chomsky, José Saramago, Santiago Carrillo, James Lovelock, Stephen William Hawking, Pablo Picasso, Bertrand Russell, Immanuel Kant, Miguel Ángel Buonarrotti o el mismo Galileo Galilei que concibieron la vejez como «deterioro físico, no mental» (2010: 93), igual que lo hace nuestra escritora.

El segundo de sus ensayos publicados en la editorial Now Books, *La desgracia de ser mujer*, apareció en 2011, y tiene su génesis en una conferencia titulada *La mujer en la edad adulta* que impartió en Vitoria, el 20 de febrero de 2002, para la Fundación Grupo Correo. En él, se despliega su faceta feminista que tiene que ver con su preocupación por las divergencias ideológicas entre el hombre y la mujer, en una denuncia constante de la opresión social a la que esta última está sometida. Su queja no se centra solo en la situación de la mujer en España o en Europa, sino que se extiende a los lugares del mundo donde las leyes se ensañan en su contra. *La desgracia de ser mujer* (2011) está dedicado «A todas las Thelma y Louise de la Historia» y entronca con el film *Thelma and Louise* (1991), que constituye un emblema sobre la violencia de género.

Regàs reclama solidaridad para la mujer, además de un cambio en el trato que la sociedad le dispensa, no obstante, es consciente de que eso sólo se conseguirá mediante la «Educación. Desde la escuela, la familia y los medios» (Díaz, 2011). Nuestra autora se decide a escribir este libro porque como mujer, ha padecido el machismo en algunas situaciones de su vida, como cuando decidió estudiar en la universidad, donde sintió que hombres, pero también mujeres, la marginaron porque «Era un época en que las mujeres casadas no iban, como si lleváramos clavada en la frente una señal que lo impidiera» (Regàs, 2011: 54). Además, asegura haber sufrido algunas «discriminaciones pequeñas, de esas que todas sabemos lo que son, aunque pasan como si no fuera nada». A pesar de todo, se considera una privilegiada y por eso alienta a las demás mujeres a reaccionar en contra de esos abusos porque «somos nosotras, las privilegiadas, las que tenemos la posibilidad de dar voz a quienes no la tienen» (Díaz, *publico.es*, 2011).

La desgracia de ser mujer (2011) consta de una introducción y de cuatro partes en las que intenta demostrar la tesis de que «nacer mujer es una desgracia» (Regàs, 2011: 13).

Analiza en su discurso la violencia sexista y el distinto trato que las mujeres reciben—a diferencia de los hombres—, en el terreno social, religioso político y familiar. Achaca a la educación patriarcal y machista el hecho de que las mujeres se autoculpabilicen, se resignen y se encasillen en el papel de ángel del hogar, justamente para no crear discordia en el núcleo familiar. La autora dice que las mujeres han aceptado su situación de injusticia como parte de su feminidad, de su esencia de ser mujer y está convencida de que si los hombres se solidarizaran y comprendieran el sentido de esta denuncia, se podría acelerar el cambio hacia la igualdad, pero estos «no ven la denigración, grande o pequeña, que padecen las mujeres, y si la ven y la aceptan, la consideran como un problema menor» (2011: 43). El mundo laboral es todavía el espacio donde no se ha producido una integración real de la mujer; cierto es que algunas de ellas han despuntado en la vida política y social del país, pero lo han hecho porque han actuado influidas por el modelo machista, un «comportamiento ancestral de los hombres, [...] intransigencia y abuso de la autoridad» (2011: 24), como Margaret Thatcher, Golda Meier o Juana de Arco. El trabajo, que es «lo que da sentido a la vida de hombres y mujeres» (2011: 50), porque es un antídoto contra la tristeza que provoca el paso del tiempo —como le aseguró el director del Museo de Damasco—, una referencia que incluye en muchos de sus escritos—; el entorno laboral se convierte, en muchas ocasiones, en un campo de batalla para la mujer porque se siente agredida; así, muchas de ellas «viendo cómo son tratadas sus congéneres que han saltado a la palestra pública, renuncian a seguir progresando en su carrera» (2011: 25). Para Regàs, las tareas del hogar son un trabajo más, por eso opina que el ama de casa debería disfrutar de unos derechos económicos, igual que lo hace la mujer que trabaja fuera de casa; una idea que expone en sus artículos, algunos de los cuales ha recopilado en *El valor de la protesta* (2004), como el titulado *Trabajo en el hogar*, donde propone que:

...no es a una remuneración a lo que tienen derechos las amas de casa sino a una jubilación, y tanto las unas como las otras, si tienen hijos, a lo que tienen derecho es a ayudas públicas (Regàs, 2004 a: 270).

En su utopía, arguye incluso que «las pensiones de las amas de casa tendrían que pagarlas a medias los maridos y la administración, porque tampoco sería justo que si las mujeres que trabajan en el hogar y fuera de él se pagan su jubilación, a las amas de casa se las pague sólo con el erario público» (2004 a: 271). La mujer es invisible en casi todos los espacios sociales donde deba competir con un hombre, incluso en el ámbito de la creación

literaria, como comenta en el artículo *Mujeres y literatura*: «la mujer ocupa un lugar secundario con independencia de la calidad de su obra y de la potencia de su imaginación» (Regàs, *elmundo.es*, 2011). Esta “invisibilidad” la traslada, como característica, a la opinión que los personajes de sus novelas tienen de la vida, por ejemplo, Andrea, la protagonista de *Azul*, está convencida de que «una mujer sola, socialmente no existe» (Regàs, 1994: 127), o la anónima protagonista de *Memoria de Almató* que, al igual que Julita de *Los funerales de la esperanza*, acepta como una fatalidad la condición femenina. La realidad es que «si bien es cierto que aún hay hombres que sólo nos ven como madres, esposas, criadas o prostitutas, también lo es que son muchos los que, en cuestión de creación, no es que nos vean de una forma u otra, con justicia o sin, es que sencillamente no nos ven» (Regàs, 2011: 61). Para la autora, el origen de estas desavenencias se halla en las religiones y ejemplifica en el catolicismo, destacando de la *Biblia* la *Carta a los Efesios*, de San Pablo—a la que alude también en su ensayo *Sangre de mi sangre* (1998)—, como un texto machista, en el que se recomienda el sometimiento de la mujer al hombre, como refiere en la conferencia que impartió sobre *La mujer en la edad adulta*:

...todavía recuerdo la primera vez que sentí el peso de la injusticia en general. Fue cuando nos leyeron la epístola de San Pablo a los Efesios, aquella que decía: «la mujer estará sometida al marido». Recuerdo que me pregunté: «¿Por qué tengo que estar sometida a nadie? Si, además, no hace falta. Si ya le quiero igualmente. No tengo por qué estar sometida». Entonces, empecé a pensar en qué razón motivaba semejante desigualdad, y concluí que la culpa era de la estructura de poder en la que nos hemos movido de una manera o de otra a lo largo de estos 4.000 años. En primer lugar, estaba Dios; después, sus ministros; luego, los hombres, y, finalmente, las mujeres. Claro que, a la par, también había alguien: los esclavos y los animales (Regàs, *El correo digital*, 2002).

Los motivos religiosos, el miedo a la marginación social, a la soledad y a la pobreza—en el caso de que no se tenga independencia económica— frenan a las mujeres el deseo de terminar con sus desgraciados matrimonios, como explica la autora:

Recuerdo el argumento de los curas progresistas en los años de mi juventud para hacernos comprender que poco que contábamos nosotros y nuestras apetencias y sentimientos en la felicidad conyugal y como la única cosa que contaba era el amor del

marido y la mujer a Jesús, que servía como talismán para conseguir el amor en la pareja (Regàs, 2011: 87).

La mujer necesita sentirse segura, económicamente, para dirigir su vida por eso, disponer de libertad económica es «un bien indispensable para llegar a la igualdad» (2011: 47). De nuevo, recurre a su autobiografía para dar testimonio de su juicio:

...cuando iba al colegio, a parte de la educación litúrgica que tanto aprendimos a querer y a disfrutar, nos enseñaron otras cosas, por descontado [...] las monjas se las arreglaron para enseñarnos lo que necesitaríamos si no queríamos caer en la esclavitud de un matrimonio por interés [...]. Y nos repetían “no hay libertad sin libertad económica” dando a entender el valor de la libertad de un lado y como nos sería de difícil conquistarla sin ganarnos la vida, como difícil sería ganarnos la vida si no éramos capaces de estudiar y trabajar (2011: 49).

Regàs dice que la mujer que ha aspirado a su libertad sexual ha sido castigada por la sociedad, las leyes y la familia. En la España franquista, si esta se separaba del marido, «se quedaba sin hijos y la adúltera pagaba con tres años de prisión su delito mientras que cualquier hombre [...] solo lo hacía por tres meses» (2011: 63). Siguiendo esta premisa, en su novela *Azul*, Andrea se escuda en la figura del hombre para sobrevivir socialmente, porque no se siente capaz de tomar las riendas de su propia vida.

Nuestra autora no solo denuncia las agresiones de género, sino que arremete contra las injusticias y denuncia, por ejemplo, a las mujeres que se sirven del divorcio, para su lucro personal, como expresa en su artículo *Mujeres libertarias*:

Es cierto que hoy se habla a todas horas de la libertad de la mujer, de la igualdad entre hombres y mujeres, pero en muchos casos los ideales de solidaridad y justicia se han desviado y se han convertido en un simple afán de seguridad personal. Para muchas mujeres, esa igualdad y esa libertad parecen cifrarse más en sacarle una buena tajada al divorcio para seguir siendo hiedras que en la lucha real, urgente y necesaria en favor de la verdadera igualdad, en busca de los objetivos jamás alcanzados de igual remuneración por igual trabajo y de responsabilidad compartida en la vida familiar (Regàs, *elpais.com*, 1996).

Regàs considera que la libertad sexual es necesaria porque «si nuestro cuerpo no nos pertenece, nuestra vida se convierte en sumisión y obediencia» (Regàs, 2011: 65). Esta idea la lleva a contemplar los nuevos tipos de familia existentes hoy en día, en nuestra sociedad, y a debatir sobre si la mujer puede decidir sobre tener o no a sus hijos. Su experiencia le sirve para ejemplificar sus argumentos:

...una parte importante de mi familia, de mi verdadera familia, la formaron mis dos madres, a las que quise y admiré hasta unos límites que aún hoy cuando hace años que han muerto, me siguen inspirando, ayudando e iluminando. Aceptarlas entonces no fue ningún trauma para mí, aunque el hecho de que ellas hubieran decidido unir sus vidas me costó una infancia desgraciada solo animada por la presencia de mi madre biológica una vez al mes, que es el único contacto que nos permitían la iglesia católica y los jueces de moral franquista, siempre tan interesado en la felicidad de los niños. Les gustaría saber, a mis madres, que pese a los ataques furibundos de los bienpensantes con la Iglesia católica al delantero, se va abriendo el panorama a familias diferentes de la familia patriarcal (2011: 68).

La autora considera que la violencia de género no se castiga en nuestro país como debiera ya que, en su sistema jurídico prevalecen las sentencias de una serie de jueces machistas que minimizan la gravedad de las agresiones. Esta es una denuncia que recoge en otros textos, como el artículo compilado en *Más canciones*, titulado *Terrorismo impune contra las mujeres*, donde señala que «los jueces de nuestro país consideran que una violada se lo ha buscado» (Regàs, *Más canciones*, 1998a: 34). Acusa a la jurisprudencia de sus sentencias machistas, y demuestra así que la influencia del patriarcado se extiende en todos los sectores de nuestra sociedad. Explica que, en muchas ocasiones, la violencia se produce también cuando la mujer depende del salario del marido y «el agresor pretende establecer y mantener una dependencia económica por fuerza» (Regàs, 2011: 94). Como la violencia está presente en todos los contextos, en *La desgracia de ser mujer* se analiza sus consecuencias desde 2009 hasta el 2011, año de la publicación del ensayo, aunque Regàs concluye que, pese a las preventivas campañas fomentadas por el Instituto de la Mujer, los malos tratos no han disminuido. En su texto se homenajea a algunas de las mujeres que considera defensoras de su propio destino, como Helena de Constantinoble, Teresa de Cepeda y Ahumada, Mary Wollstonecraft o Clara Campoamor y recomienda seguir luchando en este largo proceso

aunque sean «muchas las que serán asesinadas o morirán víctimas de las carencias que se les imponen» (2011: 113).

La desgracia de ser mujer (2011) no es el único escrito en el que se posiciona frente al machismo y la violencia de género. Lo hace, sobre todo, en sus artículos de prensa, recopilados, algunos de ellos en *El valor de la protesta*, donde destacan los artículos *Cuotas o Machismo*, ambos sobre la desigualdad de género; y en la recopilación *Más canciones* (1995-1998), donde ataca la educación sexista en artículos como *Educación en la violencia*. La autora define su pensamiento feminista y busca ejemplificar lo que expone en la historia y en su intrahistoria personal, algo que hizo también Maria Aurèlia Capmany, quien, sustentada por su propia economía, luchó —a partir de los años cincuenta—, por recuperar la libertad que el franquismo le había usurpado a la mujer. Capmany muestra una ideología común a la de nuestra autora cuando alega que:

La Historia del mundo nos tendría que hacer comprender que el hombre no creyó nunca en la sujeción de la mujer, ni en su obediencia, ni en su nulidad jurídica. Por eso estableció leyes que la obligan como construyó leyes contra sus propios hijos [...]. Sólo se establecen leyes coercitivas contra alguien a quien se teme y el hombre teme a la mujer precisamente porque la mujer amenaza siempre con una posible existencia que no tiene cabida en el orden establecido (Capmany, 1971: 64-65).

En diciembre de 2012 aparece otro título en Now Books: *Contra la tiranía del dinero*, que versa sobre las ideas que tiene Regàs acerca de la economía. Una obra que Benito Garrido califica de «llamamiento a la indignación y al cambio de hábitos» (Regàs, *Culturamas*: 2013). La escritora formula en su texto «Una reivindicación esperanzadora e inteligente sobre la necesidad de romper con la dictadura de los bancos, [...], y comenzar a volver a ser ciudadanos que exigen sus derechos y que colaboran en el progreso del país» (Regàs, *Culturamas*, 2013). Escribe este ensayo porque

Aunque sea novelista, soy una persona comprometida, estudiosa de la realidad. [...]. Escribí este libro porque me interesaba el tema, igual que escribí otros porque me interesaban igualmente (Regàs, *Culturamas*, 2013).

Contra la tiranía del dinero (2012) trata sobre el capitalismo y de cómo este subyuga a la sociedad. La autora—consecuente con su pensamiento político de ideología de izquierdas y

fiel a la República— crítica con afán constructivo. Utiliza un lenguaje claro y directo cuya finalidad no es otra que la de despertar la ira del lector y generarle dudas e indignación, justo lo que ella siente.

Dos citas ilustran su introducción, la primera pertenece a Ángel González y la segunda, a *Vidas paralelas*, de Plutarco. De Ángel González escoge el verso «Otro tiempo vendrá distinto a éste», de uno de los poemas del libro *Sin esperanza con convencimiento* (1961). En el texto se alude a que el “yo poético” acostumbra a desfilar por la vida por convencimiento, pero sin esperanza; por eso, la sociedad debe creer en la transformación social y luchar para afrontar los problemas, ya sea con esperanza o sin ella. Para Ángel González, la poesía es un reflejo de cómo es el mundo y escribe sobre la derrota a la que fue abocado tras la guerra. Como los miembros de la Generación del 50, Ángel González hace suya la sentencia machadiana de que *poesía es palabra en el tiempo*, y escribe sobre la realidad, aunque en sus textos aparezca el tópico del paraíso perdido, como surge en la prosa de Rosa Regàs, que también está marcada por lo que representó la pérdida de la guerra civil para el bando de la República. Ángel González es amigo de nuestra autora, como ella misma cuenta:

Conocí a Ángel González en Barcelona un día muy lejano que ya no sabría situar en el calendario, pero que debía ser más o menos entre 1965 y 1968. Me lo presentó Carlos Barral en su despacho de la Editorial Seix Barral, la llamada “casa oscura”, de la calle Provenza de Barcelona donde yo trabajaba» (Regàs, 2005: 2).

La segunda cita de este libro, «Navigare necesse est, vivere non necesse», perteneció a Pompeyo el Joven y se pronunció en el transcurso de una severa tempestad, en un barco que transportaba alimentos de África a Roma. La prioridad era llevar los alimentos a buen puerto, aunque murieran todos los tripulantes de la nave. En el ensayo, se hace uso de este axioma como manifiesto de que siempre debe estar «La vocación por encima de la vida» (Regàs, 2012: 118) o, como dijo Pessoa «la creación es necesaria, no la vida» (2012: 118).

Contra la tiranía del dinero se divide en siete apartados y un *Preámbulo*, en el que la autora asegura que todos «buscamos profundizar en las actitudes económicas que con tanto cinismo adoptan nuestros gobernantes» (2012: 11). Confiesa que pretende con sus argumentos concienciarlos de cómo nos han engañado y de cómo vivimos sumergidos en el engaño. Las dos citas sintetizan la idea de que, si bien estamos abocados a un capitalismo corrupto que nos engulle a todos, hemos de procurar que el dinero sea solamente un camino para el bienestar y

no el bienestar mismo. Por eso procura despertar la duda, crear la polémica, ya que ser crítico corresponde a ser selectivo, a no permitir la trampa. Además, la crítica es para ella una forma de activismo, de lucha, por eso nos persuade de que el dinero genera angustia, y compara el uso que hacemos de él hoy al que se hacía cuando «Los burgueses de otro tiempo construyeron ciudades, proclamaron la importancia de la cultura, crearon bibliotecas, museos, orquestas, colegios profesionales, promocionaron con su dinero arquitectura, urbanismo, diseño [...] y pusieron en práctica otros proyectos que emergieron de su imaginación para mejorar la sociedad y la ciudad que amaban» (2012: 28). Algo que no contempla la actual clase pudiente que, aunque tiene más riqueza no siente «la pasión por la arquitectura en sí misma, ni por el urbanismo, ni por la ciudad en que vivían como bienes culturales o sociales, o como vocación personal, sino únicamente el dinero por el dinero» (2012: 27).

Este es un libro muy actual, donde se opina sobre la política económica mundial, la globalización, el consumismo, la explotación o la inanición de nuestra «sociedad sumisa al mercado» (2012: 38). Para Regàs, el consumismo implica perder tiempo de vida porque pagamos el consumo con horas de trabajo, con el tiempo que gastamos en ganar el dinero. Cree que el ciudadano medio es el más perjudicado del sistema económico pues vive preso de la ansiedad que le genera su propia deuda. Convencida de que «el mundo entero está sumido en el amor al dinero y la pasión por el consumo» (2012: 47), justifica el proceder de nuestra sociedad como una consecuencia de la vida de miseria de la España del siglo XX, que «tiene que haber influido posteriormente en el consumo de hoy» (2012: 55). En el libro se comentan los sucesos que más han incidido en la historia económica de nuestro país, como la guerra, la posguerra, la emigración, la democracia y luego el acceso a la vivienda, a la educación, a los viajes o a la compra de una segunda residencia, en definitiva, a hipotecar nuestras vidas y tener que contar con los «abuelos para cuidar de los hijos» (2012: 59), crítica que entronca con el libro *La hora de la verdad* (2010). Se describe sin ambages la situación del país: el desempleo, la pobreza, el abandono de los niños, el cierre de los pequeños comercios, la inseguridad ciudadana, las grandes estafas como la de CAM o Bankia, los recortes en los servicios públicos y del funcionariado, el futuro incierto, los partidos políticos corruptos y las inmoralidades económicas que cometen estos, la explotación infantil, el monopolio de la industria farmacéutica, el de las tabacaleras o la destrucción del medio ambiente... Sin embargo, su detracción tiene un punto de tragedia porque no habrá ningún cambio en este país donde «el delito económico no despierta la más leve preocupación moral» (Regàs, 2012:

101). En España, los estafadores despiertan la admiración social como ocurre con Jordi Pujol, Mario Conde, Javier de la Rosa, Matas, el señor Millet o el yerno del rey (cfr. 2012: 104), y la justicia española no es eficaz. Regàs concluye que «el dinero no nos dará la felicidad en la vida ni la tranquilidad frente a la muerte» (2012: 110), ni solucionará nuestras carencias más íntimas, como se demuestra en esas personalidades desbordadas por la riqueza que «se quitan la vida, incapaces de soportar la magnitud de la frustración que arrastran» (2012: 110). A esta visión contraponen los logros de otras personas que supieron canalizar su fortuna para disfrutar de sus vocaciones como lo hizo Mary Wollstonecraft, Mary Shelley o Georges Sand, que publicaron sus escritos porque gozaban de un poder económico que usaron bien ya que «habrían permanecido en el olvido si no hubieran dispuesto de los medios necesarios» (2012: 70). Para Regàs, «La vida es un regalo», es lo importante, como señala Constantino Cavafis en *Ítaca*, el poema con que concluye el libro a modo de paratexto.

Los tres ensayos de Rosa Regàs comparten la actualidad de los temas, que preocupan a la sociedad en la que la escritora ejerce de periodista, con el afán de despertar las conciencias y de empujar al vulgo hacia una esperanza porque:

Es el momento de reflexionar, de ver a donde nos ha llevado esta locura del consumo y del imperio de la economía, de rectificar, de defender los derechos que se nos arrebatan, de protestar y de estar despiertos para que la esclavitud que se acerca no nos coja dormidos (Regàs, *culturamas*, 2013).

Para ella, el intelectual tiene el deber de expresar su opinión y debe tener el coraje de denunciar las lacras sociales. En los textos regasianos se utiliza la «Memoria, por un lado, como técnica narrativa ya que en sus artículos la narración se origina a partir de un hecho anecdótico casi siempre ocurrido a ella misma» (Ávila López, 2007: 121). En esas anécdotas sobrevive su memoria, su legado, la voz que recoge tantas voces calladas por el miedo, la muerte o la inanición. Consciente de su papel en los medios y de que va a ser escuchada, apunta hacia la injusticia con sus palabras y dispara las más adecuadas. Comprometida con su tiempo, pretende desenmascarar porque lo importante es hacerse oír «con la protesta y la denuncia dar voz a los que no la tienen» (Ávila López, 2007: xiv).

3.- *Entre el sentido común y el desvarío; Una larga adolescencia y Amigos para siempre: los ensayos de la memoria.*

Tres son, por el momento, los libros que publica nuestra autora en los que fragmenta su autobiografía en varios libros de memorias: *Entre el sentido común y el desvarío*, donde narra su infancia y su faceta de alumna en las Dominicas; *Una larga adolescencia*, que explica los sucesos que protagoniza desde su salida del colegio hasta su ingreso en la universidad, y *Amigos para siempre*, en el que rememora su época universitaria y los años en Seix Barral, aunque como puntualiza, para completar estas memorias, «todavía falta el libro de La Goya ciencia, las organizaciones de las Naciones Unidas, y allí comienza la escritura. Luego La Casa de América, la Biblioteca Nacional y ya está» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016).

Esta crónica de su vida despeja cualquier duda a la hora de afirmar que nos hallamos ante alguien que ha sido una lectora precoz, editora y luego traductora. Es escritora y una gran crítica de la realidad circundante, así como la voz acusadora cuando el asunto lo precisa –una especie de látigo social–, cuya actuación concita a la memoria colectiva para que no se le olvide a este país la tragedia que cambió el rumbo de su historia. De alguna forma, estos son libros “panorámicos” para entender al personaje, al mito –si se nos permite–, porque en eso se ha convertido esta mujer del siglo pasado aunque tremendamente actual. Regàs es una leyenda de la literatura postdemocrática; una enredadora de conciencias que teje y desteje el tapiz del instante para sacarle el lienzo más sórdido –cual Filómela ante Progne–, y lavarle la cara con la sinceridad, el compromiso y la valentía. De hecho, esta actitud le ha generado enemistades, sobre todo en su tierra natal, como manifiesta: «En Cataluña no saben siquiera que existo, nunca me han propuesto nada, oficial me refiero, ni conferencias, ni nombres a bibliotecas, ni a las calles, nada, nunca [...], seguramente porque estoy en alguna lista» (García Trinidad, *Correspondencia*, 2016); argumento verosímil si atendemos al libro *Perles catalanes*, de los autores Salvador i Jordi Aviac y Marc Passada, que la tachan de «colaboracionista» con el «régimen colonial anticatalanista». Pero también se la premia con la admiración de un gran público lector que la sigue en su faceta de periodista y en la de escritora. Quienes la hemos conocido, a través de sus obras o de manera personal, bien entendemos que estos volúmenes son –aunque ella afirme que una oferta de la editorial, libros de fácil y rápida escritura– el intento definitivo de dejarse a ella misma “por escrito” – dentro

de ese mundo de relaciones que ha ido moldeando desde que cumplió los 57 y dio a la imprenta *Ginebra*, su *opera prima*, el primero de sus libros que ve la luz editorial.

En 1999, publicó *Luna lunera*, la trágica novela de su oscura infancia donde ella y sus hermanos aparecen bajo los pseudónimos de Elías, Pía, Anna y Alexis; de manera que su vida se transforma en literatura, y ella misma se autoconstruye como personaje mediante sus recuerdos. Como hace en estos tres volúmenes, porque los tres libros que analizamos en este apartado tienen en común que son de cómoda y asequible lectura, con puntos de cierta nostalgia –eso sí–, y de júbilo, y sobre todo, de crítica feroz hacia una sórdida sociedad que la protagonista descubre, a la par que se adentra en ella. La primera narración, *Entre el sentido común y el desvarío*, es más descriptiva. Navega entre el estupor que le causa el reencuentro con su familia y la repetición del aprendizaje de sus señas de identidad, que había olvidado en el exilio, como la lengua o el reconocimiento de sus familiares y de su entorno. En el segundo libro, *Una larga adolescencia*, se vive más el interior del personaje, el alma de Regàs, y su pensamiento. Es un relato de intuición, de deseos, de intenciones truncadas y de expresión del miedo latente en su cotidianeidad. A través de sus páginas, asistimos a la narración del paso de la adolescencia a la edad adulta; es el tiempo de la crisálida, por así llamarlo. La autora siente, ve, cree y piensa, aunque teme actuar, hasta que al fin, cual metamorfosis en mariposa, ingresa en la etapa adulta tras su decisión de matricularse en la universidad, el mundo de las diatribas de la inteligencia.

Estas memorias son obras de testimonio, como las escritas por algunos de los componentes de la *gauche divine*. El género memorístico ha sido tratado por bastantes de sus miembros; unos, como Carlos Barral, Salvador Pániker o Esther Tusquets han hablado de su vida y de su trayectoria laboral; otros, como Oriol Bohigas, se han centrado más en la parte profesional. Rosa no había escrito acerca de su autobiografía, hasta el momento, así, estas obras la conectan con el grupo de narradores de memorias de la *gauche divine* y, como ellos, recoge para la reflexión ese pasado, como un tiempo que no debe olvidarse. La autora es consciente de que ha formado parte de una generación que vivió el horror de una guerra y el de una posguerra.

Asimismo, es sabedora de que, por esos acontecimientos, la sociedad actual ha sido manipulada y sometida a unos ideales que poco tienen que ver con los de antes del año 36. Joan Pujades destaca de las crónicas de la memoria que:

La recuperación y gran auge del método biográfico en estos últimos veinte años forma parte de la revalorización del actor social (individuo y colectivo), no reducible a la condición de dato o variable (o a la condición de representante arquetípico de un grupo), sino caracterizado como sujeto de configuración compleja y como protagonista de las aproximaciones que desde las ciencias sociales se quiere hacer de la realidad social (Pujades, 2000: 128).

Las memorias de Regàs son prueba de esa transformación social, con la importancia añadida de que todo se relata a través de la voz de una testigo presencial. En estos libros, la escritora reinventa su vida—como se reinventó a la familia que formó, como revela en *Sangre de mi sangre*—. Sus textos comparten un punto de no retorno —aunque de terrible esperanza— por el desgarró que le provoca la marcha implacable del tiempo. Son obras escritas para entretener la mente en recuperar y ordenar los recuerdos de la memoria, como hacía su admirada Rita Levi-Montalcini —quien también escribió un libro de memorias, *Elogio de la imperfección* (1988)—, porque, como repetía, la premio Nobel, mientras funcione el cerebro, funcionará la vida. Por otro lado, estos libros entroncan con la novela de formación, la *Bildungsroman*, en el sentido de que la protagonista se va formando y va creciendo espiritual, emocional e intelectualmente desde la infancia hasta la edad adulta, a la par de ofrecer su interpretación personal de los acontecimientos de su época.

Entre el sentido común y el desvarío está dedicado a sus nietos y se inicia con un epígrafe de Erich Kästner, *la Nota bene 45 Ein Tagebuch*, una cita de autoridad que enmarca su narración. En este se analiza la necesidad que siente el ser humano de ser capaz de mirar al pasado sin miedo y sin rencor. Porque ese es el objetivo de este libro de memorias: no olvidarse de todo lo que ha sucedido, pero sabiendo encajar todo lo que ha sucedido.

La narración se divide en catorce capítulos en los que se relata su niñez: *Primera memoria, Mis antepasados, Los Pagès Elías, Los Regàs Castells, Mis padres, El exilio, El colegio, La música, Los hermanos, El abuelo Regàs, Tiana, Nuestra madre, ...se hace camino al andar y La escritura*. Todo un intento de crear un lugar estable en ese pasado de brumas marcado por la guerra, al que regresar en busca del origen. La tentativa de revivir la memoria de sus ascendientes, que tanto le han faltado porque no ha podido ni hablar de ellos ni contar con ellos. Un empeño constante de reescribir su infancia junto a la vida de sus padres para buscar hechos compartidos que los aunaran, aunque fuera en las circunstancias, ya que otra

forma de acercamiento no se daría nunca. El libro es la aspiración de dar voz a ese silencio brutal que había envuelto a su familia desde la posguerra y que la relegaba a la desmemoria y a la mordaza del miedo.

El segundo volumen, *Una larga adolescencia*, viene introducido por unos versos de Jaime Gil de Biedma, de su poema *No volveré a ser joven*, referidos al paso del tiempo. Es un libro que dedica a sus hijos mayores, Eduard y Anna, a quienes considera «los verdaderos protagonistas de esta historia», porque son ellos el motivo principal de esta parte de su vida de la que relata cómo vivió la salida del colegio unida al intento de ingresar en la universidad; la prohibición del abuelo y el yugo de acatar su voluntad otra vez. Frente a eso, escapó recurriendo a uno de los estados que más había deseado en su niñez: la maternidad. Por eso, Eduard y Anna se convierten en los destinatarios de esta segunda entrega de su autobiografía.

El libro se divide en quince apartados: *Adiós al colegio*; *La primera vocación*; *El aprendizaje*; *La resignación*; *Preámbulo*; *El entorno*; *La recompensa*; *El viaje*; *La vuelta*; *El primer hijo*; *La familia*; *Se hace camino al andar*; *El primer descalabro*; *Los equipos de matrimonios* y *El alba*.

El tercer libro se titula *Amigos para siempre*. Está dedicado a sus hermanos y a sus amigos y consta de treinta y seis capítulos en los que habla de su vida en la universidad, de los amigos que en ella conoce, de su trabajo en Seix Barral y de sus veranos en Cadaqués.

Las tres obras se escriben en Llofriu, en el *Mas Gavatx*. La primera se publica en 2014; la segunda, en 2015 y la tercera en 2016, y pertenecen todas a la colección Now Books, que publica las memorias de algunos personajes de actualidad seleccionados por la propia editorial, como atestigua la autora: «Todo comenzó cuando la editora Izaskun Arretxe me invitó a escribir sobre mi infancia para la colección que sobre este tema tiene la editorial Ara Llibres» (Regàs, 2016: 13).

Entre el sentido común y el desvarío (2014) está dedicado a sus nietos. A ellos les regala su genealogía, que es el origen de todo, porque el pertenecer a un grupo significa sentirse arraigado, un sentimiento que ella echó de menos durante su infancia y que se inventó cuando decidió que sus hermanos iban a ser “su única patria”, como declara en su dedicatoria de *Luna Lunera* (1999). A sus nietos les ofrece también la historia del *Diario de una abuela de verano* (2004).

En *Entre el sentido común y el desvarío* (2014), la autora centra su interés en recordar el ambiente de la ciudad durante la República, la guerra y la posguerra como contraponiendo una época de luz a otra de oscuridad plena en un intento de retratar, mediante la contraposición de los sucesos relatados, las dos Españas que aparecen representadas en las dos ramas de su familia: la materna y la paterna. Como declara: «Es un libro de recuperación de mi propia vida», porque la memoria implica olvidar ciertas cosas que han sucedido, o recordarlas de manera transmutada, como decía Nietzsche –uno de los filósofos más admirados por Regàs–, «es absolutamente imposible vivir sin olvidar».

Entre el sentido común y el desvarío está escrito en un tono desenfadado y sentimental que aproxima al lector a la historia de los antepasados más inmediatos de Regàs: sus abuelos maternos y paternos, algunos de sus tíos, sus padres y, sobre todo, los personajes que aparecen a lo largo del transcurso de su infancia, que se extiende hasta los 17 años. Una intrahistoria salpicada de acontecimientos históricos porque la vida de sus abuelos se circunscribe a los años del Modernismo, en una Barcelona en la que los menestrales acabarán formando parte de la burguesía más conservadora, fascista y beata, tras la Guerra Civil. La historia de su familia materna, en cambio, entronca con la de la cultura y el arte catalán. Se trata de una amalgama de personajes caracterizados por la sensibilidad, la creación y la libertad de acción. Dos clases de catalanes bien diferenciados en el título, contrapuestos paradójicamente, bajo la calificación de partidarios del sentido común, la cultura del ahorro y del afán de medrar; y luego los adeptos a la vitalidad del desvarío, la libertad y el arte. La memoria histórica es uno de los temas que fluye en el texto porque la niñez de la escritora transcurre entre la República, la Guerra Civil y la posguerra. Se identifica como una niña de la guerra, una exiliada que regresó del paraíso francés a la España histriónica, hipócrita y moralista de los años cuarenta, cuando la reclamó su abuelo paterno, el beato fascista burgués, que se creía la mano de Dios. En su relato recuerda su primera infancia; los veranos en el pueblo de Port de la Selva; los cuidados que el ama Adela brindaba a ella y a sus hermanos y el ambiente cosmopolita del piso de la Gran Vía donde vivía con sus padres.

En la narración se usa el estilo directo, el lenguaje realista con interrogaciones retóricas y frecuentes digresiones que sitúan al lector ante una especie de soliloquio que pretende persuadir de que todo lo narrado existió alguna vez. Una vida rutinaria en una casa, con unos padres y un entorno lleno de niños, porque luego, cuando llegó la guerra, todo eso se desvaneció. En la prosa, los flashback son continuos y matizan cada experiencia para, de

algún modo, no olvidarla. Así, cuando Regàs esté en la universidad, uno de los profesores, Joan Petit, le hablará de la belleza de su madre, Mariona Pagès, y ella la recordará de nuevo en su texto, en ese homenaje constante en el que va integrando a sus ascendientes más queridos. El flashback dota de cierta agilidad y espontaneidad al discurso y le proporciona ese tono descuidado que empatiza con el lector porque se hace fácil, sencillo y directo, como el diálogo de un familiar. Regàs cita a García Lorca, Margarita Xirgu o Joan Sagarra, como buenas amistades de sus padres, en ese firme intento de trasladar al lector la vida cultural de los años de la Segunda República. No obstante, su discurso se convierte, al poco, en una añoranza de los dorados años veinte porque todo cambia, aunque «Barcelona era una ciudad bombardeada, claro está, pero movida y con una intensa vida nocturna» (Regàs, 2014:26); la entrada de los fascistas los condena a todos al exilio. Su intrahistoria se adhiere, en ese momento, a la historia de la ciudad y, por extensión, a la del país.

Cada uno de los capítulos del libro cuenta algunas de sus experiencias: el regreso del exilio, la vida en el internado, la casa del abuelo en la calle Fernando; las vacaciones en la residencia de Tiana... Se trata de una escritura del recuerdo, a modo azoriniano, «Vivir es ver pasar: ver pasar en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es volver. Es ver volver todo un retorno perdurable» (Azorín, 1973: 137). En la obra de esta autora, la circularidad temática permite el regreso de los personajes para continuar recontando – en el sentido de “volver a explicar” – su historia desde varias perspectivas, prolongando así su sombra en la realidad del nuevo relato. De algún modo, ese ir y venir de los actantes no es más que una expresión de la angustia que le provoca el paso del tiempo, como reconoce en muchas ocasiones, a lo largo de su obra, sobre todo cuando reitera la cita del director del museo de Damasco, el turco que le hizo darse cuenta de la importancia del transcurso de los días. Algo así sucede en la literatura de Simone de Beauvoir; la existencialista tiene también una anécdota que repite a lo largo de sus obras; en ella cuenta que descubrió el paso del tiempo siendo niña, mientras miraba cómo avanzaban los minutos implacables en un reloj de madera. Para Regàs, la recuperación de su ayer es vital porque «Sin pasado, no tenemos paisaje y vivimos rodeados de la nada» (Regàs, 2014: 36). El tono dubitativo de su discurso la lleva a reconocer que su primera infancia apenas existió, porque «es tan breve en recuerdos que, tal vez por esto mismo, aunque no sean míos los guardo como si fueran preciosos tesoros que conforman la nebulosa de mi vida en aquellos primeros años» (2014: 16).

La autora habla de su familia materna, los Pagès, fabricantes de tejidos en Sabadell, y de los Elías, todos artistas disparatados, gente libre. Lo que le importa es apresar sus vivencias y recordarlas porque «así es como aprendimos que el pasado no se destruye» (2014: 36). Esta es la tesis que envuelve su creación: la necesidad de tener un ayer para justificar su presente ya que una de sus vocaciones fue descubrir quién era ella.

Los personajes de *Entre el sentido común y el desvarío* se describen por sus acciones y por cómo los recuerda la autora. La abuela materna, Elvira, es una mujer poco discreta, amante de la vida lujosa, aventurera, enamoradiza, asidua a las fiestas de la alta sociedad, enérgica y exagerada. Acostumbraba a hacerse la encontradiza con sus nietos y desafiar así la autoridad del abuelo Regàs, que les había prohibido a los niños hablar con ella.

Regàs repasa la vida de Pere Pagès, el hermano menor Mariona, de quien reconoce no saber dónde pasó su primera infancia, cuando Mariona estaba en Frankfurt. Solo recuerda lo que su padre le ha contado, la historia oral que se va transmitiendo de generación en generación, hasta que alguien considera que es lo bastante importante como para ponerla por escrito. Mientras narra la juventud de Pere, conocemos el gusto popular de la Barcelona de los años 30 por los toros; sabemos de la constitución de partidos políticos como el Bloc Obrer i Camperol (Bloque Obrero y Campesino), en el que Pere milita o el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista). Aparecen relacionados con Pere Pagès personajes como Orwell, «de quien fue buen amigo durante la guerra según muchas noticias sobre su vida» (2014: 58). Regàs pasa revista a los personajes más emblemáticos de su familia: Paco, el ceramista; Jaume, dedicado locutor radiofónico o Lluís Elías, el autor dramático amigo de su padre. Recupera el recuerdo de las hermanas Elías: Rosa, Mercè y Elvira, y relata la visita que le hizo Mercè a la Clínica Moderna cuando la autora tuvo a su primer hijo. Se homenajea también, en su recuerdo a otro personaje, «Mamita», la “segunda madre” de Mariona, una judía que la tuvo a su cargo cuando Elvira, la mandó a estudiar a Europa. En los años 60, Regàs la conoce personalmente y la describe como una de las supervivientes de las deportaciones de los nazis. La autora comenta, la ascendencia de su padre, Xavier Regàs, una familia de menestrales y de campesinado acomodado de pueblos de campo del interior de Cataluña, «más partidarios de las creencias que de las ideas» (2014: 64); amantes del dinero y de la seguridad, que habían sido capaces de convertirse en la burguesía media de la ciudad de Barcelona hacia los años 20-30 del siglo XX. Los califica como «patrocinadores de la cultura» que sintieron, incluso, la necesidad—como el mismo abuelo Regàs—, de escribir sus

memorias, sus confesiones o un relato sobre su trayectoria profesional. Habla de su abuela María y de su padre, el maestro de escuela que nunca cayó bien a la bisabuela Rosa, la madre de Miquel Regàs—el temible abuelo de los niños—. En su discurso, insiste en que su vida ha estado condicionada por los sucesos de España: «la historia de mi país me cuesta desligarla de mi propia historia» (2014: 89), confiesa. La autora informa sobre el internado de Horta, sobre el doctor Trens, sobre el padre Manuel Mauri que le muestra el sentido del paso del tiempo; de la hermana Berta, la maestra de piano; de la señorita Gracia, que le tomaba lección una vez al mes; de su compañera Andrea, que tocaba el *Impromptu* de Schubert, uno de sus compositores predilectos. Rememora el taller de pinturas donde la monja encargada, Roser Roqueta— que firmaba *RR* como Regàs—, impartía sus clases. Describe a sus amigas Juanita, Jovita, Esperanza, Edelmira Bonet y Charo, mientras reconoce haberse sentido diferente al resto de las niñas del colegio porque solo recibían la visita de su abuelo, quien creía estar sometido por Dios a la prueba más dura: la de tener una «descendencia maldita» (2014: 140).

Para sus hermanos también tiene su espacio de reflexión: Xavier, el inflexible que va de internado en internado hasta ser devuelto al Tribunal Tutelar de Menores. Oriol que se queda a vivir en la casa del abuelo —esa casa tan bien descrita en *Luna lunera* (1999) — con la tía María, las criadas Cisca y Dolores, las mujeres de las cocinas y la señorita Herminia que cosía. La residencia de Tiana surge como el espacio de las vacaciones de los hermanos; en este entorno sitúa la trágica muerte de la abuela María; se acuerda de la institutriz que tenían asignada cada estío, la señorita Pola, y rememora los dibujos de vestidos que coleccionaban en un bloc ella y Georgina ya que jamás podrían tenerlos de otro modo. La figura de Mariona está presente durante la evocación de su primera infancia como la resaca de la nostalgia y del tiempo perdido.

El libro tiene un capítulo cuyo título es el verso machadiano «se hace camino al andar», que aparece también como lema de uno de los capítulos de *Una larga adolescencia* (2015). Es un verso significativo porque muestra el paso del tiempo como remedio para la transformación de los acontecimientos en otros menos dolorosos. Regàs se describe, en estas páginas, como una apasionada por los viajes; es también una persona con gran capacidad de adaptación a las circunstancias más variopintas ya que,

...con los problemas aprendimos a hacernos con la rutina de las situaciones en que nos fuimos encontrando, aunque ninguna de ellas nos hacía sentir como en casa,

pero quizá por esto mismo los cuatro fuimos desarrollando un gran amor por los viajes y un anhelo incontenible por otras voces y otros ámbitos (Regàs, 2014: 168).

Los dos últimos capítulos de *Entre el sentido común y el desvarío* están dedicados a sus dos pasiones vocacionales: la familia y la escritura. Regàs explica cómo surge la escritura y cómo decidió que su vida iba a ser parte del argumento principal de sus novelas. Cuenta que fue Frabricio Caivano, el director de la revista *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* quien le encarga un texto; entonces escribe su primer relato, *El abuelo y La Regenta*.

Una larga adolescencia (2015) narra su salida del internado de Horta—en el que vivió desde los siete hasta los diecisiete años—, tras superar el examen de Estado y el quinto curso de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Eso le ocasiona un desarraigo, es como un segundo destierro ya que ese colegio fue lo más parecido que tuvo a un hogar. La autora explica su decisión de proseguir con sus estudios en la universidad y la negativa de su abuelo que la obliga a seguir con las clases de piano y a formarse en el arte de la costura y de la plancha, para estar «en casa sirviendo al marido y a los hijos» (Regàs, 2015: 27), como era costumbre en la mayoría de las mujeres de los años cincuenta. En su relato, describe el devenir cotidiano de la casa de su familia paterna, «los Regàs i Castells»: los chismes de las mujeres de las cocinas; el trajín de las que lavaban la ropa o el ir y venir de la criada Francisca, tan vieja como el abuelo; un ambiente detallado en *Luna Lunera* (1999), el entorno donde se crió Regàs. Georgina, su hermana, aparece en el relato trabajando para el instituto Amatller de Arte Hispánico. La figura del doctor Trens vuelve a recordarse en esas palabras que martillean el orgullo de Regàs, «no hay libertad sin libertad económica», en un intento de guiarla en el camino ya «que todos los seres humanos teníamos el derecho y la obligación de encontrar nuestro propio pensamiento» (2015: 44), porque «solo se consigue lo que se defiende con convicción y aquello por lo que se lucha con esfuerzo, arropados por la experiencia que hemos acumulado» (2015: 44).

Es en este libro donde desvela su pasión por Richard Strauss, cuya afición compartía con su tío Jaime. Ante la visión de esa vida que la esperaba —en la que parecía imposible huir del cerco del abuelo—, como Rosa deseaba crear su propia familia, decide resignarse, apartar sus ideas de universitaria y buscar al padre de sus hijos. Un día de octubre de 1951 reencuentra en una calle de Barcelona a Eduard Omedes, el chico que había conocido un año antes en Roma, y acepta su cita para merendar. Conocerá a su familia, de la que destaca la

bondad de su suegro; la religiosidad de su suegra y la independencia económica de sus cuñadas –la una monja y la otra directora de un colegio de renombre– que, sin embargo, respetan el papel tradicional y sumiso de la mujer que les enseña su madre. Se casará con Eduard y formarán parte, durante dos años, de los equipos de matrimonio que había fundado Jordi Pujol i Soley y su mentor, el padre Llumà, una experiencia que relata en *Música de Cámara* (2013). La autora confiesa haberse sentido cohibida con la familia de su esposo y con la necesidad de «querer esconder, incluso ahogar, mi pasado o mi origen» (Regàs, 2015: 78), y se reprocha que, por su juventud, «hubiera adoptado una actitud tan sumisa» (2015: 79). No obstante, reconoce que nadie le echó en cara nunca nada sobre su familia, así que le «producía una gran ternura que me hubieran aceptado sin condiciones sabiendo como sabían que mi familia arrastraba una larga historia de pecado» (2015: 85). En este libro cuenta cómo fueron sus inicios como ama de casa y los primeros altercados hogareños. Comenta la ayuda que recibía de sus asistentas, primero de Lilia, luego de Lastenia y después de doña María, la costurera gaditana que la encubría frente a su marido, cuando empezó a asistir al gimnasio de Blume, en la calle Padua.

La autora habla del dolor de los vencidos e incluso se compara con una de las criadas del abuelo, Dolores, que perdió a su padre, un republicano al que ejecutan. Regàs dice que ella era tratada con una conmiseración similar a la de la criada, dentro de la casa de la calle Fernando.

Relata que su abuelo consideraba a los hijos de la familia Millet como modelos de buena educación, aunque el tiempo los ha puesto en su lugar y son tenidos hoy como estafadores y ladrones que han aprovechado la Fundación del Orfeó Català-Palau de la Música para enriquecerse. La autora rememora a los amigos adolescentes de Tiana –Juan Bassegoda y Benito Oliver–, con quienes compartía la pasión por la música. También la ceremonia de petición de mano tendrá lugar en esa residencia de verano; allí, Eduard Omedes le entrega una sortija de pedida que será el germen de su novela *La canción de Dorotea*, Premio Planeta en 2001. La boda se celebra en la iglesia de los santos Justo y Pastor, en la Barcelona antigua; el coro entona el salmo 43, *Introibo ad altare dei*, una melodía que dará título a uno de los relatos de *Viento armado* (2006). El banquete se acaba celebrando en el casino del pueblo debido al mal tiempo. Narra además el encuentro furtivo con sus padres, en un fotógrafo de Barcelona, y explica que, a partir de su boda, a pesar de recuperar un poco la libertad de relacionarse con su madre, no acaba de sentirse bien

...al no saber bien cómo comportarme, me sentía incómoda e inquieta. Me costó muchos años encontrar el punto en la relación que aunara la admiración, el profundo cariño que sentía por ella y la superación de tantas ausencias que durante la larga infancia había intentado suplir refugiándome en mi añoranza y en unas lágrimas que nunca pude compartir con ella (Regàs, 2015: 108).

Relata su viaje de novios por Florencia, Pisa, Roma y Ginebra; el accidente en bicicleta que tiene en Lucerna y la huida del hospital que rememora muchos años después, en 1983, cuando regrese a Suiza para trabajar en las Naciones Unidas. En este libro explica su cena parisina con Josep Tarradellas y el fin de su luna de miel. Hace referencia a su vivienda en la Plaza Cardona; a su primer embarazo; al hecho de que nunca pudo recibir en casa a sus padres. Habla de su segundo embarazo y de María Sanjuán, la asistenta gaditana que aparece en *Sangre de mi sangre* (1998), rememorada en el sofá naranja en su labor de coser las ropas de los hijos de la autora. Explica la enfermedad que padeció su hijo Eduard, la poliomielitis y de cómo se curó. Tiene un recuerdo para su hermano Oriol y para su aventura a bordo de *La Rubia* en la travesía de Hong Kong a Barcelona. Comenta el descubrimiento de Cadaqués que para ella fue «una sorprendente puerta abierta a la vida» (2015: 211). *Una larga adolescencia* se convierte en el relato de la transformación de una mujer de los años 50, que no soportó la sumisión ni los convencionalismos; una mujer que decidió enfrentarse a la tradición y al conformismo para lograr ser ella misma.

Lourdes Otero León, en su artículo *¿Simone Beauvoir, una escandalosa?*, compara las memorias, la autobiografía, las novelas de formación y la confesión como los géneros más utilizados por las escritoras ya que son una forma de autoconocimiento del personaje y de su entorno. Observa que en Simone Beauvoir –una de las autoras preferidas de Regàs– la autobiografía se transforma «en un método filosófico: una hermenéutica de la existencia humana», por eso, en el género memorialístico y en el autobiográfico parece que «El pasado del escritor confluye con la historia y se desliza como un pasado colectivo y social» (Otero León, L. 2010). Regàs relata su autobiografía y en ella describe el entorno, comenta sobre la sociedad vinculada a su época, sobre la cultura y las tradiciones, como hizo Simone de Beauvoir en *Memorias de una joven formal* (1958), *La plenitud de la vida* (1960), *La fuerza de las cosas* (1963), *Una muerte muy dulce* (1964), *Final de cuentas* (1972) y en *La ceremonia de los adioses* (1981), obras traducidas y publicadas en EDHASA, la editorial en la que Regàs trabajó.

En su empeño de recuperar su primera infancia, nuestra autora se acerca a Beauvoir, en esa esperanza de crear un lugar en la memoria, una especie de Ítaca, donde descansar de los miedos, del paso del tiempo y del sentimiento de desarraigo que la acompaña desde su despertar a la edad adulta. Por eso construye su propio personaje, un yo nuevo, creado a partir del recuerdo, reinventado a fin de conseguir un personaje anclado en una realidad que, para la mente, tenga sentido. Esta es una forma de atenuar el dolor de la exclusión familiar, social e intelectual, donde el solo refugio que tuvo fue el clan que moldearon entre los hermanos. Dice Gusdorf que la «autobiografía muestra el esfuerzo de un creador para dotar de sentido a su propia leyenda». En este punto, Regàs reconstruye a la actante «Rosa» a través de la pluralidad de trayectorias que ha experimentado en su vida. Como defiende Otero León, la autobiografía es «una alternativa literaria que nos permite captar la existencia humana real: la vida y sus historias en las que cabe la felicidad, la plenitud, el arrepentimiento, la desesperación y la soledad» (Otero León, 2008).

La diferencia entre autobiografía y memorias radica en la importancia o el lugar concedido en la obra a los acontecimientos históricos narrados (y vividos) por el autor, en el caso de Regàs, estos tres volúmenes son híbridos entre el género memorialístico y la autobiografía. La autora escribe esta especie de crónica de su vida donde expone la transformación ideológica de su entorno a la par que avanza de niña a adulta. Como hace su padre en *Aquel tiempo perdido* (1973), la escritora toma, algunas ocasiones, el rol de cronista improvisada, para una historia que avanza a medida que lo hace su pasión por vivir. En su afán de experimentar tuvo presente que lucharía por dar salida a sus deseos de infancia, por eso, encara la vida como un aprendizaje y las circunstancias como retos que supera dada su gran capacidad de adaptación y su convencimiento de que todo pasará porque, como confiesa: «da igual lo que encuentre, ya me las arreglaré, ya saldré adelante» (Regàs, 2015: 102).

Amigos para siempre está dedicado a sus hermanos y a sus amigos. Se inicia con un epígrafe de Virginia Woolf, extraído del ensayo *Una habitación propia* (1929), que actúa de paratexto inicial, y que transmite una reflexión que Regàs hace suya: «es mucho más importante ser una misma que cualquier otra cosa»; un pensamiento que pondrá en práctica, como relata, en esa década de los 60 a los 70, en la que se desarrolla la acción narrativa de este libro.

El relato se divide en treinta y seis capítulos, que se inician tras una *Justificación*, en la que la autora debate cuál es la denominación idónea para la saga de estas memorias que prefiere «llamar mis recuerdos» (Regàs, *Amigos para siempre*, 2016: 13). Es en esta obra en la que se evidencia su transformación en el personaje de ficción que protagoniza el libro: un doble literario cuya vida entronca con la suya, ya que «...de una forma u otra aparecen retazos de ella en las ficciones que he escrito desde que publiqué mi primer libro» (2016: 13).

La autora aclara que fue la editora Izaskun Arretxe quien le propuso escribir sobre su biografía para la editorial *Ara Llibres*, y revela el tipo de escritura del que se vale para contarla; de hecho, asegura que se ha «...limitado a dejar correr el pensamiento, cogiendo al vuelo nombres y hechos que la memoria iba desvelando» (2016: 13), y que ha relatado a vuelapluma su historia.

La Barcelona de los 60 a los 70 que vive bajo el yugo dictatorial es el marco de esas vivencias. En su universidad se percató de que el mundo universitario le ha procurado la entrada a «un pensamiento cuyo objetivo era la libertad» (2016: 17), aunque ella «Aún no había aprendido que cada decisión que tomamos nos abre la vía a una nueva vida» (2016: 17). Como declara en una entrevista para la Cadena Ser, «El mundo universitario para mí era la gloria. Me enseñó entrar en la universidad que mi mundo podía ser distinto. Me abrió un criterio y sobre todo una manera de mirar el mundo muy distinto» (Regàs, 2016, Radio Coruña). De ese entorno destaca a algunos profesores que la sorprendieron: Gomà, Manuel Sacristán, el doctor Blecua o Joaquín Molas. Sus amigos universitarios, « En aquel momento no eran famosos y yo me hice amiga de ellos» (Regàs, 2016, Radio Coruña). Habla entonces de Salvador Clotas, Helena Valentí, Juan Antonio Masoliver, Manolo Vázquez Montalbán, Miguel Barceló, Paco Rico, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, Eugenio Trías, Jesús Aguirre y Victoria Camps. La autora revela también cuál es su criterio literario que tan arraigado siente: el sentido común, ya que, como alega, «si no se desarrolla el sentido común, poca cosa puede funcionar en el discurso y en su contenido, y mucho menos en el estilo, la dicción y la capacidad de transmitir el propio pensamiento» (2016: 21).

Dedica unos capítulos a su familia: su marido Eduard, los hijos, la suegra, las cuñadas, e incluso el ingrato recuerdo de los equipos matrimonio –una anécdota que recrea más tarde en *Música de cámara* (2013) –. Como destaca el título de su libro, los amigos tienen en él un protagonismo esencial, así, recrea su amistad con Manuel Vázquez Montalbán, a quien

conoció en la facultad en el 61, e incluso aprovecha su discurso para despedirse de él, igual que hace de Eugenio Trías. Vinculada a la universidad surge su inquietud como activista defensora de las injusticias sociales, y como simpatizante de grupos contrarios a la política del momento como el PSUC. Regàs se siente, durante esos años, progresista. Esto la lleva a justificarse ante un incrédulo Joaquín Molas que le achaca un clasismo burgués, del que la autora se defiende, ya que se considera descendiente de una familia de menestrales, «humildes chocolateros que vivían en la calle Gignás en el barrio húmedo de Barcelona donde regentaban una modesta chocolatería» (2016: 43), olvidando, en su reflexión, esa condición de estudiante casada con un empresario descendiente de una respetada familia de la más rancia burguesía catalana.

En este libro, Regàs da cuenta de sus lecturas universitarias: Bertrand Russell, Bernat Shaw, Joseph Conrad, H.G. Wells, T. S. Eliot, autores cuyas enseñanzas debate telefónicamente con Storni. Habla de su proyecto de tesina sobre lógica pura, que iba a dirigirle Manuel Sacristán, con quien ya se había entrevistado en su casa de La Floresta. Recuerda la efímera existencia de la librería Anthropos, en cuya fundación participó, y de cómo, a partir de su amistad con los Goytisolo, se empleó en Seix Barral donde conoció, además de a Carlos Barral, a García Hortelano, Gabriel Ferrater, Ángel González, Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Costafreda, Mario Vargas Llosa, García Márquez, Jaime Salinas y Cabrera Infante, entre muchos otros. Aprovecha para pronunciarse sobre el injusto despido de Carlos Barral, tras la terrible muerte de Víctor Seix, y refiere haber representado a la firma editorial en el Premio Internacional de Literatura o el Formentor, y de haber conocido a los editores más famosos de Europa: Einaudi, Rowohlt o Gallimard. De hecho, en una de esas convenciones se reencuentra con Uffe Harder, a quien dedica su cuento *Introibo ad altare Dei*, que se incluye en la colección de *Pobre Corazón* (1996). La narración se convierte en una palestra para denunciar lacras sociales ya que, ante todo, la autora es una activista reconocida que desea «evitar el sufrimiento a los hombres y mujeres del mundo, sufrimientos por causas políticas, por la guerra, por la injusticia social, por la enfermedad, la pobreza» (2016: 118).

En *Amigos para siempre* aparecen insertados fragmentos de varias de sus obras, y estos constituyen intertextos que presentan un denominador común: la memoria. Párrafos de *El Diario de una abuela de verano* (2004), o del cuento de *El sofá naranja*, del ensayo de *Sangre de mi sangre* (1998), o bien una referencia a alguno de sus artículos periodísticos se

convierten en citas de autoridad para lo que relata en *Amigos para siempre*, un libro que, como apuntábamos, la escritora da vida a un ente literario que se nutre, además de su memoria, de su propia producción literaria.

Cadaqués ocupa aquí un capítulo especial ya que, para ella, «Este es el pueblo que guardo en mi corazón» (2016: 147), un espacio en el que transcurrieron veinte veranos de su vida, y donde vio crecer a sus hijos. Un lugar donde encontró nuevos amigos como Alfonso Carlos Comín, Jaime Camino, Manolo Senillosa, Marcel Duchamp, Federico Correa, Alfonso Milá, los Villavechia, los Sagnier, o el mismo Salvador Dalí, y por cuyo mar navegó a bordo de *Lo Steddazzu*. Un ambiente único en el que, como confiesa, «me encontré en mi casa» (2016: 166). De este pueblo extrae la anécdota del suicidio con la que resuelve la situación de Paramio, el protagonista de *La nevada*.

El inicio de la *gauche divine*, un «movimiento, que no grupo» (2016: 173) de profesionales diversos que compartían un sentimiento de profundo antifranquismo y ganas de cambio social, aparece referido en este libro. También se relata la separación de su esposo Eduard, con quien, sorprendentemente, continuó conviviendo hasta que sus gemelos, Loris y Mariona, cumplieron los dieciocho años. La crisis de su matrimonio la revive a trazos en los personajes de Arcadia y de Javier, protagonistas de *Música de cámara* (2013), cuando Javier censura a Arcadia que quien ha cambiado es ella y no él. Asimismo, en el libro de memorias, la autora recuerda que su exmarido le reprochó: «Rosa, yo no soy el que ha cambiado, yo soy el mismo que conociste, aquí la única que lo ha hecho has sido tú» (2016: 176). Hay en esta narración una especie inquietud por aleccionar: la escritora defiende que su matrimonio, pese a ser peculiar, estaba basado en el respeto y en la tolerancia de tal modo que levantaba la admiración incluso de los amigos de sus hijos, que consideraban al clan Omedes-Regàs «una familia divertida y feliz» (2016: 179).

Cuando sus hijos gemelos cumplieron los dieciocho años, Rosa se aparta de su «ambiente familiar y de la vida de Barcelona» (2016: 181), porque empieza a trabajar para la ONU. Ella, una mujer perfeccionista, obsesionada por el paso del tiempo –del que necesita apresar el recuerdo como un paisaje más– reconoce, en un fragmento del prólogo a *Ginebra* incluido en *Amigos para siempre*, que «La vida es demasiado corta para hacer todas las cosas que a uno se le ocurren» (2016: 190). Se define como una persona abierta, con «tendencia a coger al vuelo las oportunidades» (2016: 190). Dispuesta a luchar por no someterse «a un

reglamento único» (2016: 190). Dice formar parte del grupo de «personas disponibles, abiertas al imprevisto que con los años desarrollamos una serie de recursos que mitigan o borran los miedos a la incertidumbre, al fracaso y al vacío» (2016: 191). Precisamente, es a los amigos a quienes atribuye el don de atenuar sus temores. Regàs reconoce que su carencia ha sido siempre la memoria de la soledad que ha padecido en su infancia junto a sus hermanos: «nuestra larga y desolada soledad» (2016: 192). La visión que tiene de su mundo se difumina con el paso del tiempo porque «van quedando borrosos los rostros de los amigos y hermanos que murieron, los de los que se alejaron, aquellos de los que yo misma me separé...» (2016: 192), aunque, de esa nostalgia «no siempre fue responsable la muerte o la ausencia, sino la traición» (2016: 193). Barcelona se erige en su texto como una Ítaca a la que le es imposible regresar: «soy yo la que se ha ido y ellos se quedaron y siguen en la lejana y amada Barcelona que vivimos juntos» (2016: 193). De ella emerge el recuerdo de su amante Juan Benet, aquel «ingeniero y desconocido escritor de Madrid que Félix de Azúa y Pedro Gimferrer conocieron y trajeron a la editorial» (2016: 194). Una rememoración ligada a la del Premio Biblioteca Breve, que ella ganaría, en 2013, con *Música de cámara* y que había ganado Benet, en 1970, con *Una meditación*.

Amigos para siempre finaliza con el desmoronamiento de Seix Barral, con el augurado fin del editor de las dos orillas, y con la huida hacia delante de la escritora. Alentada por su hermano Oriol Regàs y por sus amigos Eugenio Trías y Manolo Vázquez Montalbán se embarca en la faceta de empresaria a bordo de su propia editorial, La Gaya Ciencia. Empiezan los años 70 y la democracia. Rosa Regàs se ha convertido en una mujer dueña al fin de su destino.

VII.- LOS LIBROS DE VIAJE.

VII.- LOS LIBROS DE VIAJE: «Los lugares se llevan, los lugares están en uno» (J.L. Borges)¹⁴³

Otro de los géneros narrativos que trata la autora es el libro de viaje. Aficionada a la lectura de aventuras desde niña, aprovecha las oportunidades que tiene de viajar para reflexionar sobre su particular visión del viaje y del espacio que recorre. Su perspectiva, crítica le permite plasmar con humor e ironía las costumbres de las gentes que conoce, y describir los entornos que descubre alternado la prosa narrativa con la poética. En las tres narraciones, el viaje marca la estructura del relato, y este se organiza en episodios ordenados en función del desarrollo del trayecto del que se da cuenta. En el discurso se alterna la documentación con las descripciones y las anécdotas, y su finalidad no es otra que la de ofrecer al lector la percepción de la autora sobre el espacio y el tiempo en el que se desarrolla su aventura.

En el caso de Regàs, la frescura de la prosa de *Ginebra* evoluciona, en *Viaje a la luz del Cham*, hacia una narración más pautada, a modo de diario, donde las situaciones en las que se ve envuelta se alternan a medida que suceden, siguiendo un orden estricto, y donde sus impresiones compaginan armónicamente con la fidedigna documentación que aporta a la hora de explicar la historia de Siria. En *Volcanes dormidos*, la influencia del segundo autor, añade agilidad al discurso y combina con destreza el viaje y el componente literario. La autora consigue transmitir al lector, en sus tres narraciones, la admiración y el respeto que siente por las sociedades que retrata y por los paisajes que describe; eso sí, encubierta en su discurso va esa crítica –siempre de manera constructiva–, que pretende manifestar que las lacras políticas, religiosas y misóginas permanecen lacerantes en todas las culturas.

¹⁴³.- Jorge Luis Borges, Adrogué, 1977.

1.- *Ginebra: la opera prima de la escritora.*

Ginebra es el primer libro que escribe Rosa Regàs y lo hace por encargo del escritor y ensayista Carlos Trías Sagnier que, en 1987, dirigía una colección titulada *Ciudades*, en Ediciones Destino. Regàs residía entonces en Ginebra, había vendido su editorial barcelonesa, y trabajaba como traductora freelance para las Naciones Unidas, un empleo que desempeñó desde 1983 hasta 1994, y que la llevó a vivir, además de en Ginebra, en Nueva York, Nairobi, Washington y en París.

En 1987 Carlos Trías, me dijo que buscaba una persona que escribiera un libro sobre Ginebra y le dije que yo lo podía hacer. Me dio una fecha, me puse a trabajar y lo terminé. (Cabré, M^aA.& Figueras, M., 2013).

El libro se publicó en 1987, y en él recoge sus observaciones sobre la ciudad calvinista en la que se afianzó su amistad con José Ángel Valente y con María Zambrano, autores que habían publicado en La Gaya Ciencia. *Ginebra* gozó de una buena acogida entre el público; incluso Gabriel García Márquez le envió su felicitación: «De este libro García Márquez me escribió que ‘Este es un libro realmente inteligente’» (Velázquez, 2002), recuerda la autora. Esta fue la obra que le brindó la ocasión de entrar para siempre en el mundo de la escritura, por eso Regàs dice de Carlos Trías que «Nunca le agradeceré suficiente que me obligara a sentarme frente a una máquina de escribir» (Velázquez, 2002), porque «*Ginebra* es la puerta que me abrió a mí misma, que me dio la posibilidad de escribir y luego vino "Memoria de Almató", "Azul" (Premio Nadal), "Canciones de amor y de batalla", "Pobre corazón", "Luna Lunera" (Premio Ciudad de Barcelona) o "La canción de Dorotea" (Premio Planeta), entre otros muchos» (EFE, 2008).

Mariona Omedes Regàs, su hija – diseñadora gráfica–, ilustró la edición de 2008, que manejamos en este estudio. *Ginebra* trata de los sentimientos de la escritora como testigo y como protagonista de las experiencias que ha vivido o que le han contado acerca de esa ciudad «tan bella e insólita».

En 2008, el libro se reedita en la editorial Herce. Será su tercera edición revisada y publicada en la colección *Territorios y escritores*. Se presentará en el *café Hispano* de La Coruña, a cargo de Javier Rioyo Jambrina, escritor, director de cine, periodista colaborador

habitual de *El País* y de la *Cadena Ser*, exdirector del Instituto Cervantes de Nueva York y director del Instituto Cervantes de Lisboa. La autora declara sobre esta nueva edición:

Me emociona mucho ver este libro en la calle, [...], porque significa mucho para mí, y veo que ha pasado bien el tiempo por él. Ginebra ha cambiado poco porque es una ciudad bien estructurada y dirigida, pero sí que ha cambiado el perfil de los emigrantes, no el número. Antes los emigrantes eran españoles, italianos o turcos. Ahora hay mucha gente del este, por ejemplo (EFE, 2008).

No es este un libro de viaje usual, sino el resultado de plasmar en el papel el motivo único que hace especial a esta ciudad en la que Regàs vivió, durante largas temporadas, como corresponsal. Una obra que retrata a los ginebrinos, su carácter, sus tradiciones, sus normas, pero que también tiene presentes las contradicciones ante las que se encuentra cualquier extranjero que se afinke en ella.

Para Neus Aguado, «La primera obra publicada de Rosa Regàs pretende ser una guía turística de Ginebra, pero es mucho más» (Aguado, 1988). Aguado defiende que no es este un libro de viajes al uso, sino un híbrido a medio camino entre la novela, el ensayo y el libro de viajes. Considera que la autora

...ha escrito una novela cuyo "leiv motiv" es Ginebra. Una novela que es una guía para mediterráneos. Quien intente encontrar en Ginebra el último restaurante de moda va errado, pero sí hallará cómo descubrir a un auténtico ginebrino y estará preparado para cuando éste se digne contestarle (Aguado, 1988).

La obra contiene una única y escueta dedicatoria que reza: «A mis amigos de Ginebra», aunque en el prólogo a la edición de 2008, la escritora agradece a otras personas el apoyo que le brindan desde el inicio de su trayectoria en el mundo de la literatura, justo en 1988, con la primera edición de *Ginebra*.

1.1.- Elementos paratextuales que enlazan con la memoria y la Historia.

Se abre el libro con una cita de Pío Baroja que, según la autora, le proporcionó su amigo Ricardo Pascual. Se trata de un fragmento de la novela *El mundo es así* (1912), obra que continúa la trilogía de novelas autónomas que Baroja englobó bajo el título de *Las ciudades* (1910), y que comprende los títulos de *César o Nada*, *El mundo es así* y *La sensualidad pervertida*.

En *El mundo es así*, la protagonista, Sacha Savarof, una joven rusa hija de un militar, viaja por varias ciudades, entre ellas, Suiza, de ahí la descripción que ofrece de Ginebra, esa urbe a orillas del lago Lemán, escogida por la autora como tema de su *opera prima*.

Otro elemento paratextual lo constituye «la placa que acababan de poner en una calle de la ciudad en homenaje a los ginebrinos que lucharon en las Brigadas Internacionales, cuyo texto lo cierra» (Regàs, 2008:10). Es decir, que al final de su ensayo se reproduce un texto en francés dedicado: «Aux volontaires suisses, morts pour l'Espagne Républicaine, 1936-1986». El amigo de Regàs, Juan Anlló, es quien le sugiere finalizar su libro con este homenaje. Este elemento paratextual, como el que hace alusión a Baroja, entroncan con la biografía de la autora. Por un lado, Pío Baroja coincidió en el exilio con la madre de Regàs. Por el otro, honra así a los caídos por la República, y pone en boga algunos de los temas que va a tratar a lo largo de su producción literaria: las consecuencias de la Guerra Civil y el destino de la malograda República, así como el de sus adeptos.

Elementos paratextuales son también los prólogos que la autora escribe para cada una de las ediciones de *Ginebra*: uno a la primera edición, la de 1988; otro a la segunda, la de 1997, que aparece reseñada en su libro de memorias *Amigos para siempre* (Regàs, 2016:190), y que es una especie de reflexión sobre el paso del tiempo y de las vocaciones que somos o no capaces de asumir y de realizar. El tercero se recoge en la edición que ofrece Herce, la de 2008.

En el prólogo de 1988, el de la primera edición, destaca uno de los asuntos que se desarrollará lo largo de su narrativa: el del paso del tiempo y con él, el deseo de retener las imágenes de los acontecimientos vividos. «La vida es demasiado corta para hacer todas las cosas que a uno se le ocurren y el tiempo pasa demasiado deprisa» (Regàs, *Ginebra*, 2008: 15), asegura la autora. En este prólogo, aprovecha para describirse como una persona con objetivos quizá no muy sólidos, «pero en cambio sí son más numerosos» (2008: 15) que los de otras gentes. Está convencida de formar parte del grupo de individuos que «nos entregamos en cuerpo y alma a más de un trabajo, lugar de residencia, religión, ideología o persona a la vez» (2008: 16). Personas «abiertas al imprevisto y que con los años desarrollamos una serie de recursos que mitigan o borran los miedos a la incertidumbre, al fracaso y al vacío» (2008: 16). Por eso cree que las oportunidades no le han faltado, porque «estamos alerta» (2008: 16) cuando aparecen. En este texto, Regàs da cuenta de cómo llegó a

Ginebra para trabajar como corresponsal de las Naciones Unidas: «el hermano de un amigo me preguntó si había alguien dispuesto a ocupar un puesto vacante en una organización internacional durante un mes» (2008: 16). El requisito era saber tres idiomas y disponer de un título universitario, y ella cumplía con lo estipulado. Así Ginebra se cruzó en su vida. Una ciudad en la que reconoce disponer «de tiempo limitado pero dilatado que me pertenece totalmente, en un ambiente distinto, con otras gentes, otro clima, otras costumbres y otros horarios» (2008: 17). Allí olvida «que soy extranjera» (2008: 17), y su estancia le permite hacer realidad «una infinita lista imaginaria que contiene todos los sueños [...] y todos los proyectos que siempre van precedidos del «cuando tenga tiempo...» (2008: 17).

Es importante referirnos a la presencia, en este prólogo, de dos autores que van a figurar en su narrativa: Conrad y Schubert; el primero, por sus libros de aventuras y por su carácter aventurero, como el de Regàs; el segundo porque su música la influye desde su infancia, cuando la tocaba su tío Jaume en la casa de calle Fernando.

La autora cierra este prólogo con una *captatio benevolentiae* donde pide «disculpas y pongo al cielo por testigo de que el peso brumoso del interminable invierno ginebrino es el único responsable» (2008: 19) de la claridad de su texto, del que duda de «si seré capaz de mantener una cierta objetividad» (2008: 19). Lo firma en la ciudad de Ginebra, en el mes de enero de 1987.

El prólogo de la edición de 2008 es también otro elemento intertextual. En él la autora habla desde el recuerdo de lo que resultó para ella la escritura de *Ginebra*, y menciona a su amiga Blanca Peral, a quien también alude en su segundo libro de viajes, *Viaje a la luz del Cham*:

(Ginebra)...fue mi primer libro. Me recuerdo a mí misma sentada a la mesa de mi cuarto, en el apartamento de la *rue de l'Est* que compartía con mi amiga Blanca Peral (2008: 9).

En este prólogo Regàs explica el proceso de elaboración de su libro y de su afición de partir de los ejemplos, de los testimonios y de las experiencias vividas para definir la ciudad y el carácter de los ginebrinos: «un día se me ocurrió que estas anécdotas serían los ejemplos de unos comportamientos que a mí me tocaba definir» (2008: 9).

Los amigos que la ayudaron en la elaboración de este libro son homenajeados en este espacio: «algunos han muerto ya, y quiero recordarlos aquí: José Ángel Valente, Miquel García Santesmasses, Carmen Jiménez, Fernando Santos Fontenla y Emilio García Montón» (2008: 10). Los demás «siguen siendo amigos queridos» (2008: 10). El prólogo se transforma en un *gaudeamus igitur*, en el que incluye a aquellos a quienes «he conocido una vez he publicado el libro, a los que también quiero incluir en una dedicatoria que no ha necesitado corrección porque sigue tan vigente como entonces» (2008: 10). Carlos Trías está, por supuesto, presente y a él es «a quien dedico hoy mi homenaje póstumo que no hace sino prolongar el que le dediqué tantas veces como impulsor de mi vocación literaria» (2008: 11).

Regàs revela que los comentarios que le hizo Trías sobre este primer libro «tranquilizaron mi espíritu» (2008: 11), y que se dio cuenta de que, a pesar de tener cincuenta y cinco años, aquel era el instante en que se acababa de convertir en escritora. La autora considera que, para muchos de sus lectores, *Ginebra* sigue siendo una de sus mejores creaciones; desde luego reconoce tenerle «un cariño muy particular, como si fuera él el que me dio el paso libre para la escritura» (2008: 12).

1.2.- La estructura y los temas.

Ginebra se divide en tres partes diferenciadas por sus títulos. El lema de la primera es *Quiénes son los ginebrinos*. La segunda se titula *Cómo viven los ginebrinos*, y se compone de siete episodios: *La vida en Ginebra*, *Las compras*, *La comida y los restaurantes*, *Las fronteras*, *Los transportes*, *Los PTT* y *Los bancos*. La tercera agrupa bajo el título de *Por qué son así los ginebrinos* cuatro subapartados: *Historia: la ciudad intramuros*; *El dinero: la ciudad domada*; *El clima: la ciudad velada*; *La religión: la ciudad de Calvino*. El libro dispone de un apéndice titulado *Los extravagantes*, dedicado a los personajes que perviven en la memoria popular de la ciudad porque realizaron alguna hazaña en su día, por ella. Un último apartado titulado *Para mejor conocer Ginebra* en el cual la autora reúne una bibliografía específica sobre esta urbe.

La primera parte titulada *Quiénes son los ginebrinos* describe topográficamente el enclave de la ciudad, bajo la mirada del viajero que llega a ella por vez primera. La caracteriza como «la ciudad que más dinero recibe del exterior [...], la más internacional y multirracial de las ciudades occidentales» (2008: 22), aunque «aun así sigue siendo un reducto exclusivo, sectario y xenófobo» (2008: 22), ya que el comportamiento de sus habitantes la

convierte en «una nación dentro de una nación» (2008: 23). La autora se remonta a la historia de su fundación y repasa los distintos pueblos que se asentaron en ella: «los romanos, los burgundios, los saboyardos y los suizos» (2008: 24). A los que se añadieron, a lo largo de los años: «hugonotes [...], franceses [...], refugiados rusos, alemanes y polacos [...]» (24), a los que se añadieron «los miles de funcionarios de todo el mundo» (2008: 24). Porque en Ginebra «las calles son un escaparate de todas las razas humanas» (2008: 25), donde se oye hablar en «todos los idiomas y en todos los dialectos» (2008: 25). No obstante, el ginebrino «tiene verdadera aversión al extranjero» (2008: 25) porque «olvida que él mismo es extranjero, o lo ha sido su padre, su abuelo o su bisabuelo» (2008: 26). La autora insiste en que Ginebra es una ciudad calvinista que se distingue del resto de cantones suizos por el carácter de sus habitantes. En esta parte del libro se habla de curiosidades acerca de los permisos de trabajo, de los funcionarios que trabajan en Ginebra, de las relaciones laborales, de cómo se accede a la alta sociedad ginebrina, o de cómo es el sistema que la ciudad ha estipulado para pedir caridad ya que lo hacen por correos: «La gente envía su limosna y tiene la garantía de que su dinero no va a parar a una banda de mendigos organizados» (2008: 38). La autora destaca que ha aumentado el número de personas que viven solas por eso: «en los almacenes hay muchos productos pensados para personas que viven solas [...]. En los restaurantes hay hileras de mesas para una sola persona» (2008: 39). Además, en Ginebra, «no es corriente que los ancianos vivan con la familia» (2008: 40), sino que forman parte del grupo de solitarios, en esa ciudad en la que parece que «hay más perros que niños» (2008: 40). La autora dice de sus habitantes que son como «burbujas aisladas que siguen su trayectoria sin chocar ni confundirse» (2008: 41), ciudadanos ordenados, metódicos, limpios y solitarios, controladores de sus emociones, porque todos están conscientemente «parapetados tras su máscara» (2008: 41).

La segunda parte titulada *Cómo viven los ginebrinos* resulta más anecdótica, irónica y divertida. Como resume Neus Aguado:

La autora se vale de un diálogo mordaz entre el indefenso extranjero y el suficiente ginebrino, para plasmar las dificultades con las que puede tropezar un mediterráneo en la ciudad del "Jet d'Eau" y las indelebles razones que aprenderá de la forma más brusca: [...] La amabilidad termina y la sonrisa estereotipada se convierte en terrible mueca cuando a alguien se le ocurre la disparatada idea de preguntar. No

hay que preguntar. Jamás, porque todo está indicado, hasta el detalle más nimio (Aguado, 1988).

La prosa, que alterna la tercera y la primera persona narrativa, se agiliza para narrar anécdotas protagonizadas por la autora, que nos alecciona acerca del carácter del ginebrino a quien, si se le osa preguntar, suele responder de forma irónica y amonestadora porque «No hay que preguntar» (2008: 44), zanja la autora, «todo está indicado, hasta el detalle más mínimo» (2008: 44). Por eso, la escritora aconseja mantener la paciencia y el humor si se quiere formar parte de esa sociedad. Las experiencias que relata Regàs enfatizan sus afirmaciones sobre esa manera de ser, hermética, furibunda y metódica de los ginebrinos; incluso recoge los recursos de los que ella se ha valido para evitar ser tachada de irresponsable ya que, ante los sucesos más cotidianos, «uno tiene la sensación de que, haga lo que haga y diga lo que diga, se la va a cargar» (2008: 50).

Los ginebrinos cumplen rigurosamente con las leyes y con los horarios, y son gente que respeta en extremo la privacidad hasta el punto que ni los ancianos que «se sientan en bancos al sol [...], se hablan si no se conocen» (2008: 54). Comenta que las relaciones personales son muy limitadas: «los abuelos, por ejemplo, son seres alejados del núcleo familiar que viven solos o en residencias y a los que los hijos del matrimonio ven una vez al año y tratan de *vous* y *Monsieur* o *Madame*» (2008: 54).

Para la autora «Ginebra no es una ciudad alegre. Pero es una ciudad extremadamente cómoda» (2008: 57), donde incluso, las casas por humildes que sean se erigen como «un modelo de buen funcionamiento» (2008: 58), y constituyen el espacio preferido del ginebrino porque en él siente resguardado, «seguros, parapetados, protegidos» (2008: 59). La autora comenta cómo son las relaciones sociales: cenas a las que se invita con mucha antelación y en las que tampoco puedes darte a conocer porque hay que mantener la compostura; o la asistencia a distintos actos sociales donde la finalidad no es divertirse sino que «la intención del acto es comercial e informativa» (2008: 61). Los ginebrinos son educados para ser discretos y anónimos y, «en cuanto alguien despunta, se le boicotea» (2008: 61).

La autora comenta sobre el tipo de ocio que prefiere el ginebrino: el esquí y las compras, y el que ofrece la ciudad. Por un lado, las tiendas en las que comprar, y por otro lado, los restaurantes que clasifica en *bistrots*, *relais* o *auberges*, los nacionales y los de lujo. Toda esta información dedicada al ocio aparece en el libro mediante anécdotas de la escritora,

quien incluso incluye la opinión que tenía su padre, Xavier Regàs, sobre la gastronomía del país: «¿Qué se puede esperar –decía mi padre– de un país que tiene 20.000 sectas religiosas y una sola salsa?» (2008: 72).

Regàs aprovecha para emitir su crítica constructiva cuando comenta el odio que siente el ginebrino hacia el tabaco y hacia los fumadores: «¿Por qué al público y a las autoridades les importa tanto que el pulmón del ciudadano se deteriore por el humo del cigarrillo y en cambio les deja sin cuidado que lo haga por el amianto que cubre prácticamente la totalidad de los techos de la ciudad o por los gases de los automóviles?» (2008: 77). Su conclusión es que «la libertad en este país llega sólo hasta donde comienza el gasto público» (2008: 77), por eso describe al ginebrino como un ser prudente, que sabe dónde el estado invierte su dinero como contribuyente.

La escritora explica los gustos culinarios de los ginebrinos: frutas, verduras, *longeole*, *rosti*, *saucisson de chou*, la viande des Grisons, la *bresciaiola*, el *jambon à l'os* y las *fondue de fromage* y *râclette*. Apenas ofrece nombres de restaurantes, pero sí cita el Landolt, un viejo café del siglo XIX al que asistía, durante su exilio ginebrino, Lenin.

Otro de los asuntos tratados con ironía es el de las aduanas y de las fronteras que tiene Ginebra, que transmite la certidumbre de hallarse en un país donde la ley se aplica a todo el mundo, sin importar la relación de parentesco. En realidad, este tema esconde una crítica: «todo el mundo puede pasar en ambos sentidos, sin límite alguno y sin comunicarlo al aduanero, la cantidad de dinero que quiera y en la moneda que más le apetezca» (2008: 96).

Los transportes y el sistema de comunicación de correos, telégrafos y teléfono son temas del libro, ya que todo funciona con una exactitud increíble para un extranjero: «Todo está perfectamente escrito y señalado y todo funciona a la perfección» (2008: 106). Aunque el mal del país son las obras que «ninguna de ellas parece que terminará jamás» (2008: 113). Los bancos ocupan otro de los apartados del libro y la observación que recoge es que: «El dinero no es Dios, pero hace cosas que sólo Dios puede hacer» (2008: 125).

La tercera parte titulada *Por qué son así los ginebrinos* es más histórica, más narrativa y menos anecdótica. Según Neus Aguado:

...puede llegar a parecer farragosa por la abundancia de datos históricos. En la misma se explica la tesis del libro, es decir, el carácter ginebrino poco tiene que ver

con el del resto de los suizos, y está inspirado en Calvino. El cual inculcaba a los ciudadanos los preceptos morales y las leyes higiénicas, comerciales y financieras (Aguado, 1988).

Se da cuenta en este espacio de cómo se fundó la ciudad y de las invasiones que ha padecido. Se trata de un apartado documentado y objetivo donde se cuentan los cambios habidos en la ciudad a lo largo de su historia de manera sencilla. Aparecen aquí algunos de los «personajes extravagantes» que selecciona en el apéndice del libro. Destaca la narración de la historia de Calvino y la del médico español Miguel Servetus. Se les atribuye la etiqueta de ginebrino auténtico a los descendientes de los hugonotes y de la burguesía que se forma en el siglo XVIII y se explica cómo fue la dominación de la ciudad bajo el mando de Napoleón, hasta que en 1815 pasó a formar parte de la Confederación Helvética.

La autora cita a James Fazy como el dirigente del país que permitió la libertad religiosa y el voto a los hombres ginebrinos, y modernizó la ciudad. Comenta cómo Ginebra vive la Primera Guerra Mundial y su decisión de permanecer neutral durante la Segunda Guerra Mundial. Eso le supuso que las empresas depositaran en ella su capital, a partir de entonces, en Ginebra «todo se mide en dinero» (2008: 151). «El dinero es algo importante de la vida y de lo que no hay que tener ni miedo ni vergüenza» (2008: 151).

El tema de la corrupción, del soborno o del fraude tanto en la Administración como en los particulares es, como destaca la autora, denunciado y castigado duramente. Los ginebrinos saben «que el Estado quiere y necesita dinero y que lo obtiene de los ciudadanos» (2008: 155), por eso aprovechan todo, reciclan y respetan su ciudad. Además, el ginebrino se siente seguro porque «la policía está para proteger al ciudadano, y el ciudadano a cambio colabora con la policía» (2008: 159) y para ilustrar esta afirmación, Regàs incluye una anécdota protagonizada por dos de sus hijos cuando estuvieron estudiando en la universidad de Genève durante un verano.

La autora incide en la obsesión por la protección y la seguridad que siente el ginebrino quien tiene dependencias colectivas aisladas, blindadas y equipadas que funcionan como refugios antiatómicos en caso de guerra. Además, el ginebrino dispone de todo tipo de seguros para prevenir «un gasto imprevisto» (2008: 164). Y aquí inserta la autora su crítica: el ginebrino tiene su muralla invisible que es el dinero y «cuando se ama el dinero, se depende

de él y se vive sólo de él, se transforma en un amante magnánimo y devoto, pero tan posesivo que no admite incursiones en otras voces y en otros ámbitos» (2008: 165).

El clima de la ciudad, de inviernos de niebla, lluvia, frío, de viento brutal, de nieve y de hielo, «el larguísimo invierno de Ginebra» (2008: 171) es, según la autora, el responsable de la atonía y de la apatía que invaden al extranjero que se instala en la ciudad. Por eso el mercado ya prevé tratamientos contra ese desánimo llamado «mal del clima o mal de los extranjeros» (2008: 170).

Regàs declara haber vivido en Ginebra en distintas épocas del año, por períodos de entre seis a siete semanas (2008: 177), en las que «me es difícil formar parte de la comunidad » (2008: 177). Para ella, «todo lo que he vivido en Ginebra no ha hecho sino convencerme de que el calvinismo es la raíz y el fundamento de esta sociedad» (2008: 178), y dice de la ciudad que «se acaba por amar pero a la que nunca se echa de menos» (2008: 178). Comenta cuál es el sentido del calvinismo en la ciudad, en la que «el calvinista elabora toda una forma de comportarse que no es más que una investigación sobre su destino «individual». Porque la única forma de conocerlo es su convencimiento» (2008: 179). Por eso, para llevar una vida conforme a sus creencias y tener como destino a Dios, el calvinista debe ser ordenado, diligente, no caer en la pereza «pues la pereza es la fuente de todos los vicios» (2008: 182). Evitar el descontrol, dominar sus instintos y sus pasiones. El calvinismo concede un alto valor al trabajo ya que «el ejercicio de una profesión es un culto a Dios» (2008: 182). Así, «la riqueza es, pues, el testimonio de una vida dedicada a la gloria de Dios» (2008: 182). El perfecto calvinista es aquel que lleva una vida sana, mantiene poco trato con los demás, se dedica a su familia y a su trabajo con la satisfacción del deber cumplido y de «pertenecer al mundo de los elegidos, a la ciudad elegida» (2008: 184).

En el apéndice titulado *Los extravagantes*, la autora recupera a algunos de los personajes populares que tuvieron fama en Ginebra por uno u otro motivo. No se trata de una narración sino de una compilación de nombres de personajes que vivieron en distintas épocas; de hecho, su cronología abarca desde el siglo XV hasta el siglo XX. En esa lista se rememora a Jean de Brogny, conocido como el papa Clemente VII. A François Bonivard, cuya historia inspiró a Lord Byron en su relato *The Prisoner of Chillon*. Al pintor Jean Liotard; al constructor Monsieur Déjean; al innovador de la ópera cómica, André Grétry; al farmacéutico Henry Albert Gosse; a Madame de Staël; a Mary Wollstonecraft Shelley, la escritora de

Frankenstein; a la bailarina, Carlota Grisi; al dibujante Rodolphe Töpffer; al militar Guillaume-Henry Dufour; a Eugène Sue, autor de *El judío errante* y de *Los misterios de París*. A La princesa Brouhaha, amante de Eugène Sue. Al músico Richard Wagner; al escritor Fiódor Dostoievski; al héroe italiano Giuseppe Garibaldi; a la emperatriz Sissí o al arquitecto Le Corbusier, entre otros. Esta sección es interesante porque la autora decide incluir en su homenaje –además de a los célebres visitantes, residentes o hijos de la ciudad–, a un anónimo grupo de ginebrinos que lucharon a favor de la República Española, y que hoy son recordados mediante la presencia de «una discreta placa en la rue des Terreaux-du-Temple, en el barrio de St. Gervais» (2008: 201).

Ginebra, esta *opera prima* de Regàs, apunta ya temas y formas narrativas que serán característicos a lo largo de la producción de la autora. El recuerdo de la Guerra Civil, la intención de criticar constructivamente y de denunciar situaciones injustas, la habilidad para vincular, a través de la anécdota personal, temas dispares con la intención de criticar para agitar conciencias. Y esa agilidad narrativa en la que la ironía, la sencillez de la prosa y el diálogo dotarán a sus narraciones de cercanía con el lector. En *Ginebra* la autora descubre una voz narrativa que llega al lector con facilidad y que lo hace cómplice en su aventura. Esta facilidad de acercamiento y esta agilidad narrativa son características de su prosa, así como la incursión de la anécdota personal o ajena como fórmula de autoridad para dar crédito a lo que está narrando.

2.- Viaje a la luz del Cham: el descubrimiento de viajar.

En el año en que la autora inicia su viaje por Siria ya había publicado *Memoria de Almator* (1991), y había ganado con *Azul* el Premio Nadal. Escribía en la prensa y algunos de sus artículos los recogía en *Canciones de amor y de batalla*, que se publicó en 1995, casi al mismo tiempo que *Viaje a la luz del Cham*. Se trata entonces de una obra concebida por una escritora reconocida por su público y con cierta fama en los medios. La esencia de este libro radica en los cambios de perspectiva narrativa, en el manejo de la técnica, unas veces descriptiva, desde su subjetividad, y otras, objetiva, sobre todo en las explicaciones históricas que se ofrecen. El fondo es muchas veces poético y emotivo. Regàs se forja aquí como cronista de su propia aventura y aprovecha cualquier resquicio para elogiar o para censurar la situación que la rodea. Su finalidad es comunicar al lector las emociones que siente ante el descubrimiento de ese nuevo paisaje.

2.1.- La génesis de este nuevo libro.

En *Ginebra* la autora ofrece una definición de sí misma unida a la idea del viaje, y se describe como «antropóloga en activo que viaja por el mundo» (Regàs, *Ginebra*, 2008:15). Concibe el viaje como la única vía fiable para el autoconocimiento y, como agradece a Juan Benet que la enseñara a viajar, es decir, a mirar el paisaje, por eso lo recuerda en la dedicatoria de *Viaje a la luz del Cham*: «En memoria de Juanbenet que me enseñó a viajar» (Regàs, *Viaje a la luz del Cham*, 2007: Dedicatoria). Como se destaca de la escritora en su página Web:

Una de las constantes vocaciones de Rosa Regàs ha sido viajar. Se decía de ella en su juventud que siempre llevaba el pasaporte en el bolso para que nunca pudiera perder una ocasión de viajar que se le presentara de improviso. A lo largo de todos estos años viajó por América del Norte y del Sur, África de este a oeste, muchos países de Europa incluido el Polo Norte, y gran parte de Asia (Regàs, *rosaregas.net*).

Para la escritora, el viaje significa «romper la rutina y la obsesión del propio vivir y a partir de nuestra individualidad dejar paso al vivir ajeno. Viajar es descifrar la música bajo el ruido de una calle [...], porque siempre habrá una forma personal y peculiar de ver, de mirar,

de comparar y de asociar que para ciertas gentes curiosas y observadoras constituye una fuente inagotable de profundo placer» (Regàs, *Viaje a la luz del Cham*, 2007: 20)¹⁴⁴.

Viaje a la luz del Cham es su segundo libro de viajes y surge a raíz de la propuesta que Ventura Benet, presidente de la Fundación Jaume Callís, le hace. En un primer momento, le sugiere que el tema de su libro verse sobre Marruecos pero la autora negocia «la sustitución de Marruecos, que ya conocía, por Siria», así que salió «hacia Damasco el último domingo de abril de 1993, en el vuelo 106 de la Royal Jordanian» (2007: 23). El itinerario iba a durar dos meses. Ella misma es consciente de que su libro es pionero porque no existía en ese año 1993 una guía de Siria que narrara lo que ella refleja en su relato:

Aunque parezca extraño en 1993 no había guías de Siria, ni pude encontrar libro alguno de cierta utilidad, así que mi periplo de tres meses por las cálidas tierras de lo que ha quedado de aquella Gran Siria que intentaba reconstruir Volney, tuvo, como el libro que escribí -*Viaje a la luz del Cham*- algo de iniciático, inocente y genuino, al verme obligada, tal vez siguiendo el ejemplo de Volney, a reconstruir su historia y su leyenda por las experiencias del viaje y la insólita y verdadera hospitalidad de los hombres y mujeres que encontré (*Rosaregas.net*).

La redacción del libro durará casi dos años, desde el 29 de abril de 1993 hasta el 26 de marzo de 1995 y se ha convertido en un libro casi obligado para el viajero que quiera recordar lo que fue Siria antes de la guerra de 2011.

2.2.- Elementos paratextuales en *Viaje a la luz del Cham*.

El libro contiene una cita de Robert Louis Stevenson (1850-1954), de su obra, *New poems*, el poema titulado *Voluntary*, que escribe en inglés y traduce como: «Cesan guerras y amores violentos. / Llega por fin la libertad/ y una vez más doy la bienvenida/ al paso libre y al ancho mundo. / Y de vez en cuando, al atardecer, / al amor liviano para conversar/ a la puerta del albergue». Stevenson, además de escritor de libros de viajes, es uno de los autores más leídos por Regàs durante su infancia, como da cuenta en *Una Larga adolescencia* (2015). Estos versos sintetizan la idea de libertad que siente con el viaje la autora y sobre todo manifiestan la importancia de la conversación, clave para conocer cualquier país que se visite. Además de esta reseña, se incluye una nota que funciona de *captatio benevolentia*. En ella, la

¹⁴⁴.- Manejamos la edición siguiente: Regàs, Rosa, *Viaje a la luz del Cham*, DeBolsillo, Barcelona, 2007.

escritora le pide al lector que disculpe si hubiera algún error en la disposición de la información aglutinadora que recogió durante su viaje y le ruega que «sea benevolente, quiera pasarlo por alto y me disculpe» (Regàs, *Viaje a la luz del Cham*: Notas de la autora, 2007).

2.3.- La estructura y los temas.

La estructura del libro consta de un *Preludio* en el cual la autora expone el motivo de su viaje y lo que este significa para ella. Le siguen diecisiete capítulos sobre Siria y un epílogo en el que refiere el estado de ese país diez años después de la escritura de su libro. Tras ese epílogo se anexa una breve bibliografía de donde extrae las referencias históricas que maneja en su discurso.

El preludeo o introducción está escrito, como el resto del libro, en primera persona. Se plantea la evolución que ha tenido el viaje y se recoge la opinión de su amiga, Blanca Peral –a quien cita también en *Ginebra* (1988) –, y para la que viajar ya no es necesario si te pueden narrar el viaje: «es tan fácil encontrar el libro adecuado y leerlo en el lugar idóneo, es decir, en casa» (2007: 20). Pero la autora es consciente de que el viaje implica «siempre descubrir» (2007: 20), por más que para el hombre de hoy «casi todo está visto» (2007: 19). En esta introducción hay incursiones literarias y anécdotas de la propia vida de la autora, como el recuerdo de uno de los viajes que le ofrece Air France a Indochina. Esta experiencia se recuerda en *Volcanes dormidos* (2009), cuando hace referencia al día que remontó el río Mekong. Regàs menciona otros viajes como el que realizó por el Sahara «con un americano que conocí en el aeropuerto de Lisboa» (2007: 22); o el que hizo a Río de Janeiro, a África, e incluso a la isla de Baringo, experiencia, esta última, que relata en uno de sus cuentos de *Viento Armado* (2006).

Viaje a la luz del Cham está escrito en primera persona, y su narración se inicia en el mismo instante en el que la narradora embarca en un avión con destino a Amman, donde hará escala para aterrizar en Damasco. A lo largo de su recorrido, se encontrará con personas que reaparecen en etapas concretas de su viaje, como es el caso del palestino Ismail Kerak, que conoce en el aeropuerto de Barajas y con quien se cita en «el restaurante de la oligarquía y de los burócratas» (2007: 29) de Damasco, y con quien comparte, además de un viaje a Palmira, una corta relación amorosa.

La escritora cambia su alojamiento en el hotel Cham Palace –donde la registra Nasser Kadur, uno de sus contactos en Siria, y donde la recibe Gil Armengué, el embajador de

España en Siria–, por una habitación en una casa siria que le alquila Fathi, el chófer de Kadur. Esta es la manera que tiene de integrarse en la ciudad para conocer su realidad. En esa casa da cuenta de la rutina de las mujeres sirias: la limpieza minuciosa del hogar; el uso de una vestimenta específica en el ámbito doméstico; la costumbre de tomar el té con menta y el café; las visitas de los vecinos a horas; el placer del baño árabe, y el gusto que tiene el sirio por conversar.

Describe Damasco a partir de sus paseos por la urbe y de sus charlas con los damascenos para quienes «la conversación es la vida» (2007: 39). Comenta su afición al comercio: «se dice de ellos que venderían su alma por vender, o por el simple placer de tener abiertas las puertas de la tienda» (2007: 38). Asimismo, censura la falta de higiene que afecta las calles de la ciudad donde «apenas hay papeleras» (2007: 41), y la compara a Nueva York –donde ha residido mientras trabajaba para la ONU–: «En esto se parecen a la gente de Nueva York. Todos los envoltorios, los vasos y las bolsas de plástico negro o de papel, se amontonan en los rincones de las calles junto a botellas y latas vacías» (2007: 41). El activismo de la autora, presente a lo largo de su obra, no escatima situaciones para manifestarse, y el fin es siempre concienciar a los lectores sobre las injusticias que se viven como hechos cotidianos en la sociedad.

Durante sus recorridos damascenos descubre los monumentos más emblemáticos, conoce su historia y se sorprende de la cordialidad de los sirios. La anécdota es la base para sus argumentaciones, como cuando relata su encuentro con Ralph, un estudiante al que ayuda en su búsqueda de la ventana por donde supuestamente escapó San Pablo. Esta ocasión la aprovecha para opinar sobre la misoginia del mensaje del apóstol en su epístola a los Corintios: «Yo no le tengo a Pablo de Tarso la menor simpatía» (2007: 58); algo que ya ha criticado en *Sangre de mi sangre* (1998).

La importancia de la política y del gobierno del dictador sirio se evidencia durante un acto social al que asiste invitada por Solange Nassar. Se trata de un concierto en el que se da más importancia al protocolo burocrático de los discursos que a la música. Con este ejemplo destaca el control extremo al que el país está sometido, y manifiesta el carácter vanidoso de su líder: «la vanidad que no tiene límites, es inherente a la naturaleza humana y sólo ellos pueden alimentarla a voluntad ¿No les dará vergüenza exigir tributos tan inocentes como un retrato más, un aplauso más?» (2007: 65).

Las reflexiones sobre la ciudad y sobre su historia se entrelazan en el libro, que no es una guía de la urbe, sino una historia de lo que esta fue y de cómo son sus gentes, tal como reflejan los testimonios de protagonistas como Adnán, que cuenta la historia de los chiíes y de los suníes, un asunto que desencadena otra crítica, esta vez en contra de la política abusiva de Arabia Saudí con el resto de sus países vecinos. La autora insiste en la buena convivencia de los distintos grupos religiosos que residen en Damasco: musulmanes, judíos y cristianos; y de la ética de los habitantes que respetan los días festivos de cada religión, aunque todos acatan como oficial la religión del líder y como lengua vehicular, el árabe.

La visita a la mezquita de Saida Zeinab tiene la función de transmitir la veneración que siente el musulmán por sus costumbres religiosas: «hay musulmanes chiíes que tienen a gala el callo que se les ha formado en la frente de tanto orar» (2007: 81). Muy crítica, conviene que las mezquitas, más que para orar, se utilizan como centros de reunión para los hombres, a diferencia de las iglesias católicas, donde solo asisten mujeres y niños. Otros temas que aborda tienen que ver con la vestimenta femenina y con la educación, que era, en ese año 2003, laica, porque gobernaba el partido Baaz. No obstante, manifiesta que los católicos no pueden tener escuelas propias a no ser que las dirija un musulmán. La autora destaca que el miedo «al avance integrista, [...], hace temer a los católicos un fin que según les parece no puede ser otro que el de abandonar su país hacia un destino incierto» (2007: 84). Pese a esta evidencia, «los cristianos esperan, como todos, con cautela y temor, el desarrollo de los acontecimientos y aceptan y apoyan a un presidente, dictador bien es verdad, pero que hoy por hoy es el único capaz de detener una corriente que está sembrando los demás países árabes de muerte y de terrorismo» (2007: 85).

Los testimonios son la base de este relato: el embajador que la alecciona sobre los sufíes y sobre su método de oración y la acompaña a que un peluquero llamado Yamid le lea el destino en los posos de café. Teresa, su esposa, que le enseña el desarrollo de una ceremonia de mujeres sufíes, y la instruye acerca de los grupos kurdos, armenios y asirios que conviven en el país, y la invita a disfrutar del placer un baño público. En su visita al Museo del Ejército rememora a Carlos Barral, y recoge el testimonio de un comerciante que desea que Occidente deje de malinterpretar el mensaje del Islam. Será en el Museo Nacional, donde conoce a Bachir Zuhdi, su director, que la despide con una sentencia que va a utilizar, a partir de ese momento, en muchos de sus libros: «Le deseo lo mejor, le deseo que sea feliz con su

trabajo. Recuerde, el trabajo no es un castigo, es el goce que Dios nos ha dado para que no nos enloquezca el paso del tiempo» (2007: 118).

Adnán y Teresa le brindan también la ocasión de conocer la realidad de la política en Siria: los golpes de estado que se han sucedido desde 1948 hasta 1970; la llegada al poder del Partido Baaz en 1963; las cárceles atestadas de reos a la espera de un juicio que no llega y, de nuevo, el verdadero riesgo del país: el integrismo.

En la ciudad de Hama «el bastión de los integristas» (2007: 145), la escritora busca el testimonio de un anciano sobre lo que ocurrió en 1982, una barbarie que el viejo resume en que «Todos los países son hermanos, todos cometen las mismas crueldades. Unos en nombre del orden, otros, de la civilización, otros en nombre de su dios, todo vale. Pasan los años y los siglos y la humanidad no cambia. Nada hace suponer que nuestra civilización sea distinta y mejor que las anteriores» (2007: 149). Para indagar más en el *modus vivendi* de Siria, decide viajar en autobús regular, y descubre el control exhaustivo de la policía porque «hay que dar el nombre y el carnet de identidad o el pasaporte, al conductor que, una vez el coche lleno, coge todos los documentos, toma nota de ellos y pasa una copia a un miembro de la policía secreta» (2007: 154). Recorre la costa para descubrir el Aleppo y las ciudades muertas del norte, el valle del Éufrates y el desierto. Aleppo, como el resto de ciudades, actualmente ya no conserva los monumentos que la autora describe en ese año 2003. Tras la guerra que empieza en 2011, «Más del 25% de la ciudad vieja de Aleppo ha quedado totalmente destruida» (Sancha, 2017).

El viaje que realiza Regàs a la vieja Aleppo en compañía de su chófer Setrak está narrado con más agilidad que otras partes del libro, y aparece más el diálogo. La autora cita la ciudad de Maalula, la zona católica donde se habla arameo, una población destruida, a día de hoy. Destaca la presencia constante en todo el camino del ejército y de la policía secreta o *muyabarat*, a la que temen los ciudadanos. Describe el paisaje «sumido en una profunda transformación como la de España en los años sesenta» (2007: 166). Habla de la ciudad de Homs, una zona industrial de suelo fértil; del Crac de los Caballeros, y de su fortaleza, y se retrata «atravesando pueblos y riachuelos y molinos de viento con aspas de metal, como los que todavía se encuentran descascarillados en España» (2007: 170). De nuevo, la crítica se observa cuando comenta que en las zonas rurales la costumbre es que las mujeres son las que trabajan en los campos mientras los hombres se dan a la charla.

En su viaje, pasa por Tartus y llega a la isla Arward, establece, así, una conexión con su propia tierra, a orillas del mismo mar Mediterráneo, y compara la desvalorización de las zonas costeras a las que vivió Cadaqués, unos espacios yermos que heredaban las hijas de los propietarios y que ahora se han revalorizado. Visita Ugarit, de donde procede la tablilla con el primer alfabeto cuneiforme. Da cuenta de la gastronomía siria, a base de cordero o de pollo triturado que se come con los dedos. Y de nuevo, las mujeres que ve en los campos, cargadas con fardos, le traen a la memoria aquellas que descubrió en Cadaqués, en 1959, con *es doll*, o el cántaro de cerámica (2007: 184) sobre sus cabezas. La crítica se hace presente cuando se niega a dirigirse a la Basílica de San Simeón por considerarlo «el mayor monumento a la estulticia que existe en el universo, el monumento al hombre que renegó de las mujeres, incluida su propia madre» (2007: 186).

De Alepo destaca la riqueza de su mármol, su cerámica, su vino, el aceite el jabón de laurel y la construcción de la presa Al Assad. En su andadura se siente observada porque el árabe, como revela, «Mira lo que tiene delante» (2007: 189), a diferencia del ginebrino, que esquiva la mirada. La escritora presiente lo que sucederá en el país: «un nuevo y más sangriento golpe de estado que le suma en las tinieblas» (2007: 191), aunque se tranquiliza reconociendo que «hoy por hoy, todo parece indicar que la gente está en la calle para acompañarnos, protegernos y ayudarnos» (2007: 192). Aquí presencia y denuncia la explotación infantil: «con la llegada de Al Assad se prohibió el trabajo infantil, pero ya sabe, todas las leyes acaban por relajarse con el tiempo» (2007: 197).

En su visita a Chahadbajtiya debe cubrirse con un manto negro y allí la invitan a tomar una manzanilla que le trae a la memoria una excursión que hizo en Oxford con Mrs. Davies, su patrona. Conoce el Bimaristan Argun, un antiguo manicomio del siglo XIV, donde almuerza con una familia. Al regresar a Damasco, decide alquilar un coche para conducirlo hasta Palmira. Lo hará en compañía de Ismail kerak, un palestino que asegura que ni él ni su pueblo «nunca olvidaremos. Pasarán años y siglos, nos destruirán una vez más, nos exiliaran, nos deportarán, nos dividirán y seremos como ahora los esclavos de la zona, pero no olvidaremos» (2007: 215).

Lo que más destaca de Siria es la hospitalidad de sus gentes y refuerza su argumento con la anécdota del desierto, donde es ayudada por unos beduinos que son «de natural hospitalario y para ellos recibir a un huésped en casa es una bendición» (2007: 228).

Con el embajador de España, Gil Armengué, visita Los Altos del Golán, la única frontera que existe entre Siria e Israel y compara la política de Israel con la del rey de Marruecos en el Sahara. Con la intención de entrevistar al hijo del sultán druso, uno de los fundadores del partido Baaz, llega a Al Agraia. Su historia le recuerda a la de los mártires de la república y se plantea preguntas que luego más tarde encarnarán a personajes de sus novelas, como cuando se interroga sobre «¿Quién se acuerda hoy de tantos hombres y mujeres que lucharon contra el franquismo en clandestinidad?» (2007: 254), una pregunta que parece anticipar al personaje de Tobías de *Música de Cámara* (2013).

De nuevo en Damasco, conoce al fotógrafo Mohamed Al Rumi, con el que debate acerca de la libertad de la mujer siria. Una de las diapositivas que Mohamed le pasa le recuerda a su abuela, que llegó a Barcelona, en 1902, con una caja de novia que ella ha heredado. Con Mohamed y sus amigos abordará distintos temas que preocupan a la sociedad siria como la venta habitual de medicamentos caducados, el terrorismo, la droga o el desempleo. Conscientes de los peligros que acechan al país comprenden que «la única persona capaz de hacerles frente es, hoy por hoy, Al Assad» (2007: 263). La autora visita el Centro Hispánico Cervantes –cerrado en la actualidad debido a la guerra–, donde Montserrat Aguirre le pide que imparta una conferencia; y al pasear por Damasco, la llamada a la oración le recuerda el repicar de las campanas de «Santa María del Mar, Sant Jaume, Betlem, el Pi, Sant Just» (2007: 271).

Junto a Ismail viaja hasta Palmira y recorre el valle del río Éufrates. De regreso a Damasco, lo acompaña al aeropuerto y consume sus últimos días regresando a los mismos lugares para grabarlos en su memoria. Cuando toma el avión de vuelta a Barcelona, hace escala en Amman donde la espera, por sorpresa, Ismail de quien recuerda que: «Lo que había sido sería para siempre una vez lo atesorara la memoria lo mitificara la añoranza, la fantasía y el tiempo» (2007: 311). Esta historia de amor y de descubrimiento la recoge en uno de sus artículos titulado *El desierto de Siria*, aparecido en *El País* (Regàs, *El desierto de Siria*, 2007).

El capítulo que precede al epílogo se titula la *Luz del Cham*, se escribe con posteridad a ese viaje y constituye una reflexión de lo que significó para ella Siria. Es un homenaje a «lo que queda de esa Gran Siria diezmada y dividida» (2007: 312) en la que residió. El epílogo es un añadido que escribe en 2005, diez años después de su viaje. En ese momento, el gobierno

estaba en manos del hijo del presidente dictador, las mujeres se tapaban con el pañuelo y se percibía una recesión importante en la sociedad. Los testimonios son quienes manifiestan ese deseo de unirse frente a las amenazas políticas extranjeras: «No es tanto una regresión en lo social sino un intento de vuelta a la identidad con la recuperación de sus valores y el rechazo de los valores de Occidente» (2007: 317).

A día de hoy, el libro de Regàs es casi un legado, una obra de referencia, de lo que fue Damasco y Aleppo, que, en la actualidad, no existe. Las descripciones de luz, de esa luz del Cham, han quedado ofuscadas por la guerra que en el año del viaje de la autora a Siria era ya un temor expresado por los testimonios que la autora había entrevistado.

Este es un libro que retrata la problemática de un país que vivió entre la defensa de las tradiciones y el deseo del progreso. Un país de contradicciones que la escritora desentrañó de manera sutil.

3.- *Volcanes dormidos*: la experiencia de la escritura a cuatro manos.

Volcanes dormidos. Un viaje por Centroamérica es el relato ganador del Premio Grandes Viajeros, convocado por Ediciones B y por la compañía Iberia, en su octava edición, la de 2005, y se distingue por ser un libro «dedicado al continente americano y sensible a la miseria del Tercer Mundo» (Piña, 2006). El jurado del Premio estuvo constituido por los escritores José Ovejero (Premio Grandes Viajeros, 1998), Luis Sepúlveda, Miguel Palol, el director de la revista Viajar, Mariano López; por Jesús León, director editorial de Ediciones B, y por Luis Díaz Güell, representante de Iberia. Estos destacaron, tanto en Regàs como en Molina Temboury, «la capacidad de retratar el mosaico centroamericano» (*El Periódico Extremadura*, 2005), y de reflejar en él los testimonios de las personas que padecieron los cambios políticos de los países que se describen a lo largo del relato. La dotación económica del premio fue de 30.000 euros en metálico, y de 12.000 euros en pasajes de Iberia, o una vuelta al mundo. Ediciones B publicó la obra el día 26 de octubre de 2005, en la colección Grandes Viajes.

Regàs y Molina Temboury, «Viajeros por curiosidad y también por compromiso» (Piña, 2006), están ligados, por su trayectoria profesional, a la Casa de América donde se conocieron, en 1994, cuando la escritora sustituye a Molina en la dirección del Ateneo Americano de Madrid, «un hecho que en lugar de convertirnos en rivales y enemigos nos acercó y nos puso en el disparadero de la amistad» (Regàs, R & Molina Temboury, P., 2009: 14). Entre ambos se produce, desde ese instante, una conciliación y conexión de intereses literarios y leen sus respectivos libros de viajes, incluso sus artículos en prensa. Se sienten entonces seducidos por el genuino modo de narrar de cada cual y, como Molina Temboury había publicado *Viaje a los dos Tíbet* (Aguilar, 2000), y Regàs, el *Viaje a la luz del Cham* (Destino, 1995), barajan la idea de escribir un libro de viajes entre los dos. La autora, en la introducción a *Volcanes dormidos*, confiesa que fue la curiosidad de viajar acompañada la que la animó a compartir ese itinerario por Centroamérica con Molina Temboury:

...cómo será este viaje visto por otros ojos, analizado por largas horas de conversación e intercambio de ideas y no sólo de meditación y recuerdo, de reflexión y entusiasmo (2009: 13).

La Fundación Jaume Callís, de Barcelona, –que había patrocinado el viaje a Siria que realizó la autora con la finalidad de escribir *Viaje a la luz del Cham*– se encarga también de la financiación de esta nueva aventura, cuyo recorrido por Centroamérica duró dos meses y medio –de enero a marzo del año 2003–. Ilustra y parece guiar el trayecto un libro publicado en 1843, *Incidentes del viaje al Yucatán*, de John L. Stephens, un norteamericano del siglo XIX que participó en la construcción del ferrocarril en Panamá, y que da cuenta en él de su andamiaje por Centroamérica.

En *Volcanes dormidos* se alude, en muchas ocasiones, a la literatura escrita por otros autores vinculados a esas tierras como Miguel ángel Asturias, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, el Coronel Urtecho, Fray Blas del Castillo, Fray Bartolomé las Casas, Carlos Luis Fallas, Graham Greene o Jane Bowles, entre otros; aunque J. Conrad, que no estuvo en esos territorios, aparece mentado como otro gran viajero, además de ser uno de los escritores favoritos de la autora, de cuya obra escoge un epígrafe como marco para su novela *Azul* (1994). En definitiva, *Volcanes dormidos* parece contener «un despliegue de curiosidad antropológica, histórica y política, que propone un concepto de región y a la vez una guía para respirar cada país por separado» (Piña, 2006). Los testimonios impregnan la narración y la acercan al lector, a modo de confidencias, además de constituir una muestra clara de compromiso social y de denuncia. En el relato, el paisaje, la intrahistoria del pueblo y su historia política quedan armónicamente fusionados para ofrecer al lector una información realista, vivida y contada en una prosa ágil y cercana, desde luego, una prosa clara que persigue, en todo momento, ratificar la veracidad de lo narrado.

La obra está dedicada a Ventura Baget, presidente entonces de la Fundación Jaume Callís, calificado por los autores como «nuestro tercer hombre», un personaje que no forma parte de la redacción del texto, ni aparece como protagonista en él, aunque sí que participó en el asesoramiento sobre las rutas por Centroamérica.

El título, como analiza la autora en la introducción, se escogió como síntesis del sentimiento de los lugareños de cada uno de los países visitados. Como observa Regàs, decidieron viajar sin someterse a un plan riguroso y fijo y amoldarse a las sorpresas del trayecto. Siguieron la cadena de volcanes que vertebra el paisaje de la geografía centroamericana y a partir del paisaje, conocieron a sus habitantes y su cultura. Para los autores, ese título intenta resumir la idea de que, de la misma forma que esos volcanes de la

geografía centroamericana parecen estar dormidos, así lo están los pensamientos de sus habitantes que integran «comunidades sometidas a tantos descabros desde el principio de los tiempos» (2009: 15). Y, «como los volcanes de la tierra, los de las mentes y las esperanzas, nunca se puede saber cuándo se pondrán en movimiento de nuevo» (2009: 15). El título lleva intrínseco el mensaje subliminal de la rebelión, en un momento dado, ante las injusticias. En un artículo para *El Periódico de Aragón*, la autora considera sobre el epígrafe de esta obra que «Toda la fuerza de esos países parece más bien dormida»; siguiendo con esta premisa, Molina Temboursy añade que este lema «es un guiño a *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, y a *Sobre el volcán*, del periodista y escritor Manuel Leguineche sobre sus experiencias en la zona en aquellos tiempos» (*El Periódico de Aragón*, 2005). Así, las revoluciones de Guatemala, de El Salvador o de Nicaragua aunque han favorecido el cambio de las dictaduras por democracias, no han podido borrar las injusticias que las originaron y estas, como asegura Molina, «están dormidas, no extinguidas porque han aumentado las políticas neoliberales» (*El Periódico de Aragón*, 2005).

Volcanes dormidos, además de la escueta dedicatoria a Ventura Baget, cuenta con otros dos intertextos. El primero pertenece a un poeta árabe del siglo VI d.C, Hatem Ibn Abdallah Ibn Sa'ad At-Taiy An-Najd, conocido como Hátem Al-Tay, y está inserto en el primero de los tres volúmenes de la obra *Kitab, El libro* (1995-2002), del escritor sirio Adonis, pseudónimo de Ali Áhmed Saíd Ésber. La trilogía ha sido traducida por el arabista Federico Arbós, en 2005, y dice así: «Residimos en algún lugar, pero sólo habitamos las palabras», un proverbio al que Regàs recurre en ocasiones, como apunta en su blog su amiga, la cantautora Montse Castellà, quien la ayudó en la traducción al catalán de su libro *Entre el sentido común y el desvarío*: «Como me enseñó un día la amiga y escritora Rosa Regàs, parafraseando un poeta árabe: “Residimos en algún lugar, pero solo habitamos las palabras”» (Castellà, 2014). Sobrevivir a través de lo que dejamos escrito, eternizarnos a través de esa memoria es para Regàs una de las claves de su literatura. Solo la palabra permanece como testimonio de las vidas y de los sucesos de las gentes. Sobre esto, el lingüista Don Foster insiste en que «Los seres humanos son prisioneros de su propio lenguaje» (Sanz, 2016), por eso el paratexto de Adonis resulta un perfecto marco para esta obra, que es, en esencia, un texto que muestra la huella del paso del tiempo en el paisaje y en las comunidades azotadas por las vivencias bélicas.

El segundo paratexto lo constituye un mapa topográfico en donde se inserta la localización de los seis países sobre los que versa la narración: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Es una especie de guía gráfica que permite al lector recorrer visualmente el itinerario que realizan Molina y Regàs, los protagonistas del viaje.

El último intertexto, o alusión intertextual, es el homenaje a Xavier Regàs, el padre de la autora, que esta le brinda subliminalmente. Regàs Castells tenía la costumbre de atribuir al nacimiento de cada uno de sus hijos un acontecimiento histórico. De la misma manera, su hija Rosa asigna al día de la partida del viaje «una impensada coincidencia» (2009: 19) que se convierte en un buen augurio ya que «lo habíamos empezado el mismo día, el nueve de enero de 2003, en que, seiscientos setenta y nueve años atrás, moría en Venecia Marco Polo» (2009: 19), el precursor de la literatura de viaje.

3.1.- Estructura, temática y voz narrativa: «Un viaje de mil millas empieza con un paso» (Lao Tse).

La estructura de *Volcanes dormidos* está formada por seis capítulos que corresponden a cada uno de los países que recorren Molina y Regàs. Además, cada capítulo se divide en subtemas que describen las características de la topografía del país, narran las anécdotas más significativas de su historia y de su intrahistoria, así como de los acontecimientos políticos que los asuelan. Cada uno de ellos ha sido seleccionado en función de su vinculación con España y con la lengua castellana.

Este no es, únicamente, un libro de viajes, sino que se convierte en la expresión de las experiencias que viven sus autores en cada una de las zonas en las que se alojan. A la vez refleja las costumbres de cada lugar, y el peso que la política ha tenido sobre cada uno de los pueblos que visitan. Como observan los escritores, a pesar de que España fue la descubridora de muchos de estos lares, a día de hoy, «hemos pasado de conquistadores a cooperantes» (Bayón Pereda, 2005). El libro es un relato en el que la denuncia está presente de forma inequívoca, igual que la crítica a los distintos gobiernos dictatoriales, que han estrangulado la economía de esos países, y con ella, a sus habitantes. Molina y Regàs utilizan distintas perspectivas narrativas para desentrañar el verdadero sentido de lo que están relatando. El perspectivismo se expresa o mediante los testimonios de los aborígenes, o la investigación de la historia de cada país, o del estudio de la sociología de cada espacio, así como con la

selección de citas literarias, de curiosidades y de leyendas que recogen durante ese año 2003, en el que viajaron. Esa visión en perspectiva arroja veracidad en la narración, en cuyo fondo descansa siempre la crítica constructiva, como es característico en los textos regasianos, sobre todo en los periodísticos, dada su faceta de activista incansable y de agitadora de conciencias.

El paisaje es una parte importante del libro porque actúa como un personaje más, integrado en el colectivo de la comunidad. Un *topos* que deslumbra al lector a través de las descripciones, siempre coloristas, ricas en adjetivación y de estilo poético. Como observa Piña:

El viaje empieza en Guatemala y concluye en la cosmopolita y próspera Panamá, pero se justifica con la memoria y el retrato de las tierras arrasadas por la marginación de los indígenas y las prolongadas luchas entre guerrillas y el ejército, cuando no por los terremotos. Ahora Centroamérica duerme, pero, como los volcanes, puede estallar inesperadamente si la miseria se hace insoportable, aviso que los autores dan con cierta fe en la nobleza de las masas, capaces de movilizarse ante la inminente guerra de Irak que se cocía mientras ellos viajaban (Piña, 2006).

El relato esboza un análisis sociológico completo sobre la historia negra de la conquista española, sobre la aniquilación de las sociedades existentes en la época y la conversión forzosa de los indígenas a la nueva religión: el catolicismo. Siglos después, las tierras centroamericanas, sometidas por España y aniquiladas en cuanto a su cultura y su civilización, representan, a ojos de los escritores, solamente para la nación madre «un terreno abonado en el que hacer negocios. “Y punto”. Ellos no ven nada más» (Piña, 2006).

Volcanes dormidos está escrito en primera persona del plural, y en el texto se manejan muchos detalles sensoriales a fin de conferirle veracidad. Es mediante estas observaciones más “sensoriales” donde se manifiestan las huellas del pensamiento de sus autores y se muestra la idiosincrasia de cada escritor.

La narración se abre con una introducción a cargo de Rosa Regàs. En ella se recuerda, alusivamente, a Machado, en el sentido en que la autora expresa la conveniencia de viajar «libres de equipaje» (2009: 13). Se justifica en este espacio el significado que tiene el viaje para ella:

Viajar solo o sola es, entonces, nuestro objetivo porque estamos convencidos de que sólo nuestro esfuerzo y nuestra intuición pueden ser los que nos lleven a profundizar la situación, el conflicto, el paisaje o la luz y llegar a la morada de quienes nos ayudarán a desvelar los secretos que esconde lo otro: otra cultura, otros mares, otras dimensiones, otra historia; y de ahí la nuestra, la que late en el corazón de aquellas ansias que nos llevaron al viaje (2009: 13).

Como reconoce Regàs, ese viaje fue «una opción arriesgada, [...], porque no teníamos experiencia en nuestra convivencia ni sabíamos cómo la encajaríamos» (2009: 14), aunque Molina y ella contaban con la confianza y la solidez de su amistad. La autora comenta la dificultad que les supuso a ambos la redacción del libro: «a cuatro manos y dos mentes, acostumbrados como estábamos a la soledad de la escritura» (2009: 16). Y reconoce que esta se logró debido a la «decisión de presentarnos al Premio» (2009: 16). La escritora agradece en su texto la disciplina que mostró siempre Molina Temboury, su mecánica de trabajo y la resolución de la parte investigadora sobre la historia y la geografía de los lugares, esos «elementos de orden histórico y geográfico –que son buena parte del sustento del libro» (2009: 16). Para ella, este es el resultado de la «complicidad, de la pasión» (2009: 16) por unos espacios concretos a los que se han sentido unidos culturalmente los dos a partir de su paso laboral por de la Casa de América.

Bajo el lema de viajar sin tiempo ni itinerario fijo, parten ambos desde Madrid hasta Guatemala, aunque deben hacer escala forzosa en Ámsterdam. Guatemala la descubren visitando, en primer lugar, Antigua, y narran su historia tras ser fundada por el español Pedro de Alvarado. Se alude en este subcapítulo a otros viajeros anteriores a ellos, como Stephens o Jane Bowles, y al escritor Octavio Paz. La ciudad de Guatemala está tratada desde el punto de vista de la denuncia: las maras y los militares son aquí los protagonistas. La zona de Los Altos, su encuentro con el poeta maya Humberto A'Kabal, la historia de la destrucción de los mayas contada por fray Bartolomé de las Casas o la leyenda de Leoncio, el perro de Vasco Núñez de Balboa que comía a los indígenas, ocupan gran parte de esta sección. La etnia de los Quichés – a la que pertenece Rigoberta Menchú, la premio Nobel de la Paz–, El Pópol Vuh o libro sagrado de los antiguos señores del Quiché –conocido como *El libro de las profecías o de los príncipes*–, y otro libro escrito por los indígenas, el *Chilam Balam*, forman parte del anecdotario de este episodio.

La acusación y la crítica surgen, muchas veces, de manera subliminal, sobre todo en la visita que los protagonistas realizan a los pueblos de la zona ixil donde habitan los genuinos mayas, masacrados hasta lo impensable por el ejército y la guerrilla. Es en este espacio en el que se hace referencia a Conrad para comparar la sensación de destierro que siente uno de sus habitantes, y la que sentía el personaje conradiano, Lord Jim. Etnias, costumbres, incursiones literarias y topografía se mezclan en este primer capítulo, una amalgama que se irá repitiendo en los cinco restantes. En este primer epígrafe sobre Guatemala domina la denuncia contra el gobierno, contra las mafias, el narcotráfico y la violencia que acaban convirtiendo al ciudadano un ser marcado por la adversidad. Regàs y Molina dicen que «el guatemalteco se ha acostumbrado a no salir, por la inseguridad, por miedo...» (2009: 81). Pese a las circunstancias, el paisaje entraña una sorpresa para los escritores, que diluye el mal sabor del relato: el lago Atitlán, el más bello del mundo.

El Salvador es el segundo de los países que recorren los viajeros, y de él admiran la vitalidad de sus gentes, acostumbradas a los desastres naturales como los terremotos o los huracanes. Descrita como una zona inestable, donde en las mismas ciudades advierten al visitante sobre la de sus barrios, está presente en ella el recuerdo de la guerra civil, de los crímenes y de las maras juveniles. Casi cada episodio relata una anécdota curiosa; en este, se relata la cena que compartieron en la embajada Regàs y Molina, con tres de los más famosos dirigentes de la guerrilla: Eduardo Sancho, alias «comandante Fernán Cienfuegos», Facundo Guardado y Miguel Huevo Mixco. En ella, el asesinato de Roque Dalton trae a colación la figura del español García Lorca. Es en este episodio donde se define claramente la esencia de este libro:

Lo que a nosotros nos hizo irnos a dormir con la satisfacción del deber cumplido porque el trabajo de un escritor, y sobre todo de un escritor de viajes, consiste más que nada en hacer hablar a los demás (2009: 116).

Este párrafo entronca con el paratexto de Adonis y con la idea de habitar en las palabras porque, como defiende Luis Castellanos,

El lenguaje refleja nuestra existencia, nuestra historia, nuestras esperanzas. El lenguaje es un espejo de cómo somos. Cuando somos conscientes de nuestras palabras nos damos cuenta de que no vemos el mundo tal y como es, sino tal y como hablamos. Por eso quizá cambiando el enfoque de ese espejo también podremos enfocarnos de

otra manera, cambiar, ambicionar cosas más grandes, una vida mejor (Fominaya, 2016).

Honduras es el país que ocupa el tercer capítulo de *Volcanes dormidos*, el paisaje de las ruinas de Copán y su historia son protagonistas indiscutibles de esta sección. Regàs y Molina destapan los sobornos a los que se ha aficionado el funcionariado de esta zona del Caribe y aseguran, parafraseando una noticia de un diario local que en Honduras «era imposible realizar ningún trámite administrativo ni avanzar en los procesos judiciales sin coima mediante» (2009: 131). Destaca en esta sección la historia de los Garífunas, los habitantes negros de la costa, descendientes de esclavos del Congo que naufragaron en las Antillas, así como la descripción del mar del Caribe, «un mar sin memoria, de una naturaleza tan efervescente y cambiante que nada en él, ni las alegrías ni las catástrofes, deja huella» (2009: 133).

Nicaragua, el país más pobre de Centroamérica, es el cuarto visitado por los autores que se centran más en explicar la historia antropológica del país, de sus yacimientos y de su geografía castigada por los seísmos. Comentan sobre la ciudad de Managua y sus frecuentes reconstrucciones y sobre la toma de la ciudad narrada, también, por Manu Leguineche en *Sobre el volcán*. Hablan acerca de la época del sandinismo y del deterioro de la economía nicaragüense así como de su desorbitada deuda externa. Es en Managua donde les hace de anfitrión el escritor Sergio Ramírez, vicepresidente del gobierno durante la etapa del sandinismo. Ramírez los agasaja con una velada con la *intelligentsia* nicaragüense a la que asiste el poeta Claribel Alegría. La visión que se ofrece de la capital, en este capítulo, es la de un polvorín de controversias políticas, de luchas internas y de inestabilidad, a la que se añade el desencanto de los intelectuales que echan de menos «a tantos intelectuales y escritores famosos como Cortázar, Benedetti, Gabo o Galeano que se dejaban caer por Managua y se hospedaban en el hotel Intercontinental» (2009: 158). Además de Managua, los viajeros visitan León, donde pasó su infancia Rubén Darío, donde tiene su casa museo y en cuya catedral está enterrado. Los autores comentan la visita al volcán Masaya con su espectacular entorno lunar, y a la ciudad de Granada, a orillas del lago Nicaragua, y a sus magníficos monumentos. La isla de Ometepe, tan semejante a la exótica Polinesia, trae a colación las memorias de Ernesto Cardenal tituladas *Las ínsulas extrañas* (2002), y de ella se destaca la belleza de sus dos volcanes, así como a los escualos que habitan la laguna El Charco Verde. El poder que la Iglesia ejerce en Nicaragua es un asunto que sorprende en este capítulo,

además de las incursiones de las leyendas más sorprendentes que parecen dotar de un halo mágico ese destino. Los escritores emprenderán un nuevo trayecto a través del río San Juan para descubrir las zonas vírgenes, los bosques tropicales y la exuberante fauna de esta parte del país. La ruta se acaba en San Juan del Norte, una ciudad desaparecida, engullida por la vegetación aunque, tal vez, futuro enclave del utópico proyecto Plan Puebla-Panamá.

Costa Rica es el siguiente enclave de los viajeros, y sobre ella versa el capítulo cinco. Atraviesan la frontera en un autobús de línea y al sellar sus pasaportes en la frontera de Peñas Blancas, denuncian el mal trato que profesan los aduaneros a los nicaragüenses que viajan en él, ya que «los nicaragüenses no parecían ser muy bien recibidos en Costa Rica» (2009: 200). Costa Rica se queja de la inmigración masiva e ilegal de estos hacia sus tierras, mucho más prósperas. En ellas, la educación y la sanidad son estamentos cuidados, así como la economía, en auge y sólida; además, Costa Rica no presenta conflictos bélicos. Es un país que potencia el turismo de ocio, sobre todo en el sector hotelero del ecoturismo. Los protagonistas describen la ciudad de San José a partir de sus gentes, una ciudad con teatro, librerías, museos, cosmopolita, muy distinta a las visitadas hasta el momento. Incluso comentan acerca de los escritores oriundos: Ana Cristina Rossi, Osvaldo Sauma, Rodrigo Soto, o el escritor maldito José León Sánchez, mal conocido como el ladrón de las joyas de la Negrita. Regàs y Molina visitan el volcán El Arenal, el parque nacional Braulio Carrillo, la ciudad de Limón y el Black –donde viven los descendientes de los jamaicanos que trabajaron en las bananeras y en el ferrocarril de los gringos–, y homenajean, en esta sección, al escritor Carlos Luis Fallas por su obra *Mamita Yunai* (1941), y a la escritora Yazmín Ross, por su obra *La flota negra* (2000). De camino a Panamá, se alojarán en la ciudad de Talamandra, y en Puerto Viejo conocen a una camarera de Barcelona instalada allí. Almuerzan en un restaurante propiedad de otros catalanes, el Salsa Brava, donde el propietario reconoce a Rosa Regàs.

Panamá ocupa el sexto y último capítulo de este libro. Definida su capital como «una ciudad, la más urbana y bella de la región y también la única en ser puerto de mar» (2009: 247). La descubren acompañados por el exembajador español, Arístides Royo. Se trata de una ciudad vertical, de rascacielos y consultorías financieras. Panamá es una nación libre de impuestos, un paraíso fiscal que se ha independizado en tres ocasiones de sus países dominantes: España, Colombia y Estados Unidos. Los testimonios de sus anfitriones desgranar la historia de esa urbe dedicada, principalmente, a los servicios. La visita al Canal de Panamá y a su torre de control se describe con atino y minuciosidad, y el texto se nutre de

la historia de esa construcción y de las anécdotas que los testimonios explican a los escritores. La denuncia más importante acusa a los barcos porque en ellos navegan «verdaderos criminales escondidos tras las banderas de conveniencia» (2009: 260). Esta acusación entronca con el malogrado suceso del petrolero matriculado en las Bahamas que destrozó las costas españolas en 2002, *El Prestige*.

Los autores recorren también la ciudad de Colón y recuerdan un relato de Jane Bowles, *Dos damas muy serias* (1943), que hace referencia a este lugar. Las alusiones a la historia de Panamá, a su política, a la de sus ciudades y a la construcción de su Canal ocupan este capítulo, en el que, más que en los otros, los viajeros están acompañados por personas ricas e influyentes socialmente, y así pueden asistir a acontecimientos vedados para el resto del pueblo. Sin embargo, no se marcharán de Panamá sin conocer su verdadera faz, la de los barrios hundidos en la miseria y en el desempleo, esos que sus anfitriones tal vez han querido no recordar.

Molina y Regàs se acostumbraron a escribir por separado, cada noche, las impresiones que los lugares y las gentes les habían causado. Ambos se definen como «fieles a nosotros mismos, sobre el sentido del compromiso de la vida y en la escritura» (2009: 281), por eso el libro termina enlazando el título a su cierre:

Una lección que conviene tener muy en cuenta a la hora de arriesgar pronósticos sobre el futuro de los países centroamericanos, porque dormidos no quiere decir apagados, y menos cuando las injusticias que los provocaron no han cesado de crecer (2009: 285).

VIII.- CONCLUSIÓN.

Esta tesis es el resultado de la investigación sobre la biografía y la obra literaria escrita en castellano de Rosa Regàs Pagés. Se trata de una escritora tardía que se ha aprovechado de sus experiencias para crear literatura, de manera que ha construido literatura con su vida y vida con su literatura, porque como ella dice, su pasión y su obsesión es escribir porque con su escritura aporta «la magia de la creación» (*elmundo.es*, 2001).

A través de nuestra investigación hemos establecido una relación entre su memoria particular, la memoria histórica y sus obras. Probablemente, sin esa infancia emocionalmente dickensiana que asegura haber vivido junto a sus hermanos, jamás hubiera creado un personaje como el Sr. Vidal Armengol, de *Luna lunera* o el relato de *El Abuelo y la Regenta*, y tampoco habiéramos asistido a la reconversión de esa burguesía tráfuga retratada en *Luna lunera*, producto del recuerdo que la autora conserva de sus vivencias en la casa de su abuelo situada en la calle Ferran. Sin su estancia en esa vivienda, no hubiera escrito *La hija del penal*, y sin su escolarización en el internado de Horta, no tendríamos hoy el cuento *Introibo at altare Dei*, o el de *Pelo panocha*. Y desde luego, no hubiera decidido que, si un día escribía un libro, le pondría Andrea a su heroína en honor a *Nada*, de Carmen Laforet, cuya lectura concluyó en dos noches bajo la luz de una tenue bombilla del baño del internado (Regàs, R. *El diván*, 2016). De hecho, si la autora no hubiera transgredido las normas de su tiempo y no se hubiese inscrito en la universidad a pesar de su matrimonio, de sus hijos, de las críticas de sus amigas –como comenta en *Sangre de mi sangre*–, no existirían textos como *La nevada* o *Azul*, donde prevalece el paisaje de Cadaqués y se da cuenta de la vida de la Barcelona de los 70, en la que irrumpe la *Gauche divine* y domina la escena (de la zona de clase alta), y pone de moda el veraneo en la Costa Brava. No, *Azul* no hubiera sido posible sin los aires de renovación de la *Gauche*, sin el Bocaccio donde Vázquez Montalbán tomaba notas, entre gin-tonic y gin-tonic, sin las rumbas de Sagarra para el Tele/eXprés. Andrea no hubiera existido para la literatura, ni Martín, ni el magnífico Leonardus hubiera derrochado dinero y seguridad a bordo de su maravilloso velero si la escritora no hubiera navegado con Eugenio Trías por las costas de Turquía.

Tampoco hubiera visto la escena literaria esa protagonista, casi grotesca, que se inventa una identidad y un mundo paralelo en el que supera sus complejos y disfruta de una vida inalcanzable cuando es Adelita, y quizá la historia de Aurelia, en *La canción de Dorotea*, no

sería la misma sin Llofriu, sin el *Mas Gavatx*, donde a la autora le robaron su anillo de prometida y donde ha decidido vivir hasta que le llegue el último viaje hacia una metafórica “Alaska” (Regàs, R. *El diván*, 2016).

No habría Almator sin el *Mas Gavatx*, ni las vivencias que relata en *Diario de una abuela de verano* se hubieran dado jamás, ni el Agmed de *Melancolía* estaría en este estudio, ni siquiera ese texto de *El Ampurdán*. Si Regàs no hubiera padecido el desprecio de los vencidos por la Guerra Civil, la protagonista de Almator aún estaría por cobrar vida literaria y no habría abandonado su plácida vida para buscar su identidad. Tampoco hubiera existido el relato *Preámbulo* en el que la protagonista se debate ante la duda de romper o no un matrimonio acabado ya. Ni el personaje de Arcadia y su viola estarían en una novela si Regàs no se llega a exiliar a Francia. Tampoco, si ella no hubiera conocido a Carlos Comín en Cadaqués, podría este ser un personaje conocido por Javier, el ente literario de *Música de cámara*.

Sin la infancia de Rosa Regàs no se describiría en la Barcelona de los 50 a una tía Inés que, en silencio y envuelta en el miedo, cría a una adolescente hija de anarquistas exiliados en Francia. Y si el padre de la autora, Xavier Regàs, no hubiera sido internado en el campo de concentración de Argelès, César Cañizares, Flora y Arcadia, los personajes de *Música de cámara*, no hubieran estado en él.

Tampoco las heroínas de sus novelas carecerían de madre si ella misma no hubiera padecido esa falta durante su infancia. De hecho, a pesar de que su ansia de crear familia la satisface –porque tiene cinco hijos y diecisiete nietos–, solo en el caso de *Los funerales de la esperanza* describe una relación madre-hija que resulta fría, sin más vínculo que el del instinto de la crianza. Tal vez porque Mariona Pagés no supo cómo cuidarla a ella cuando, ya mayor, se instaló en Madrid para trabajar para la Casa de América y enfermó; entonces notó la impotencia de la madre que no sabía qué hacer con ella porque no había cuidado jamás a un hijo.

Si Regàs no hubiera vivido en la Barcelona de los años 60-70 no habría conocido a Carlos Barral o Vázquez Montalbán, de los que dice que «han muerto sin un solo premio literario, sin un solo premio oficial» sin el reconocimiento de la sociedad, por eso ella les rinde homenaje en sus novelas convirtiéndolos en personajes, como a Armando Blume, a Joaquín Blume o a Alfonso Carlos Comín.

Sin sus ideas sobre el abuso de poder sobre la mujer, sobre el hecho de vivir en un mundo dominado por los hombres, no hubiera escrito *La desgracia de ser mujer*. Y sin haber viajado sola por el mundo, no hubiera relatado *Alucinado lago Baringo*, *Mi Subaru blanco*, *Lluvia de invierno*, o los paisajes de *Desde el mar*. Y menos hubiera escrito *Volcanes dormidos* o *Viaje a la Luz del Cham*, con un retrato perfecto de una Siria inexistente hoy, debido a la guerra. Y sin su trabajo en la ONU no hubiera sido posible *Nueva York, mi casa*, ni su primera obra, *Ginebra*, con la que todo empezó.

Sin su amor a la República y su desprecio por la injusticia no sería una intelectual comprometida sin miedo a firmar manifiestos, dictar conferencias en las que denuncia abiertamente la política del momento y las estafas económicas, y no hubiera escrito *Contra la tiranía del dinero*. Como ella reconoce, cada vez se vuelve más radical y «mi literatura ha corrido paralela a ese incremento de indignación que tengo». Una voz crítica y comprometida, reconocida más fuera de Cataluña que en su tierra. Tampoco sabremos nunca quién hubiera dado la alternativa a Álvaro Pombo, o a Javier Marías si ella no llega a fundar La Gaya Ciencia, y, probablemente, no se hubiera creado la revista *Arquitectura Bis*, emblemática y pionera en su género, de la que se siente tan orgullosa. Por todo eso, tras nuestro estudio transversal de la vida y de la obra literaria de Rosa Regàs Pagés, observamos que estamos ante una autora paradigmática cuya literatura es producto de sus vivencias en una sociedad que ha sufrido una guerra civil, que ha vivido subyugada a una Dictadura y que se ha abierto hacia nuevas miras tras una Transición.

La autora es un icono de mujer transgresora y liberal, comprometida con su tiempo, agitadora de conciencias, una mujer moderna que aprendió a desobedecer y a elegir a partir de su acercamiento al movimiento barcelonés de la *Gauche divine* de los años 60-70. Una mujer que ha luchado por ser reconocida por sus méritos, en cada una de sus múltiples vocaciones, y que no ha soportado encasillarse ni depender de nada ni de nadie que no fuera ella misma. Su escritura es el camino que escoge, el vehículo para expresarse, para desafiar o para conciliar. Sus temas hunden sus raíces en su propia vida, como refiere «Siempre he dicho que mi vida entera está en los 25 libros que he publicado, y creo que tengo razón» (Antequera, 2016).

Nuestra investigación ha conseguido los objetivos que nos habíamos propuesto: escribir su biografía y estudiar su obra literaria escrita en castellano. Quedan otros frentes abiertos:

Regàs como prologuista¹⁴⁵; Regàs y su contacto con el cine de la mano de Jaime Camino ya que fue guionista de *La balada del mundo al revés* (1996); Regàs como panfletista o escritora de textos para exposiciones y catálogos¹⁴⁶; Regàs como periodista; Regàs como editora de la *Gaya Ciencia* y como promotora de las revista *Arquitectura Bis*, *Los cuadernos de la Gaya Ciencia* y *Quaderns de la República y la Guerra civil*, además de la parte de la obra de la autora escrita en catalán. Creaciones que dan para otra investigación, y que acabarán de situar a la autora en el lugar que merece dentro de las letras de este siglo, en el que se ha convertido,

¹⁴⁵ .- **Prólogos y epílogos:** *La literatura y sus soportes*, prólogo del libro “Relat@s en el canal II” 2006; *Sentido y sensibilidad*, Austen, Jane. prólogo de Rosa Regàs, RBA Editores, 2008. Prólogo de *Málaga en llamas* de Gerald Brenan, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1998. Epílogo de *Del Amor* de Alain de Botton, Ediciones B, Barcelona, 1998. Prólogo de *Las damas del fin del mundo* de Ángeles de Irisarri, Editorial Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1999. Prólogo de *Las Aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain, Madrid, 1999, colección Libros del Milenio. Epílogo «Katrina, mi heroína de ficción» de *Katrina* de Sally Salminen, Ediciones del Bronce, Barcelona, 1999. *Carta a Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Editorial Grijalbo Mondadori, Barcelona, 2000. Selección de textos y Prólogo para *De Madrid... al cielo* de varios Autores: Josefina Aldecoa, Francisco Ayala, Juan Luis Cebrían, Eduardo Chamorro. Muchnik Editores, Barcelona, 2000. Prólogo de *No digas que fue un sueño* de Terenci Moix, Bibliotex, Madrid, 2001. Colección Biblioteca El Mundo. Prólogo de *El deseo y la esperanza* de varios Autores, Ediciones Salamandra, S.A., Barcelona, 2001. Prólogo de *Esclava. Una historia real* de Mende Nazer y Damien Lewis, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2002. Prólogo *Barcelona diversa. Retrat en color de la Barcelona de les cultures*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 2003. Prólogo de *La segona vida de les dones. Una reivindicació de la maduresa* de Christiane Collange, Mina, Barcelona. (Título original francés: *La deuxième vie des femmes* 2005, Editions Robert Laffont, SA. París). Prólogo de *La derecha furiosa* de José Manuel Roca, Luis M. Sáenz, Juan Manuel Vera, Enrique del Olmo, 2005, Sepha. Madrid. Prólogo de *Un inmenso prostíbulo. Mujer y moralidad durante el franquismo* de Assumpta Roura, Editorial Base, Barcelona 2005. Prólogo de *24 h/ 7d. Mujer* de Gemma Cernuda, Editorial Lumen. Random House Mondadori, S. A. Barcelona, 2006. Prólogo a *Ni príncipes ni perdices, siete historias de mujeres que dicen basta*, De varias autoras mentoras de Tamaia, Editorial Icaria, colección La Mirada Esférica, 2007. Prólogo a *Reponer la tierra, repaso a las relaciones del ser humano* con el Planeta de José Luis Gallego. Nuevas ediciones de bolsillo de Intermon Oxfam, 2007. Prólogo de la autora a la edición de *Luna lunera* de 2007, de la Editorial Planeta. Prólogo a *El fin del mito masculino* de F. Javier González Martín, Editorial Erasmus 2007.

¹⁴⁶ .- **Catálogos:** *Niños del Magreb hacia Europa* en Exposición Guinea-Kronaky, Estudi Balmes, Barcelona, 1999. *Arte, Literatura y compromiso para la Exposición sobre la Vida y Obra de Oriol Bohigas*. Institut de Cultura de Barcelona. Barcelona, 1999. *La Gauche Divine* para Exposición sobre *La Gauche Divine*, Lunwerg Editores y Ministerio de Educación y Cultura, 2000. Prólogo para el Catálogo *Arte y enseñanza. La Ética del Poder*. Luis Camnitzer. Casa de América, 2000. Texto para obra *Donostia vista desde alta mar*, de Gonzalo Chillida. Exposición organizada por La Casa de Cultura Oquendo. San Sebastián, 2000. Texto para el Catálogo *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2002. Texto para el Catálogo fotográfico *Recorridos por Siria*, fotógrafo Fernando Herráez. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002. Texto para la Exposición *Cómo llegó la morsa a Madrid* de Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger. *La Casa Encendida*. Obra Social de Caja Madrid, Madrid, 2003.

además de en novelista, en una intelectual, personaje activo de la escena social, que utiliza su literatura para denunciar y para construir, conforme siente su compromiso. Una escritora que confiesa su vitalidad y su don de la energía y que:

...lo único que pido a los dioses, es tiempo, porque hoy por hoy estoy convencida de que esa negra esperanza que no ha de fallar, llegará para despojarme del presente, y venga cuando venga y como venga, siempre lo hará demasiado pronto (Regàs, *Diario de una abuela de verano*, 2006a: 226).

IX.- BIBLIOGRAFÍA

1.- Obras analizadas de la autora.

- REGÀS, R. (1994). *Azul*. Barcelona: Destino.
- REGÀS, R. (1996). *Pobre corazón*. Barcelona: Destino.
- REGÀS, R. (1997). *Desde el mar*. Barcelona: Alianza Editorial
- (1998). *Sombras nada más*. México.
- REGÀS, R. (2000). *Luna Lunera*. Barcelona: Plaza&Janés Editores, S.A, Edición de bolsillo.
- REGÀS, R. (2003). *Memoria de Almotor*. Barcelona: Destinolibro.
- REGÀS, R. (2004). *La canción de Dorotea*. Barcelona: Biblioteca Premios Planeta, Editorial Planeta Booket.
- REGÀS, R. (2006a). *Diario de una abuela de verano. El paso del tiempo*. Barcelona: Planeta.
- REGÀS, R. (2006b). *Sangre de mi sangre. La aventura de los hijos*. Barcelona: Planeta.
- REGÀS, R. (2007a). *Viaje a la luz del Cham*. Barcelona: Random House Mondadori.
- REGÀS, R. (2007). *Viento armado*. Barcelona: Booket.
- REGÀS, R. (2008). *Ginebra*. Madrid: Herce.
- REGÀS, R., MOLINA TEMBOURY, P. (2009). *Volcanes dormidos. Un viaje por Centroamérica*. Barcelona: Ediciones B, Zeta de Bolsillo.
- REGÀS, R. (2010). *La hora de la verdad*. Badalona: Ara Llibres, GrupCultura03.
- REGÀS, R. (2012b). *La desgracia de ser mujer*. Badalona: Ara Llibres, GrupCultura03.
- REGÀS, R. (2012c). *Contra la tiranía del dinero*. Badalona: AraLlibres.GrupCultura03.
- REGÀS, R. (2013). *Música de cámara*. Barcelona: Seix Barral.

REGÀS, R. (2014). *Entre el sentido común y el desvarío*. Badalona: Ara Llibres, GrupCultura03.

REGÀS, R. (2015). *Una larga adolescencia*. Barcelona: Now Books.

REGÀS, R. (2016). *Amigos para siempre*. Barcelona: Ara Llibres.

2.- Otras obras de Rosa Regàs.¹⁴⁷

REGÀS, R. (1994). «Leer es crear». *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*. Año N° 7, N° 58, pág. 82.

REGÀS, R. (1995 a). *Canciones de amor y de batalla*. 1993-1995. Madrid: El País - Aguilar.

REGÀS, R., MARTÍNEZ, A y MURO, M.A. (1995). *Actas del Seminario de Creación y Teoría Literarias*. Logroño: Gobierno de la Rioja.

REGÀS, R. (1995). «Viaje a la luz del Cham». *Turia: Revista cultural*, N° 32-33, págs. 45-49.

REGÀS, R. (1995). «La nobleza de la tradición». *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*. Año 8, N° 74, págs. 34-36.

REGÀS, R. (1995). «Las tres bandas de la narrativa». *Letra internacional*, N° 38, págs. 32-35.

REGÀS, R. (1995). *Canciones de amor y de batalla*. Madrid: El País-Aguilar.

REGÀS, R. (1998). *Más canciones*. Zaragoza: Prames.

REGÀS, R. (1995). «Ganas de quejarse, la verdad». *Cuentos de Fútbol*, Madrid: Santillana-Alfaguara.

REGÀS, R. (1996). «¿Para quién escribo?». *Revista de Occidente*. N° 179, págs. 125-134.

¹⁴⁷ .- Estas obras de Rosa Regàs que referenciamos en este apartado de la bibliografía han sido leídas, analizadas y tenidas en cuenta para elaborar nuestro estudio, sin embargo, no nos hemos centrado en ellas para nuestra investigación cuyo objeto ha sido la novela de la autora, los relatos, los ensayos y los libros de viaje.

REGÀS, R. (1996, 12 de abril). «Mujeres libertarias». Recuperado el 09 de 01 de 2016, de http://elpais.com/diario/1996/04/12/cultura/829260014_850215.html

REGÀS, R. (1997). *España: una nueva mirada*. Lunweg: Madrid.

REGÀS, R. (1998a). «Coraje republicano». En R. Regàs, *Más canciones* (1995-1998). Barcelona: Prames, Les Tres Sorores, págs. 117-120

REGÀS, R. (1998). «La creación, la fantasía y la vida». Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español.

REGÀS, R. (1998a). «El paisaje de mi vida». En R. Regàs, *Más canciones* (1995-1998). (págs. 59-61). Barcelona: Prames, Las Tres Sorores. págs. 59-61.

REGÀS, R. (1998a). *Más canciones*. Barcelona: Las tres Sorores.

REGÀS, R. (1998). «Un alto en el camino». *Relatos para un fin de milenio*. Barcelona: Lumen.

REGÀS, R. (1998). «Un cuento de Navidad». *Barcelona, un día*, Madrid: Editorial Santillana.

REGÀS, R. (1999). «Katrina, mi heroína de ficción». Barcelona: Ediciones del Bronce.

REGÀS, R. (1999). «A la sombra de unos cipreses». *Cuentos solidarios*, Madrid: Perfiles. *O.N.C.E, Revista*.

REGÀS, R. (2000, 10 de agosto). «Pelo panocha». *El Mundo*, Suplemento de Cultura, Madrid.

REGÀS, R. (19 de 08 de 2000). «Las tinieblas de Conrad». Recuperado el 05 de 07 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/08/19/anticuario/966601462.html>

REGÀS, R., RUBIO, O., (2000). *"gauche divine"*. Madrid: Lunweg

REGÀS, R. (2000b). «Escribir viviendo: Escritoras españolas del siglo XX». *Boletín de la Biblioteca del Ateneo*, Año I, Abril, 3-12.

REGÀS, R. (2000). «Glorioso aniversario (23-F)». *Nuevos Episodios Nacionales, 25 historias de la democracia (1975-2000)*. Madrid: Editorial Edaf.

REGÀS, R. (2000). «Ser mayor. El paso del tiempo: el aprendizaje de la libertad». *Ser mujer*, Madrid: Temas de Hoy.

REGÀS, R. (2001). «El molino de viento», *Cuentos de las dos orillas*, Granada, Fundación El Legado Andalusí.

REGÀS, R. (05 de 01 de 2001). «Sin riesgo no hay inspiración». Recuperado el 08 de 07 de 2015, de http://elpais.com/diario/2002/01/05/espectaculos/1010185202_850215.html

REGÀS, R; VV:AA. (2001). *Cuentos de las dos orillas*. Granada: Junta de Andalucía. Fundación El Legado Andalusí, D.L.

REGÀS, R. (2002, 21 de febrero). «La mujer en la edad adulta». Recuperado 10 de 01 de 2016, de <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/rosa1.html>

REGÀS, R. (2002). «Doctor Trens, el verdadero maestro», *Mi infancia son recuerdos...*, Madrid: Santillana Educación

REGÀS, R. (2002). *Per un món millor*. Barcelona: Ara Llibres.

REGÀS, R. (2002). «La traducción literaria, recreación de mundos ajenos». *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*. Nº 24, págs. 23-29.

REGÀS, R. (2002). «Los personajes mensajeros de ideas». *Academia: Revista de Cine Español*. Nº 32, págs. 116-118.

REGÀS, R. (2003). «La Costa Brava, una mirada personal». *Revista Viajes. National Geographic*. Número 41.

REGÀS, R. (2003, 22 de marzo). «Miscelánea. Intervención en una de las mesas sobre la memoria de la Dictadura». Recuperado el 05 de 10 de 2015, de http://www.rosaregas.net/miscce/articulo.php?id_articulo=77

REGÀS, R. (2003, 31 de marzo). «Schubert, el genio romántico». Recuperado el 02 de 11 de 2015, de http://www.rosaregas.net/articulos/articulo.php?id_articulo=49

REGÀS, R. (2003, 10 de diciembre). «Milagro de Navidad». Recuperado el 12 de 4 de 2015, de http://www.rosaregas.net/miscce/articulo.php?id_articulo=107.

REGÀS, R. (2004, mayo). « Rosa Regàs, escritora» Recuperado el 13 de 09 de 2013, de <http://www.revistafusion.com/2004/mayo/entrev128-3.htm>

REGÀS, R. (2004, 13 de noviembre). «Tanzania». Recuperado el 09 de 10 de 2015, de http://www.rosaregas.net/articulos/articulo.php?id_articulo=172

REGÀS, R. (2004 a). *El valor de la protesta*. Barcelona: Icaria.

REGÀS, R. (2005, julio). «Ángel González». Recuperado el 04 de 01 de 2016, de <http://www.zurgai.com/archivos/201304/072005008.pdf?1>

REGÀS, R. (2005, 18 de noviembre). «Legion de Honor». Recuperado el 09 de 02 de 2014, de <http://www.rosaregas.net/>

REGÀS, R. (2005, 02 de enero). «Juguetes de muerte». Recuperado el 2 de 10 de 2015, de http://www.rosaregas.net/misc/articulo.php?id_articulo=198

REGÀS, R. (2006, 27 de febrero). «Carmen Laforet». Recuperado el 13 de 04 de 2017, de http://www.rosaregas.net/articulos/articulo.php?id_articulo=243

REGÀS, R. (2006). «Literatura y vida en la lectura». *Exit: imagen y cultura*, N° 23, pág. 24.

REGÀS, R. (2006). «La verdad en la literatura y el periodismo». *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*. N° 97, págs.150-154.

REGÀS, R. (2006d). *Memorias de la Costa Brava*. Barcelona: Lupita Books. SL.

REGÀS, R. (2007). «Milagro de Navidad». Recuperado el 2 de 10 de 2015, de http://www.elmundo.es/especiales/2007/12/navidad/cuentos/rosa_regas.html

REGÀS, R. (2007b, 23 de noviembre). «Rosa Regàs abrió la feria del Libro Antiguo divagando sobre la creación». Recuperado el 10 de 07 de 2015, de http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-23-11-2007/sevilla/Cultura/rosa-regas-abrio-la-feria-del-libro-antiguo-divagando-sobre-la-creacion_1641405929063.html

REGÀS, R. (2009, 27 de octubre). «Inspiración». (2009, 27 de octubre). Recuperado el 09 de 07 de 2015, de <http://vivoenlaerapop.com/inspiracion/>

REGÀS, R. (2010). *Textos morales*. Baeza: Ayuntamiento de Baeza (Jaén).

REGÀS, R. (2012, 30 de abril). «Anna María Moix». *Ellas. El Mundo*. Recuperado el 13 de diciembre de 2014.

REGÀS, R. (2011, 28 de marzo). «Mujeres y literatura». Recuperado el 09 de 01 de 2016, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2011/03/28/mujeres-y-literatya.html>

REGÀS, R. (2011, 03 de mayo). «Ana María Matute». Recuperado el 10 de septiembre de 2015, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2011/05/03/ana-maria-matute.html>

REGÀS, R. (2013, 08 de enero). «Rita Levi-Montalcini». *Ellas. El Mundo*. Recuperado el 09 de octubre de 2015, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2013/01/08/rita-levy-montalcini.html>

REGÀS, R. (2013b, 02 de diciembre). «Memoria, identidad, belleza». Recuperado el 24 de 07 de 2015, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2013/12/02/memoria-identidad-belleza.html>

REGÀS, R. (2014, 16 de marzo). «Mis dos familias, mis dos Españas». *El Mundo*, pág. 15.

REGÀS, R. (2014, 29 de abril). «La viajera solitaria». *Ellas. El Mundo*. Recuperado el 07 de diciembre de 2015, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2014/04/29/la-viajera-solitaria.html>

REGÀS, R. (2014, 15 de septiembre). «Banalización del mundo literario: ¿Quién es el culpable?». *Ellas, El Mundo*. Recuperado el 09 de octubre de 2016, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2014/09/15/banalizacion-del-mundo-literario-quien.html>

REGÀS, R. (2015, 03 de marzo). «A contracorriente». Recuperado el 19 de 04 de 2017, de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2015/03/03/a-contracorriente.html#comentarios>

REGÀS, R. (s.f.). «Memòries de la Costa Brava». Recuperado el 01 de 04 de 2017, de http://www.rosaregas.net/libros/ficha.php?id_libro=89.

REGÀS, R. (s.f.). «Una edad de oro, un paisaje de gloria». Recuperado el 30 de 03 de 2017, de http://www.rosaregas.net/libros/ficha.php?id_libro=89

REGÀS, R. (2016). «Inmarcesible memoria: Carlos Barral, años sesenta». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bm3v1g8>

REGÀS, R. (1972), *Catálogo Publicaciones, La Goya Ciencia*. (Proporcionado por la autora).

3.- Obras prologadas por la autora y en colaboración que se han consultado.

ABBOTT, S. (2001). *Amor, amoris*. Barcelona: Mondadori.

Barcelona, un día: un libro de cuentos de la ciudad (1998). Madrid: Alfaguara.

BENET, J. (1996). *Collages*. Salamanca: Universidad, Servicio de actividades Culturales.

CABALLÉ, A. (2004). *Lo mío es escribir*. Barcelona: Lumen.

CERNUDA, G. (2006). *24h/7d mujer*. Barcelona: Lumen.

COLLANGE, C. (2005). *La segona vida de les dones: una reivindicació de la maduresa*. Barcelona: Mina.

IRISARRI, A. (1999). *Las damas del fin del mundo*. Barcelona: Grijalbo.

MARÍN ALBALATE, A. (2003). *Trazado con Hierro*. Madrid: Ediciones Vitruvio.

MARTÍN GAITE, C. (1997 a). *El cuadro del mes. Una revolución personal*. Madrid: Thyssen -Bornemisza.

MOIX, A.M. (1999). *Heroínas de ficción*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

ROURA, A. (2005). *Un inmenso prostíbulo: mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Base.

VALDANO, J. (1998). *Cuentos de fútbol*. Madrid: Santillana.

4.- Conferencias y entrevistas.

ALBALATE, R. (2010, 17 de agosto). «Entrevista a Rosa Albalate, compañera de colegio de las hermanas Regàs». Entrevistador: García Trinidad, M. S´Agaró (Girona).

BAYÓN, A; FERNÁNDEZ, M.A. (2007). «Entrevista a Rosa Regàs». (En línea). *Cuadernos de Genealogía*, N° 1, págs. 4-7. En la Web: <http://cuadernos.hispagen.es/ejemplares/CdG1.pdf>

DOMINGUEZ, L. (2000, 13 de enero). «Entrevista a Rosa Regàs» *Avui*. Recuperado el 23 de 12 de 2016, de https://www.ducros.cat/corpus/index.php?command=show_news&news_id=2528

DURANGO SIMÓN, R.M. (2007, 15 de enero). «Entrevista realizada a Rosa Regàs». En http://www.rosaregas.net/articulos/articulo.php?id_articulo=276

«Ha estado con nosotros...Rosa Regàs». (2001, 06 de noviembre). Encuentros digitales Recuperado el 10 de 12 de 2016, de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/11/288/>

«Entrevista a Carmen Posadas». *CanalLiteratura.com*. Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://www.carmenposadas.net/res-ent-not-ficha.php?resentnot=26>

GARRIDO, B. (2013, 03 de febrero). «Entrevista a Rosa Regàs: «Es el momento de reflexionar, de defender los derechos que se nos arrebatan», *Culturamas*. <http://www.culturamas.es/blog/2013/02/03/entrevista-a-rosa-regas-es-el-momento-de-reflexionar-de-defender-los-derechos-que-se-nos-arrebatan/>

NADAL NADAL, M.J. (2011). «Vivir como si...fuera posible conseguir todo lo que nos proponemos: Entrevista a Rosa Regàs, escritora». *Revista ROL de enfermería*, Vol. 34, N° 7-8, págs. 42-43.

NAVARRO, I. (2016, 20 de septiembre). «“El amor y la amistad, para que sean verdaderos, no tienen por qué ser eternos”». *Mujerhoy*. Recuperado el 3 de marzo de 2017, de <http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201609/17/rosa-regas-escritora-libros-entrevista-20160917180458.html>

PITA, E. (2001). «Conversaciones íntimas con Rosa Regàs». Recuperado el 19 de 10 de 2013, de <http://www.elmundo.es/magazine/2001/110/1004439088.html>

REGÀS, R. (1999, 02 de diciembre). Transcripción de la conferencia: « El juego de la memoria: *Luna lunera*». *Aula de cultura virtual*. Recuperado el 25 de 12 de 2016, de <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/regas1.html>

REGÀS, R. (2000, abril). Ciclo de mesas redondas: *Escribir viviendo: escritoras españolas del siglo XX*. Conferencia celebrada en el Salón de Actos del Ateneo, el 14 de diciembre de 1999, titulada: «Vida y obra de Rosa Regàs». Moderan: José Esteban, e intervienen Rosa Regàs, Ángel Juristo y Alberto Corazón. Recogida en el *Boletín de la biblioteca del Ateneo*, Año I, N° 4. Madrid. [En línea]: http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/periodicos/Boletin-004.pdf

REGÀS, R. (2000, 15 de noviembre). «Entrevista a Rosa Regàs». *Avui*, págs. 2-6. Entrevistador: Domínguez, L.

REGÀS, R. (2002, 20 de febrero). «La mujer en la edad adulta». Conferencia de Rosa Regàs. *Aula de Cultura Virtual*. Recuperado el 04 de 08 de 2014, de <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/rosa1.html>

REGÀS, R. (2003, 29 de marzo). «Rosa Regàs nos presenta su libro «Viento armado»». (Audio). Recuperado el 12 de 04 de 2014, de http://cadenaser.com/ser/2006/03/29/audios/1143583209_660215.html

RUIZ GÁLVEZ, J.J. (2006). «Entrevista a Rosa Regàs». *Temas para el debate*, N° 136 (marzo), págs. 75-76. Se puede consultar en Web: <http://dialnet.unirioja.es/serviet/articulo?codigo=1417793>

REGÀS, R. (2006, 06 de junio). Mesa Redonda, «La labor educativa y cultural de la II República. En datos.bne.es/edición/Miso0000272881.html

REGÀS, R. (2006, S.f. de agosto). «Rosa Regàs, presidenta del jurado del III Certamen de Narrativa Breve Canal Literatura Murcia». Recuperado el 09 de 07 de 2015, de http://www.canal-literatura.com/Rosa_Regas/Rosa_Regas_Combi.htm

REGÀS, R. (2008, 16 de marzo). «Rosa Regàs recibe a Marta Robles en la Biblioteca Nacional», en Web *Martarobles.net* : <https://www.youtube.com/watch?v=vRCfPDdYYPI>

REGÀS, R. (2008, 14 de mayo), «Rosa Regàs», de <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/savis/rosa-regas/video/5375882/>

REGÀS, R. (2009, 22 de enero). «Rosa Regàs, el proceso creador». Audio emitido en el programa: *El bosque de las palabras*. Recuperado el 15 de 02 de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=J5LGyA0OhZI>

REGÀS, R. (2010, 10 de noviembre). «Autobiografía literaria». *Conferencia de Rosa Regàs dentro del ciclo de "Escritores de la Biblioteca"*. Recuperado el 23 de 07 de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=VRdHoOK0daE>. Se puede consultar en: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5630>

REGÀS, R. (2011, 21 de febrero), «Rosa Regàs presenta "La hora de la verdad"», en Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/rosa-regas/1025837/>

REGÀS, R. (2011, 14 de abril), « La República - Por Rosa Regàs». Conferencia recogida en *reddetres*, <https://www.youtube.com/watch?v=w5dtreHNF50>

REGÀS, R. (2013, 11 de enero), *El don de la energía*, [Vídeo]. en: <https://www.youtube.com/watch?v=nm8WKdnyx9s>

REGÀS, R. (2013, 12 de marzo), «Rosa Regàs, la verdad de cada 1», Programa dirigido por Luis Ordoñez, en: <https://www.youtube.com/watch?v=yukj-rQQyrI>

REGÀS, R. (2013, 18 de abril), « "Música de cámara", la nova novel·la de Rosa Regàs, guanyadora del Premi Biblioteca Breve 2013», de *Els matins de TV3*, de <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/els-matins/musica-de-camara-la-nova-novella-de-rosa-regas-guanyadora-del-premi-biblioteca-breve-2013/video/4540054/>

REGÀS, R. (2013, 1 de junio), «Entrevista a Rosa Regàs por su último libro, *Música de cámara*», de *Olelibros.com*, en: https://www.youtube.com/watch?v=Rqjd_4cplZc

REGÀS, R. (2013, 12 de agosto). «Entrevista a Rosa Regàs». Entrevistador: García Trinidad, M. *Mas Gavatx*, Llofriu (Girona).

REGÀS, R. (2014, 07 de marzo), «Charla entre Pepa Bueno y Rosa Regàs», en *canalinfoLibre*, de https://www.youtube.com/watch?v=1y7q_VYwVIE

REGÀS, R. (2014, 26 de marzo), «Rosa Regàs, autora de *Entre el sentido común y el desvarío*», en *El periodista digital*, de <https://www.youtube.com/watch?v=oBWkP3ifgjY>

REGÀS, R. (2014, 22 de abril), «Olga Viza entrevista Rosa Regàs, escritora», en *Vespre a la 2*, de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/vespre-a-la-2/vespreala2-olgav/2525507/>

REGÀS, R. (2014, 29 de agosto). «Entrevista a Rosa Regàs». Entrevistador: García Trinidad, M. *Mas Gavatx*, Llofriu (Girona).

REGÀS, R. (2014, 20 de septiembre), « Rosa Regàs i Silvia Pérez Cruz i Refree», en *Via Llibre TV3*, de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/via-llibre/rosa-regas-i-silvia-perez-cruz-i-refree/video/5108691/>

REGÀS, R. (2014, 20 de septiembre), « Rosa Regàs "Entre el seny i la rauxa"», en *Via Llibre*, TV3, de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/Rosa-Regas-Entre-el-seny-i-la-rauxa/video/5115991/>

REGÀS, R. (2015, 13 de febrero). «Entrevista a Rosa Regàs». Entrevistador: García Trinidad, M. *Mas Gavatx*, Llofriu (Girona).

REGÀS, R. (2015, 16 de febrero), «Rosa Regàs retrata la voluntat de ser lliure a “Una llarga adolescència”», en *alcarta TV3*, de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/Rosa-Regas-retrata-la-voluntat-de-ser-lliure-a-Una-llarga-adolescencia/video/5468595/>

REGÀS, R. (2015, 05 de octubre), «Las leyes de la familia». Coloquio, en *Millennium*, de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/millennium/millennium-leyes-familia/3312659/>

REGÀS, R. (2015, 06 de octubre), «Entrevista a Rosa Regàs», en *Millennium*. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/millennium/millennium-regas-061015/3313239/>

REGÀS, R. (2015, 28 de octubre), «Rosa Regàs nos presenta su último libro, “Una larga adolescencia”», de *Canal Sur*, en: https://www.youtube.com/watch?v=4xtTVW_yAmw

REGÀS, R. (2015, 28 de octubre, «Rosa Regàs», *Documentales CEDECOM Programa Tesis*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=lQWnuzS44IE>

REGÀS, R. (2016, 24 de mayo), «Entrevista a Rosa Regàs», *Àrtic*, en <http://beteve.cat/clip/artic-entrevista-amb-rosa-regas/>

REGÀS, R. (2016, 06 de agosto). «Entrevista a Rosa Regàs». *El diván*. (Catalunya Radio). Entrevistador: Coppulo, Silvia.

REGÀS, R. (2016, 9 de noviembre), «Conferencia de Rosa Regàs». *Alzira*, UNED, en https://www.youtube.com/watch?v=KeCO9-7_vG4

REGÀS, R. «Memoria de largo recorrido: una idea de movimiento del siglo XX español». Entrevista a Rosa Regàs. *República de las Letras: revista literaria de la Asociación colegial de Escritores*. Nº. 123, págs.23-96.

REGÀS, R. (2013, 05 de marzo). «Hoy no aceptaría un cargo político». *El Mundo*. Entrevistador: L. Fernández. Recuperado el 20 de 07 de 15, de <http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2013/03/05/t/index.html>

5.- Correspondencia electrónica

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 18/03/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 15/03/14. Asunto: Biografía

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 30/08/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 30/08/14. Asunto: Biografía.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 05/09/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 05/09/14. Asunto: Biografía.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 08/09/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 08/09/14. Asunto: Biografía.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 24/10/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 24/10/14. Asunto: Eugenio Trías. Marsé. Catálogo de La Gaya Ciencia.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 27/10/14. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 26/10/14. Asunto: Biografía: La Gaya Ciencia; La Caputxinada; Montserrat.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 29/05/15. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 28/05/15. Asunto: *Pobre corazón*.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 18/06/15. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 18/06/15. Asunto: *Pobre corazón*; Uffe Harder; *Más allá del límite*; *La inspiración y el estilo*.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 14/12/15. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 12/12/15. Asunto: *Viento armado*. Lucy.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 27/01/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 27/01/16. Asunto: *Diario de una abuela de verano*.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 07/02/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 06/02/16. Asunto: N. Acarín. Emilio Grau. Cuadernos del Ruedo Ibérico. Música de cámara. Alfonso Carlos Comín.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 04/03/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 02/03/16. Asunto: *Música de cámara*.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 08/07/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 08/07/16. Asunto: Salvador Pániker; Seix Barral.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 25/07/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 23/07/16. Asunto: *Memoria de Almató*.

Regàs, Rosa. agenda@rosaregas.net: 14/08/16. García Trinidad, M. mariagarciatr@gmail.com, 11/08/16. Asunto: *Memoria de Almató*.

6.- Bibliografía crítica.

ALBA, V. (1946). *Insomnie espagnole*. París: Ed. Franc-Tireur.

ALBA, V. (1948). *Histoire des Républiques Espagnoles*. París: Nord-Sud.

ANDREAS-SALOMÉ, L. (1993). *El erotismo*. Palma de Mallorca: Lunas, Olañeta, Editor.

ÁVILA LÓPEZ, E. (2007). *Imaginación, memoria, compromiso. La obra de Rosa Regàs: un ámbito de voces*. Impreso en EEUU: I Premio Victoria Urbano de Crítica (AILCFH).

AYÉN, X. (2014). *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA.

- AZORÍN. (1973). *Castilla: "Las nubes"*. Barcelona: Labor.
- AZÚA, F. D. (1995). *Historia de un idiota contada por él mismo*. Madrid: Austral.
- BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BAJTIN, M.M. (2009). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARBA, D. (2009). *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Plaza Janés.
- BARRAL, C. (2001). *Memorias*. Barcelona: Península.
- BEAUVOIR, S. (1980). *La plenitud de la vida*.
- BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual.
- BENSON, K. (2006). «Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regàs, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas». *Columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, págs. 97-122.
- BLANCA, I. (1993). «Javier Marías habla de Juan Benet». *El ojo de la aguja*, nº 4-5.
- BOHIGAS, O. (1992). *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*. Barcelona: Anagrama.
- BUSQUETS, M. (2015). *También esto pasará*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DIEGO, G. (1967). *Primera antología de sus versos (1918-1941)*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- DOMINGO Y BENITO, M. T. (2008). «Una escritura de mujer: Análisis de la obra de Rosa Regàs». En VVAA, *El eco de las voces sinfónicas*, (págs. 88-109). Zaragoza: Prensa universitaria de Zaragoza.

CAMARERO, J. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

CAPMANY, M. A. (1971). *De profesión*. Barcelona: Plaza&Janés.

CARR, R. (1988). *España, 1808-1975*. Ariel: Barcelona.

CARRIÓN, I. (2007). *La hierba crece despacio. (1961-2001) Diarios*. Madrid-México: EDAF.

ELIAS, E. (2012). *Una senyora de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ENCINAR, Á. (1999). *Cuentos escritos por mujeres: crónica aproximada de una época*. Verines, 15, 16 y 17 de septiembre de 1999. [En línea] <http://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v1999encinar.pdf>

FERNANDEZ DEL VADO, S. (2004). «Rosa Regàs: el paso del tiempo resulta incomprensible». *Sesenta y más*, N°227, págs.14-17.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. (2013). *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*. Barcelona: Tusquets.

FREINET, E. (1962). *Dessins et peintures d'enfants*. París: BEM.

FREUD, S. (2011). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial.

FREIXAS, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.

GALLEN, E. (2012). «Xavier Regàs, traductor teatral. El cas de Camarada Cupido». En J. L.-A. (ed), *Estudios de Traducción e Interpretación*. Vol II. Entornos de especialidad. (págs. 213-219). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GENETTE, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

- GENETTE, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, J. (1992). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. (1992). *Antología poética*. Barcelona: Orbis Fabbri.
- GROHMANN, A; STEENMEIJER, M. *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Editorial Verbum, Madrid: 2006.
- HERRALDE, J. (21 de 03 de 1999). «Gauche divine». *La Vanguardia*, pág. 21.
- HOUDIARD, J. (2007). «Ecueils et paradoxes de la mémoire dans *Memoria de Almotor* de Rosa Regàs». *Hispanística*, XX, nº 25, 207-217.
- HOUDIARD, J. (2009). *La construction du personnage féminin dans les romans de Rosa Regàs*. Tesis defendida en la Universidad de Borgoña el 25 de noviembre de 2009. Dirigida por la Doctora Anne Charlon. (Hemos obtenido una copia a través de la doctora Houdiard, que nos la ha enviado por correo electrónico).
- HOUDIARD, J. (2009). «Image(s) maternelle(s) dans *Luna lunera* de Rosa Regàs». En *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine: "les mères empêchées"*. Mékouar-Hertzberg, págs. 171-182.
- HOUDIARD, J. (24-26 de noviembre de 2014). «La Transición, frontera narrativa en las novelas de Rosa Regàs». Coloquio: *La Transición española a la democracia. Un balance y diversas perspectivas*. París: Colegio de España. (Comunicación inédita. Proporcionada por J. Houdiard).
- IMBERT, A. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- JURISTO, J. Á. (1997). *Ni mirto ni laurel. Tres años de narrativa española*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- KILEY, D. (1994). *El síndrome de Peter Pan, la persona que nunca crece*. Barcelona: Editorial Vergara.

LLANOS DE LOS REYES, M. (2002). «La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº21.

LÓPEZ-CABRALES, M. d. (2000). *Palabras de mujeres*. Madrid: Narcea.

LOZANO DOMINGO, I. (1995). *Lenguaje Femenino, Lenguaje Masculino*. Madrid: Minerva Ediciones.

LUENGO, A. (2004). *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía-Verlag Walter Frey.

LUKACS, G. (2016). *Teoría de la novela*. Madrid: Random House.

MARAGALL, P. (2003, 14 de marzo). «L' Irreductible». *Diari Avui*.

MARCO, J. (1996, 23 de septiembre). «Pobre corazón». *ABC literario*, pág. 34.

MARCHESE, A; FORRADELLAS, J. (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MARSÉ, J. (2011). *Noches de Bocaccio*. Barcelona: Ediciones Alfabet.

MARTÍN, G. (2011). *Gabriel García Márquez: una vida*. Barcelona: Debate.

MARTÍNEZ RUS, A. (2015). «Expolios, hogueras, infiernos. La represión del libro (1936-1951)». *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*.

MASANET, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Editorial Hispanoamericana.

MASOLIVER RÓDENAS, J. (1999, 09 de octubre). «El despotismo de la virtud». *La Vanguardia Libros*, pág. 1.

MASOLIVER RÓDENAS, J. (2013, 10 de abril). «Luces y sombras». *La Vanguardia/ Cultura/s*, pág. 9.

MASSOT, J. (2006, 17 de abril). «A contracorriente». *La Vanguardia*, pág. 35

MAURELL, P. (2001, 20 de octubre). «La vida es demasiado corta para hacer todo lo que a uno se le ocurre». *El País*, Madrid.

MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, M. (2012). *Barcelona y sus «divinos» Una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia*. Barcelona: Edicions Bellaterra SGU.

MOIX, A. M. (2001). *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen.

MOIX, L. (1994, enero). «Cuanto más vives mejor escribes», Entrevista a Rosa Regàs. *La Vanguardia*, pág. 29.

MOIX, T. (1992). *El sexe dels àngels*. Barcelona: Planeta.

MORET, X. (1994, 08 de enero). «La vida es demasiado corta para hacer todo lo que a uno se le ocurre». *El País*, Madrid.

MORET, X. (1994, 07 de enero). «Rosa Regàs gana el Nadal con "Azul", un relato sobre las dependencias del amor». *El País*, Madrid, pág. 29.

MORET, X. (2001, 19 de octubre). «Rosa Regàs gana el Premio Planeta del 50º aniversario con 'La canción de Dorotea'». *El País*.

MUÑOZ ALONSO LÓPEZ, G. (1983). «Pedro Laín Entralgo: El encuentro interhumano». *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, nº 18, 127-136.

NAVAJAS, G. (1985). *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. Colección Tàmesis, Serie A- Monografías, CXV. Madrid: Talleres Gráficos de Selecciones Gráficas.

NAVARRO DURÁN, R. (2016). «Barcelona en Nada de Carmen Laforet. ¿Telón de fondo o vivencia?», en Barcelona, ciudad de novela/Marisa Sotelo Vázquez (ed.lit), págs. 13-24.

NIEVA DE LA PAZ, P. (2004). *Narradoras españolas de la transición política: textos y contextos*. Madrid: E. Fundamentos.

NIEVA DE LA PAZ, P. (2007). «Memoria e identidad: La reeducación de los niños republicanos en *Luna Lunera* (1999), de Rosa Regàs». *HISP.XX-25*, 217-231.

ORTIZ YAGÜE, M. J. (2008). *Guía de Lectura Rosa Regàs, la Mujer y la escritora*. Paracuellos de Jiloca. [En línea] <https://studylib.es/doc/135121/animaci%C3%B3n-a-la-lectura-para-adultos>

OTERO LEÓN, L. (2008). «Las memorias como género literario y filosófico en Simone Beauvoir: Memorialismo», *Bildungsroman y Crítica de Género. Revista de Filología*, 18.

PÁNIKER, S. (2000). *Segunda memoria*. Barcelona: DeBolsillo.

PÁNIKER, S. (2013). *Diario de Otoño*. Barcelona: Random House.

PÁNIKER, S. (2015). *Cuaderno amarillo*. Barcelona: Random House.

PAVESE, C. (2003). *El oficio de vivir*. Madrid: El País, Clásicos del Siglo XX.

PLA, J. (1960). *Homenots*. Barcelona: Editorial Selecta, (2ª Edición).

PLAZA, J.M. (2001). «La canción de Dorotea. El horror cotidiano», *El Mundo*, Madrid, 08 de noviembre de 2001.

PERI ROSSI, C. (1995). «Escribir como transgresión», *Lectora*, Barcelona: Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona, Nº 1, págs. 247-256.

PIMENTEL, L.A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno Editores.

PORTER, R. (2003). *Breve historia de la locura*. México: Turner. Fondo de Cultura Económica.

PRESS, E. (1970, 21 de enero). «Don Carlos Barral seguirá por ahora al frente de su editorial». *ABC*, pág. 40.

PUJADES, J. (2000). «El método biográfico y los géneros de la memoria». *Revista de Antropología Social*, 127-158.

REGÀS CASTELLS, X. (1973). *Aquel tiempo perdido*. Barcelona: Editorial Plancton.

REGÀS I ARDÈVOL, M. (1960). *Confessions*. Barcelona: Gràfiques Marina.

REGÀS I ARDÈVOL, M. (1952). *Una generació d'hostalers*. Gràfiques Marina.

- REGÀS PAGÈS, O. (2010). *Los años divinos*. Barcelona: Planeta.
- RIAMBAU, E. (1999). *La escuela de Barcelona: el cine de la Gauche Divine*. Anagrama: Barcelona.
- RICO PAVÉS, J. (2006). *Los sacramentos de la iniciación cristiana: introducción teológica a los sacramentos del Bautismo, Confirmación y Eucaristía*. Madrid: Colección Manuales Teología Sistemática.
- RILKE, R. M. (2002). *Las elegías de Duino*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERO, L. (19 de Enero de 1963). «El envés del verano». *La Vanguardia*, pág. 13.
- ROMERO TOBAR, L.; ALMARCEGUI ELDUAYEN, P. (Coords.). (2005). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Universidad Internacional de Andalucía. Akal Ediciones.
- RUBIO, F. (2001). «Prólogo» a *Azul*. En R. Regàs, *Azul*. Barcelona: BIBLIOTEXT.
- SÁNCHEZ MATA, F. (2014). «La visita del rei Alfons XII a Granollers (1929)». Ponències *Revista del Centre d'Estudis de Granollers*, nº 18, 121-135.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2001, 14 de noviembre). «*La canción de Dorotea*». El Cultural, Madrid, El Mundo.
- SAGARRA, J. d. (2008, 17 de febrero). «Libros». *La Vanguardia*, pág. 8.
- SENTÍS, C. (1985, 15 de junio). «Periódicos, hoy y ayer». *La Vanguardia*, pág. 5.
- SHAKESPEARE, W. (1984). *Romeo y Julieta*. Barcelona: Bruguera.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (ed.lit). (2016). *Barcelona, ciudad de novela*. Universitat de Barcelona, Edicions de la universitat de Barcelona.
- STANISLAVSKI, C. (1999). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- TRALLERO, M. (2000, 20 de febrero). «El corro de la patata». *La Vanguardia*, pág. 32.
- TRÍAS, E. (2003). *El árbol de la vida* (memorias). Barcelona: Destino.

- TRÍAS, E. (2014). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- TUSQUETS, E. (2001). *Correspondencia privada*. Barcelona: Anagrama.
- TUSQUETS, E. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.
- TUSQUETS, E. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.
- TUSQUETS, E. (2009). *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona: Bruguera.
- TUSQUETS, E. (2012). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: B de Bolsillo.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971, 30 de enero). «Informe subnormal sobre un fantasma cultural». *Triunfo*.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1994, 7 de enero). «Aquella pelirroja». *El País*, Tribuna.
- VILLALBA ÁLVAREZ, M. (2000): «Amor & Desamor en la narrativa femenina española». *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 785-789). Madrid: Castalia.
- VILLAMANDOS, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión: Una crítica cultural de la Gauche Divine*. Pamplona: Editorial Laetoli.
- VVAA. (1977). «Quaderns de la República i de la Guerra Civil». Documents 2. *Del 19 de juliol a l'ocupació de Catalunya 1931-1939*. Barcelona: La Gaia Ciència-Edicions 62.
- VVAA. (1987). «Sant Just Desvern, un paisatge i una historia». *Sant Just Desvern: Biblioteca Abad Oliva*, núm. 57. Ajuntament de Sant Just Desvern i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VVAA. (1988). «Catalunya i la Guerra Civil, 1936-1939»: *Cicle de conferències fet al CIC de Terrassa, curs 1986-1987*. Barcelona: Institució cultural del CIC de Terrassa i Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- VVAA. (2002). *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona.

VVAA. (28 de 02 de 2014). Exposición: *Eugenio Trías, un universo de palabras*. (Recuperado el 22 de 07 de 2015), de Universidad Pompeu Fabra: <http://www.upf.edu/exposicio-eugenio-trias/expo4.html>

ZAZA, W.-L. (2005). «Memòries d'infantesa: Decadència, desplaçament i desesperança a *Luna Lunera* de Rosa Regàs». En S. King, *La cultura catalana de expresión castellana* (págs. 85-104). Kassel Edition Reichenberger.

7.- Referencias electrónicas.

AGENCIAS. (2005, 19 de octubre). «Marsé dimite como miembro del jurado del Premio Planeta». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/10/18/cultura/1129633931.html>

AGENCIAS. (2007, 27 de agosto). «Rosa Regàs dimite como directora de la Biblioteca Nacional». Recuperado el 21 de 02 de 2015, de http://cultura.elpais.com/cultura/2007/08/27/actualidad/1188165602_850215.html

AGENCIAS. (2013, 04 de marzo). «Rosa Regàs gana el Premio Biblioteca Breve». *elmundo.es*. Recuperado el 21 de 01 de 2017, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/04/cultura/1362393871.html>

AGENCIAS. (2013, 21 de noviembre). «La tragedia de los cristianos sirios de Maalula contada por ellos mismos». Recuperado el 23 de 02 de 2017, de <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/112012-tragedia-cristianos-sirios-maalula-siria>

AGUADO, N. (1988, 02 de diciembre). «Ginebra». Recuperado el 23 de 02 de 2017, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=11

AGUADO, N. (s.f.). «El paisaje de la memoria». Recuperado el 09 de 08 de 2016, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=6

AGUILAR, A. (2006, 18 de abril). «Rosa Regàs reúne 17 relatos en *Viento armado*». Recuperado el 16 de 03 de 2015, de http://elpais.com/diario/2006/04/18/cultura/1145311203_850215.html

ALBUQUERQUE-GARCÍA, L. (2011). «Teoría e historia en los relatos de viaje». Revista de Literatura, enero-junio, vol. LXXIII, Nº 145, págs. 9-12. [En línea] <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/249/264>

ALVARADO TENORIO, H. (s.f). «Jaime Gil de Biedma». Recuperado el 02 de 01 de 2017, de http://www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_gildebiedma.html

ANTEQUERA, J. (2016, 04 de marzo). «Rosa Regàs: “Cuando veo a los refugiados arrastrando bebés y equipajes maldigo a la Unión Europea»». Recuperado el 14 de 04 de 2017, de <http://www.gurbrevista.com/2016/03/entrevista-a-rosa-regas/>

ASTORGA, A. (2012, 02 de julio). Regàs: «En ficción lo importante no es repetir la realidad, sino crear mundos». Recuperado el 26 de 03 de 2017, de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-07-2002/abc/Cultura/regas-en-ficcion-lo-importante-no-es-repetir-la-realidad-sino-crear-mundos_110498.html

AYÉN, X. (2012, 17 de noviembre). «La distribuidora de Enlaces cerrará a principios de 2013». Recuperado el 2 de 09 de 2014, de <http://vcarballedo.blogspot.com.es/2012/11/xavi-ayen-barcelona-la-distribuidora.html>

«Azul de Rosa Regàs» (s.f.). Obtenido de *Azul* de Rosa Regàs: https://www.euroresidentes.com/libros/rosa_regas.htm

BÁRCENAS, A. (2013, 17 de marzo). «La filosofía del límite: lo simbólico en Eugenio Trías». Recuperado el 22 de 07 de 2015, de <http://larazondesencantada.blogspot.com.es/2013/03/la-filosofia-del-limite-lo-simbolico-en.html>

BAYÓN PEREDA, M. (2005, 17 de diciembre). «Un abrazo hacia América Central». Recuperado el 16 de 02 de 2017, de http://elpais.com/diario/2005/12/17/babelia/1134778634_850215.html

BERNÁRDEZ RODAL, A. (2009, 04 de julio). «Transparencia de la vejez y sociedad del espectáculo: pensar a partir de Simone Beauvoir». Recuperado el 06 de 01 de 2016, de http://eprints.ucm.es/10664/1/beauvoir_vejez.pdf

BUREAU RAMOS, N. (2010). «El tiempo de las vocaciones ocultas». Universitat de Lleida, en IX Encuentro estatal de programas universitarios para mayores (Lleida, 26-28 de

mayo de 2010). Recuperado el 19 de 06 de 2014, de [http://www.ice.udl.cat/senior/11encuentro/cd_actas/Originals/PONENCIAS%20Y%20PANEL%20EXPERTOS%20\(5+3\)/PONENCIAS%20\(5\)/1.%20ROSA%20REGAS.pdf](http://www.ice.udl.cat/senior/11encuentro/cd_actas/Originals/PONENCIAS%20Y%20PANEL%20EXPERTOS%20(5+3)/PONENCIAS%20(5)/1.%20ROSA%20REGAS.pdf)

BONATO, V. (2013). «Narrativas abyectas y subalternas de la memoria: Una lectura de *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y *Luna lunera* de Rosa Regàs en el marco de la narrativa española de la memoria en la década del noventa». En *Olivar: Revista de Literatura y Cultura españolas*, Año 14, Nº 19, págs. 153-180. En Web: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6192/pr.6192.pdf

CABRÉ, M.^a; FIGUERAS, M. (2013, 30 de octubre). «5ª Tertulia Café Salambo». Recuperado el 28 de 02 de 2017, de <http://www.39ymas.com/rosa-regas-5a-tertulia-salambo/>

CANALS, E. (1982, 14 de octubre). «Resuelta una querrela de Ana María Matute y Esther Tusquets contra Rosa Regàs». *El País*.

CAO, L.A. (2013, 25 de julio). «*Música de cámara. Rosa Regàs*». *Las bizarrías de Belisa*. Crítica, reseña y comentario literario. Recuperado el 11 de 01 de 2017, de: <http://www.bizarriasdebelisa.com/2013/07/musica-de-camara-rosa-regas.html>

CAPILLA, J. M. (2005, 12 de junio). «Rosa Regàs: el difícil camí de l'escriptura». Vilanova Digital. Recuperado el 5 de 09 de 2015, de <http://www.vilanovadigital.com/serveis/arxiu/getfiledsource.asp?type=1&id=11638&year=2007&month=9>

CASTELLÀ, M. (2014, 31 de julio). «'Trencadís' gaudiniano y palabras habitadas». Recuperado el 18 de 02 de 2017, de <http://surtdecasa.cat/ebre/blogs/viatge-capitaca/trencadis-gaudinia-i-paraules-habidades>

CEREZALES, M. (1991). «La forja de una nueva mujer». Recuperado el 15 de 08 de 2016, de: http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=8

CONTE, R. (2001, octubre), de «La canción de Dorotea». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=3

CORREAL, F. (2012, 04 de marzo). «De Cadaqués a San Lorenzo». Recuperado el 03 de 06 de 2016, de <http://www.diariodesevilla.es/article/cofradias/1224758/cadaques/san/lorenzo.html>

CORTÉS, J. M. (2012, 22 de junio). «Antoni Marsal. Expulsado del paraíso». Recuperado el 02 de 07 de 2016, de http://www.economiadigital.es/es/notices/2012/06/antoni_marsal_expulsado_del_paraíso_30896.php

COTORRO, P. (2015, 12 de marzo). «La Guerra civil todavía no ha sido narrada», Recuperado el 23 de 12 de 2016, de http://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavia-narrada_0_365713812.html

DALMASES, I. (2013, 14 de abril). «Rosa Regàs: "España es hoy un país invadido"», Recuperado el 12 de 03 de 2017, de <http://www.lavanguardia.com/libros/20130410/54372206514/rosa-regas-espana-pais-invadido.html>

DELGADO, P. (2017, 22 de marzo), « Revista Arquitecturas Bis: historia del diseño», de *Fahrenheit 451*, Blogs ABC. En: <http://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/2017/03/22/revista-arquitecturas-bis-historia-del-diseno/>

DÍAZ, P. (2011, 26 de diciembre). « La sociedad no se puede permitir tener ciudadanas esclavas». Recuperado el 09 de 01 de 2016, de <http://www.publico.es/espana/sociedad-no-permitir-ciudadanas-esclavas.html>

«Diálogos sobre la Generación del 50: Homenaje a Ángel González». *Estudios e investigación*, Instituto Cervantes. (2010). Cervantesvirtual.com. Recuperado el 09 de 08 de 2014, de: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/AGonzalez/generacion50.shtml>

DORIA, S. (2006). «La mujer de rojo». Recuperado el 08 de 10 de 2015, de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2004/05/16/058.html>

DORIA, S. (s.f). «La memoria del Señor Bocaccio». Recuperado el 09 de 10 de 2014, de <http://www.abc.es/20100511/cultura-libros/memoria-senor-bocaccio-20100511.html>

EFE. (2006, 17 de marzo). «Rosa Regàs reúne 17 relatos en Viento armado». Recuperado el 02 de 10 de 2015, de <http://www.lavozdigital.es/cadiz/pg060317/prensa/noticias/Cultura/200603/17/LVC-CUL-112.html>

EFE. (2007, 27 de agosto). «Regàs deja la Nacional por la “falta de confianza” del ministro de cultura». Recuperado el 27 de 02 de 2015, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/27/cultura/1188220345.html>

EFE. (2006, 16 de marzo). «Rosa Regàs reúne 17 relatos sobre la vida en "Viento armado"». Recuperado el 15 de 07 de 2015, de http://www.elconfidencial.com/cultura/2006-03-16/rosa-regas-reune-17-relatos-sobre-la-vida-en-viento-armado_741338/

EFE. (2007, 18 de octubre). «Molina responsabiliza a Regàs el desaguado cread en la Biblioteca Nacional». Recuperado el 23 de 02 de 2015, de <http://www.libertaddigital.com/sociedad/molina-responsabiliza-a-regas-del-desaguado-creado-en-la-biblioteca-nacional-1276315643/>

EFE. (2008, 19 de noviembre). «"Ginebra", el primer libro de Rosa Regàs se reedita 20 años después en Herce». Recuperado el 24 de 02 de 2017, de <http://www.publico.es/actualidad/ginebra-primer-libro-rosa-regas.html>

EFE. (2011, 12 de diciembre). «Rosa Regàs: "Todas las mujeres han sufrido alguna vejación"». Recuperado el 04 de 01 de 2016, de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20111215/54240230868/rosa-regas-mujeres-han-sufrido-vejacion.html>

ELORRIETA, G. (2001, 10 de octubre). «Rosa Regàs: «Sólo quería contar una historia de amor». Madrid: *El Mundo*. Recuperado el 23 de 04 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/10/anticuario/1002649090.html>

«El paso de Regàs por la Biblioteca Nacional se saldó con 19 documentos robados». (2007, 06 de octubre). *Libertad Digital*. Recuperado el 24 de 02 de 2015, de <http://www.libertaddigital.com/sociedad/el-paso-de-regas-por-la-biblioteca-nacional-se-saldo-con-19-documentos-robados-1276314838/>

enciclopèdia.cat. (s.f.). «Feliu Elias i Bracons». Recuperado el 04 de 15 de 2014, de enciclopedia.cat: <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0023749.xml#.U3Dc6yh7-wQ>

ESTAÑOL, B. (2009). «El doble». *Revista de la Universidad de México*, nº 65. Recuperado el 05 de 01 de 2016, de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65estanol.pdf>

Exlibris, R. (2008, 16 de octubre). «El Planeta se vende, pero ¿se lee?». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://blogs.20minutos.es/diariodelibrera/2008/10/16/el-planeta-se-vende-pero-aase-lee/>

FANCELLI, A. (1991, 26 de febrero). « Cuando eres consciente de tu muerte, acabas asumiendo tu propia soledad». Recuperado el 13 de 08 de 2006, de http://elpais.com/diario/1991/02/26/cultura/667522803_850215.html

FANJUL, C. (2004). «Regàs: «Hay que hacer de nuestra vida un acto de creación». Recuperado el 19 de 06 de 2015, de http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/regas-hay-hacer-nuestra-vida-acto-creacion_172075.html

FERNÁNDEZ, M. (2016, 11 de marzo). «Rosa Regàs: No pertencí a ninguna familia hasta que tuve a mis hijos». Recuperado el 13 de 03 de 2016, de <http://www.ar-revista.com/personajes/news/g1544/rosa-regas-no-perteneci-a-una-familia-hasta-que-tuve-hijos/?slide=11>

FOMINAYA, C. (2016, 30 de mayo). «Castigar con silencio es más peligroso que con palabras. Y se hereda de padres a hijos». Recuperado el 19 de 02 de 2017, de http://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-castigar-silencio-mas-peligroso-palabras-y-hereda-padres-hijos-201605302205_noticia.html

FONTECHA, A. (2006, junio). «Almudena Fontecha y Rosa Regàs dialogan sobre la igualdad». *Revista Unión*, nº 214. Recuperado el 07 de 08 de 2005, de: http://portal.ugt.org/Revista_Union/numero214/p18.pdf

«Flash Flash Barcelona». (sf). Recuperado el 22 de 10 de 2014, de http://www.flashflashbarcelona.com/historia.php?seleccionada=menu21&id_menu=207&cont=1

FRANCO Bagnouls, L. (2007). «Enemigos de sangre». *Actas XVI Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 02 de 01 de 2017, de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_157.pdf

FRANCO, F. (2012, 1 de marzo). «Rosa Regàs: "Yo a este país que premia corruptos no lo puedo entender"». Recuperado el 03 de 09 de 2014, de <http://www.farodevigo.es/vigo/2012/03/01/rosa-regas-pais-premia-corruptos-entender/631603.html>

GALLÉN, E. (s.f.). «Dickens i el teatre català» en *Dickens en la cultura catalana. La recepció i les traduccions*, IV Simposi sobre traducció i recepció en literatura catalana contemporània. [En línea]. Recuperado el 19 de 04 de 2014, de <http://trilcat.upf.edu/publicacions/dickens-en-la-cultura-catalana-la-recepcio-i-les-traduccions>

GARCÍA, E; BARRAL, E. (2009, 06 de octubre). «Regàs reconoce que la escritura es un esfuerzo de interiorización». Recuperado el 29 de 12 de 2015, de http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/rosa-regas-reconoce-que-la-escritura-es-un-esfuerzo-de-interiorizacion_E2XT4xKT1mHGGT45sG1Uc3/

GARCÍA CALERO, J. (2006, 09 de marzo). «Retirada del vestíbulo de la Biblioteca Nacional la estatua de Menéndez Pelayo». Recuperado el 24 de 02 de 2015, de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-03-2006/abc/Cultura/reg%C3%A0s-retira-del-vestibulo-de-la-biblioteca-nacional-la-estatua-de-menendez-pelayo_142664472532.html

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. A. (2015). «Comentarios lainianos». En Web: <http://www.avempace.com/personal/jose-antonio-garcia-fernandez>

GARCÍA FERNÁNDEZ, J.A; JORDÁN CALLÉN, T; (2005). «Rosa Regàs: la mujer irreductible». *Autores españoles e hispanoamericanos*. Recuperado el 09 de 09 de 2014, de <http://www.avempace.com/articulo/01-autores-espanoles-e-hispanoamericanos>

GAUTIER, R. (2002). «Teorías de la personalidad». Recuperado el 12 de 09 de 2015, de <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/freud.htm>

GELI, C. (2013, 04 de marzo). «Regàs obtiene el Biblioteca Breve con una crítica de la posguerra y la Transición». Recuperado el 12 de 03 de 2017, de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/01/actualidad/1362152746_341263.html

GIL, R. M. (2004, 31 de mayo). «Rosa Regàs: Viví la Infancia de los Vencidos». Recuperado el 12 de 03 de 2014, de <http://noticiasjovenes.com/000359.htm>

GONZÁLEZ, E. (1994, 18 de octubre). «Delibes afirma que ha sido invitado a participar y ganar el Premio Planeta». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de http://elpais.com/diario/1994/10/18/cultura/782434817_850215.html

GONZÁLEZ FUENTES, J.A; Dámaso López García. (2013, 16 de octubre). «La gracia irremediable: Álvaro Pombo poéticas de un estilo». Recuperado el 22 de 02 de 2015, de <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4798>

GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA. (s.f.). Recuperado el 09 de 09 de 2014, de <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/cerca?s.q=francesc+elias+bracons&s.boo k=gec&search-go=Cerca#.VCwrHBbp9i0>

GRIÑÁN, F. (2013, 16 de mayo). Regàs: «No escribo con inspiración, sino con obsesión». Recuperado el 17 de 07 de 2015, de <http://www.diariosur.es/v/20130516/cultura/regas-escribo-inspiracion-sino-20130516.html>

GUERRA, A. (2014, 18 de abril). «Así era la Barcelona que recibió a Gabriel García Márquez». Recuperado el 11 de 08 de 2014, de <http://www.revistavanitayfair.es/articulos/asi-era-la-barcelona-que-recibio-a-gabriel-garcia-marquez/18811>

GURMÉNDEZ, C. (1976, 29 de diciembre). «La vida total (sobre las *Elegías de Duino*)». Recuperado el 22 de 01 de 2017, de http://elpais.com/diario/1976/12/29/cultura/220662018_850215.html

Hablando con letras.es. (S.f), «Rosa Regàs: “*Música de Cámara* es una larga y prolongada historia de amor”». Recuperado el 06 de 03 de 2017, de <http://www.hablandoconletras.es/rosa-regas/>

HERRALDE, J. (2012, 26 de julio). «Esther Tusquets, editora». Recuperado el 16 de 07 de 2014, de <http://www.cuartopoder.es/tribuna/esther-tusquets-editora/3048>

HERRERO GIL, M. (2015, 16 de marzo). «Maternidad y Literatura. Rosa Regàs, *Sangre de mi sangre. La aventura de los hijos*». Recuperado el 21 de 03 de 2016, de http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_15/16032015_01.htm

IGLESIAS, I. (2003, marzo). «*In memoriam* de Pere Pagès (Víctor Alba)». Recuperado el 05 de 05 de 2014, de <http://www.fundanin.org/iglesias-alba.htm>

JORGE, J. d. (2014, 17 de enero). «El enigma de los números primos». Recuperado el 12 de 01 de 2017, de <http://www.abc.es/ciencia/20140116/abci-enigma-numeros-primos-cerca-201401161633.html>

Jurado del Premio Biblioteca Breve, 2. (2013). Recuperado el 21 de 01 de 2017, de http://www.rosaregas.net/libros/ficha.php?id_libro=102

KLIBANSKI, M. (s.f.). «Michi Strausfeld, una editora con los ojos y los oídos bien abiertos». Recuperado el 21 de 02 de 2015, de <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=106171>

«La iniciación y la consagración de una escritora tardía». (2002/2003), *La casa de los Malfenti*. Revista Literaria, nº 5. Recuperado el 03 de 07 de 2016, de https://issuu.com/lacasadelosmalfenticomunidad/docs/lcm_05

«La salida del Opus Dei de Eugenio Trías». (2011, 2 de mayo). Blog. Recuperado el 09 de 09 de 2014, de <http://sinmiedoalopusdei.blogspot.com.es/2011/05/la-salida-del-opus-dei-de-eugenio-trias.html>

LYONS, I. (2008). «Hombres al desnudo: Intertextualidad y la representación de la masculinidad en *Azul*, de Rosa Regàs». *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Vol. 5, Nº. 2. [En línea] http://letrashispanas.unlv.edu/vol5iss2/Inma_Lyons.htm

LÓPEZ MUÑOZ, J.L. (2002, 13 de diciembre). «Más sobre títulos». El Trujamán, Centro Virtual Cervantes, Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado el 5 de enero de 2014, de http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_02/13122002.htm

LLOPICO, A. (2013, 27 de mayo). «*Música de cámara* con Rosa Regàs», Recuperado el 5 de 02 de 2015, de <http://www.culturamas.es/blog/2013/05/27/musica-de-camara-con-rosa-regas/>

LLOPIS, A. (2004, 17 de diciembre). «*Arquitecturas Bis*, diecinueve años después del Fin de la primera serie». Recuperado el 11 de 08 de 2014, de <http://issuu.com/faximil/docs/tllopis?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Fflight%2Flayout.xml&showFlipBtn=true>

LLOPIS, M. (2012, 22 de junio). «Els altres Tisner», *Aptic*: Associació Professionals de Traductors i Intèrprets de Catalunya. Recuperado el 26 de 01 de 2015, de <http://www.aptic.cat/noticia/els-altres-tisner>

LÓPEZ HIDALGO, A. (2013, 13 de mayo). «Rosa Regàs: "Intento ser más radical que cuando tenía veinte años"». Recuperado el 12 de 03 de 2017, de http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/rosa-regas-intento-ser-mas-radical-cuando-tenia-veinte-anos_803196.html

LUQUE, A. (2009, 06 de octubre). Regàs: «La experiencia no te sirve de nada para la próxima novela». Recuperado el 29 de 12 de 2015, de <http://elcorreoweb.es/historico/rosa-regas-la-experiencia-no-te-sirve-de-nada-para-la-proxima-novela-OPEC186945>

MAGAZINE El Mundo, (2001). «Conversaciones íntimas con Rosa Regàs». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://www.elmundo.es/magazine/2001/110/1004439088.html>

MANRESA, K. (2013, 23 de noviembre). «Fallece Montse Ester, violetera y musa de la "gauche divine"». Recuperado el 24 de 10 de 2014, de <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20130819/54379552966/muere-montse-ester-musa-gauche-divine.html>

MANZANARES, P. (2014, 31 de marzo). «Aprendí a reírme de la convenciones, si no hubiera sido muy desgraciada». Recuperado el 09 de 03 de 2014, de <http://www.hoy.es/v/20140331/sociedad/aprendi-reirme-convenciones-hubiera-20140331.html>

MANZANARES, P. (2014, 31 de marzo). «Rosa Regàs rememora los años de su infancia en sus memorias». Recuperado el 01 de 05 de 2014, de <http://www.lasprovincias.es/v/20140331/culturas/rosa-regas-rememora-anos-20140331.html>

MARCO, J. (1995). «*Memoria de Almató*». Recuperado el 12 de 08 de 2015, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=10.

MARCO, J. (1996). «*Pobre Corazón*». Recuperado el 03 de 04 de 2015, de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1996/11/15/011.html>

MARTÍNEZ, J. M. (2011, 23 de octubre). «*Pobre corazón, Rosa Regàs*». Recuperado el 13 de 02 de 2015, de <http://viparnaso.blogspot.com.es/2011/07/pobre-corazon-rosa-regas.html>

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (s.f.). «Celestin y Elise Freinet. Por una escuela libre, cooperativa y comunicadora». Recuperado el 16 de 03 de 2014, de http://www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0_celestin_freinet.htm

MAURETTE, P. (2009, 07 de febrero). «¿Qué es lo siniestro?». Recuperado el 13 de 08 de 2016, de <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/-01854046.htm>

MENÉNDEZ, C. (2001). «Una canción desafinada». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://www.literaturas.com/v010/sec0401/libros/cua0401-01.htm>

Millenium, P. (2001, 13 de enero). «Lista completa de las 100 mejores novelas en castellano del siglo XX». Recuperado el 08 de 07 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/13/anticuario/979503106.html>

MORO, S. (2013, 13 de mayo). «Creo que hemos tenido una educación siniestra». Recuperado el 19 de 04 de 2014, de http://elpais.com/elpais/2013/05/13/1368455992_855263.html

OBIOLS, I. (2003, 14 de mayo). «Compañeros de Víctor Alba recuerdan su "memoria cabreada"». Recuperado el 19 de 04 de 2014, de http://elpais.com/diario/2003/05/14/catalunya/1052874464_850215.html

OTERO LEÓN, L. (2010, febrero). «¿Simone de Beauvoir, una escandalosa?». Recuperado el 06 de 04 de 2016, de <http://www.nodulo.org/ec/2010/n096p13.htm>

PALOMAR BARÓ, E. (2003, noviembre). «El Tercio de Requetés de Nuestra Señora de Montserrat en la batalla del Ebro». Recuperado el 25 de 09 de 2014, de http://www.generalisimofranco.com/GC/tercios_requetes/imprimir01.htm

PANERO, J. L. (1991). «El viento y los perros». Recuperado el 09 de 08 de 2016, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=7

«Pere Pagés i Elies». (2013, 22 de febrero). *La celda del traductor*. Recuperado el 2 de 01 de 2014, de <https://negritasycursivas.wordpress.com/tag/pere-pages-i-elies/>

PÉREZ, L. (2013, 29 de mayo). «Rosa Regàs: *Música de cámara*». Recuperado el 28 de 12 de 2015, de <http://puntoyseguidoescritores.blogspot.com.es/2013/05/rosa-regas-musica-de-camara.html>

PÉREZ, M. (2013, 04 de marzo). «Rosa Regàs gana el Premio Biblioteca Breve con *Música de cámara*». Recuperado el 21 de 01 de 2017, de <http://www.rtve.es/noticias/20130304/rosa-regas-gana-premio-biblioteca-breve-musica-camara/612776.shtml>

Periodista Digital. (2014, 31 de abril). Recuperado el 04 de 05 de 2014, de <http://www.periodistadigital.com/ocio-y-cultura/libros/2014/03/31/rosa-regas-artur-recortes-sentido-comun-desvario-biblioteca-nacional-cataluna.shtml>

PIÑA, R. (2006, 12 de enero). «Volcanes dormidos». Recuperado el 16 de 02 de 2017, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Volcanes-dormidos/16294>

PLAYÀ MASET, J. (2015, 26 de julio). «Los 80 del Marítim de Cadaqués». *La Vanguardia*. Recuperado el 8 de diciembre de 2015, de <http://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia/20150726/282398398115281>

PLAZA, J.M. (2011, 23 de marzo). «Rosa Regàs, mientras el cuerpo aguante...». Recuperado el 8 de 01 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/03/22/cultura/1300812839.html>

Pijamasurf. (2016, 1 de diciembre). «Cuando no entiendas, entenderás: Lacan y el deseo (del otro)». Recuperado el 04 de 11 de 2016, de <http://pijamasurf.com/2016/01/cuando-no-entiendas-entenderas-lacan-y-el-deseo-del-otro/>

PRESS, E. (2001, 11 de octubre). «Doce novelas optan al L Premio Planeta 2001». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/11/anticuario/1002820724.html>

PRESS, E. (2013, 11 de mayo). «Rosa Regàs: "Seguimos viviendo en una sociedad machista"». Recuperado el 21 de 01 de 2017, de <http://www.publico.es/culturas/rosa-regas-seguimos-viviendo-sociedad.html>

REDACCIÓN. (2003, 06 de diciembre). «Rosa Regàs reflexiona sobre la dificultad de comenzar a escribir». *Diario de Córdoba*. Recuperado el 28 de 12 de 2015, de

http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/rosa-regas-reflexiona-dificultad-comenzar-escribir_94062.html

REGÀS, R. Página Web sobre Rosa Regàs: <http://www.rosaregas.net>

«Regàs y Molina ganan el Premio Grandes Viajeros». (2005, 14 de septiembre). Recuperado el 17 de 02 de 2017, de http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/regas-molina-ganan-premio-grandes-viajeros_203568.html

«Regàs y Molina obtienen el Premio Grandes Viajeros». (2005, 14 de septiembre). *El Periódico de Extremadura*. Recuperado el 17 de 02 de 2017, de http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/escenarios/regas-molina-obtienen-el-premio-grandes-viajeros_193900.html

RIBAS, P. (2010, 01 de mayo). «Rosa Regàs». *Ajoblanco*. Recuperado el 11 de 08 de 2014, de <http://www.peperibas.com/rosa-regas/>

ROBLES, M. (2013, 27 de mayo). «Rosa Regàs: Se puede ser exiliado hasta de terruño». Recuperado el 21 de 01 de 2017, de <http://www.martarobles.es/2013/05/rosa-regas-se-puede-ser-exiliado-hasta-del-terruno/>

RÓDENAS, J. A. (1997, 01 de enero). «Crónica social y sentimental de una colectividad». Recuperado el 13 de 01 de 2015, de http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2299&t=articulos

ROFES VERNHES, A. (2013). «Itinerarios urbanos en la Barcelona de Posguerra: Los enunciados peatonales en *Nada, Luna lunera y El país del alma*». Master's thesis Stockholms universitet. Recuperado el 23 de 12 de 2016, de: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:642219/FULLTEXT01.pdf>

ROMEO, F. (2002, enero). «La propia vida». Recuperado el 31 de 10 de 2016, de <http://clubelgrito.blogspot.com.es/2012/03/la-cancion-de-dorotea-de-rosa-regas.html>

«Rosa Regàs y seis diseñadores premios *Ciutat de Barcelona*». *El País*, Barcelona. (2000, 04 de febrero). En http://elpais.com/diario/2000/02/04/catalunya/949630060_850215.html

«Rosa Regàs reflexiona sobre el azar, las drogas y el machismo en "Viento armado"». El País. (2006, 23 de marzo). Recuperado el 12 de 08 de 2015, de http://cultura.elpais.com/cultura/2006/03/23/actualidad/1143068406_850215.html

«Rosa Regàs, Premio Biblioteca Breve». (2013, 04 de marzo). *Estandarte*. Recuperado el 21 de 01 de 2017, de http://www.estandarte.com/noticias/premios/premio-biblioteca-breve-para-musica-de-camara-de-rosa-regs_1721.html

RUIZ TORRES, M. J. (2011, agosto). «Filosofía del límite». Recuperado el 21 de 07 de 2015, de <http://www.revistaesfinge.com/filosofia/corrientes-de-pensamiento/item/751-50filosofia-del-limite>

SAGARRA, J. d. (1999, 26 de septiembre). «Los Regàs». Recuperado el 13 de 02 de 2014, de http://elpais.com/diario/1999/09/26/catalunya/938308039_850215.html

SANCHA, N. (2017, 23 de enero). «Alepo también perdió su pasado». Recuperado el 23 de 02 de 2017, de http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/23/actualidad/1485170024_678516.html

SANZ VILLANUEVA, S. (2001, 14 de noviembre). «*La canción de Dorotea*». Recuperado el 23 de 09 de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-cancion-de-Dorotea/1246>

SANZ, E. (2016, s.f). «Lingüística forense: la forma de hablar y escribir nos delata». Recuperado el 19 de 02 de 2017, de <http://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/lingueistica-forense-la-forma-de-hablar-y-escribir-nos-delata>

SARAVIA ORTEGA, J. (2003). «Fundamentalismo, transgresión y espejamiento de las protagonistas femeninas en *La canción de Dorotea* de Rosa Regàs». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 25. Recuperado el 31 de 10 de 2016, de http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/r_regas.html

SARRÍA BUIL, A. (2010, mayo). «De Seix Barral a Carlos Barral». *Éditions Ruedo Ibérico*. Recuperado el 25 de 07 de 2014, de <http://www.ruedoiberico.org/blog/2010/05/de-seix-barral-a-carlos-barral/>

SCHMITT-BÖHRINGEN, A. (1992). «Buchempflungen». Recuperado el 10 de 08 de 2016, de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=9

SIERRA, H. (2006). «Rosa Regàs publica un libro de relatos que se mueve entre azares e imprevistos». Recuperado el 09 de 10 de 2015, de <http://www.hoy.es/pg060331/prensa/noticias/Sociedad/200603/31/HOY-SOC-224.html>

SIGÜENZA, C. (2011, 23 de marzo). « Rosa Regàs mira de frente la vejez y la muerte en “La hora de la verdad”». Recuperado el 29 de 12 de 2015, de http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/rosa-regas-mira-frente-vejez-muerte-la-hora-verdad_593524.html

SOPENA, C. (2007). «El amor, el deseo, la pasión». *Serie Orbe Freudiano*, 37. Recuperado el 30 de 10 de 2016, de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0707/amor.htm>

TORRES FIERRO, D. (1999, julio). «Juan Benet». Recuperado el 12 de 08 de 2014, de <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/juan-benet>

TORRÚS, A. (2013, 24 de marzo). «El "cura verdugo" del penal de Ocaña». Recuperado el 06 de 07 de 2015, de <http://www.publico.es/politica/cura-verdugo-del-penal-ocana.html>

VALOR, D. (2010, 05 de febrero). «Oriol Regàs, más que un socio». Recuperado el 19 de abril de 2014, de <http://diego-valor.blogspot.com.es/2010/02/oriol-regas-mas-que-un-socio.html>

VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2013). «*Los Cuadernos de la Gaya Ciencia* y el Izquierdismo Nietzscheano en la España de Transición». *Historia y Política*, 305-325. Se puede consultar en: «Los cuadernos de la Gaya Ciencia y el izquierdismo nietzscheano en la España de la Transición». Recuperado el 26 de 10 de 2014, de https://www.academia.edu/7250895/Los_Cuadernos_de_la_Gaya_Ciencia_y_el_izquierdismo_nietzscheano_en_la_Espa%C3%B1a_de_la_Transici%C3%B3n

VELÁZQUEZ, S. (2002). «Hoy solo se habla de literatura en los jurados de los premios». *Espéculo: Revista de estudios literarios*, nº 19. Universidad Complutense de

Madrid. Puede consultarse también en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/regas.html>.

VERA, J. M. (2003, mayo). «Víctor Alba (1916-2003). Dignidad y heterodoxia». Recuperado el 14 de 09 de 2013, de <http://www.fundanin.org/vera10.htm>

VILLAMANDOS, A. (2012, 10 de abril). «La memoria recuperada de la *Gauche Divine*». Recuperado el 12 de 09 de 2014, de <http://www.fronterad.com/?q=memoria-recuperada-%E2%80%98gauche-divine%E2%80%99>

VILLANUEVA, S. S. (1996, 23 de noviembre). «Casos desastrados de amor». Recuperado el 12 de 03 de 2015, de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/1996/11/23/anticuario/965748479.html>

VILLANUEVA, S. S. (2001). «*La canción de Dorotea*». Recuperado el 19 de 10 de 2016), de http://www.rosaregas.net/libros/articulo1.php?id_critica=2

VILLENA, L. A. (2008, 04 de septiembre). «La muerte de Valle-Inclán». Recuperado el 06 de 01 de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-muerte-de-Valle-Inclan/23789>

Wikipedia, (2014, 05 de mayo). «Víctor Alba». Recuperado el 05 de 05 de 2014, de http://ca.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor_Alba

Wikipedia, (2005). «Abuela de verano». Recuperado el 23 de 03 de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Abuela_de_verano

8.- Películas y documentales.

Ajoblanco, crónica en rojo y negro. (2015). Documental dirigido por David Fernández de Castro. Guion: David Fernández de Castro. Lastor Media/RTVE/TV3.

Cola, Colita, Colassa (Oda a Barcelona). (2015). Documental dirigido por Ventura Pons. Guion: Ventura Pons. Els Films de la Rambla. TV3. (Documental).

Dragon Rapide. (1986). Dirigida por Jaime Camino. Guion: Jaime Camino y Roman Gubern. Tibidabo Films. S.A. (DVD).

El cónsul de Sodoma (2009), de Sigfrif Monleón. Protagonistas: Jordi Mollà y Bimba Bosé. Argumento: Vida de Gil de Biedma, en Barcelona, desde 1959 hasta 1990.

La Gauche Divine. (2016, 12 de octubre). Especial TV3 Catalunya.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/especiales-en-catala/especial-tve-catalunya-gauche-divine/3244717/>

La memoria rebelde. (2012). Documental dirigido por Julio Diamante. Guion: Julio Diamante. Fundación Progreso y Cultura. FILMAFFINITY.

Las sabias de la tribu. (2010). Documental dirigido por Mabel Lozano. Guion: Mabel Lozano. Mafalda Entertainment.

Los felices 60. (1963). Dirigida por Jaime Camino. Guion: Jaime Camino. Tibidabo Films. S.A. (DVD).

El balcón abierto (1984). Dirigida por Jaime Camino. Madrid: Radio Televisión española.

La balada del mundo al revés. Guión de Rosa Regàs. Dirigida por Manuel Hueriga. Barcelona, Bausan Films (1996).

X.- AGRADECIMIENTOS.

En primer lugar quiero dar las gracias a mi directora de tesis, la doctora Rosa Navarro Durán, por todo el apoyo, los ánimos y la energía que me ha transmitido a lo largo de estos años, además de conseguir desbloquear mi mente, cuando esta se obturaba, con su sutil buen humor, y por apoyarme en los trances por los que ha pasado mi vida en este tiempo. Sin tu firmeza, tu seguridad y tu implicación, no lo hubiera conseguido: gracias.

En segundo lugar, mi agradecimiento para Rosa Regàs, la autora de las obras que he estudiado en esta investigación. Una persona que me abrió las puertas de su casa y de su vida, y que me ha atendido siempre con un «No me molestas en absoluto. No me cuesta nada»: Gracias.

En tercer lugar, tengo que dar las gracias a la doctora Houdiard por haber compartido conmigo sus estudios sobre Regàs y por ofrecerse a cuantas consultas necesitara: gracias.

En cuarto lugar, agradezco a mis colegas y amigas Carmen y Esther, los cafés y las charlas con los que me han ido alentando durante este tiempo. Y a mi colega Carles Grabuleda, la atención que ha prestado a mis consultas sobre el período de la Guerra Civil, y a Silvia Carbó, su ayuda con las citas latinas: gracias.

Por último, mi sincero agradecimiento a mi familia, que me ha apoyado en todas las circunstancias, durante todos los días que ha durado esta investigación: gracias.

XI.- ÍNDICE.

I.- RESUMEN.	- 1 -
II.- OBJETIVOS.	- 2 -
III.- METODOLOGÍA.	- 6 -
IV.- BIOGRAFÍA DE ROSA REGÀS.	- 12 -
1.- Descubriendo el ayer.	- 12 -
1.1.- Los Regàs: la familia paterna de la escritora.	- 12 -
1.2.- Xavier, el padre de la escritora.	- 32 -
1.3.- Los Pagès Elias: la familia materna de la escritora.	- 50 -
2.- La familia Regàs-Pagès.	- 60 -
2.1.- El matrimonio de Xavier y Mariona.	- 60 -
2.2.- Los hijos de Xavier y Mariona.	- 69 -
2.3.- Mariona, un mito para los hermanos Regàs.	- 74 -
3.- Rosa, una niña pecosa y pelirroja.	- 77 -
3.1.- La primera infancia de Rosa.	- 77 -
3.2.- El exilio.	- 79 -
3.3.- La escuela de Cèlestine Freinet y el paraíso educativo.	- 79 -
3.4.- El obligado regreso a Barcelona.	- 84 -
3.5.- Vivir en un internado de la Barcelona franquista.	- 89 -
3.6.- Tiana.	- 98 -
4.- Rosa, esposa y madre.	- 102 -
4.1.- Eduard Omedes y la maternidad.	- 102 -
4.2.- Cadaqués, el pueblo blanco.	- 119 -
4.3.- El final de su matrimonio: el principio de ella misma.	- 128 -
5.- Desterrar el aburrimiento: la Rosa intelectual.	- 133 -
5.1.- Romper moldes: la universidad.	- 133 -
6.- La vida en el mundo laboral.	- 142 -
6.1.- Seix-Barral, su particular escuela de formación.	- 142 -
7.- Rosa y la <i>Gauche divine</i>.	- 167 -
7.1.- Barcelona, el nuevo tótem.	- 167 -
7.2.- Las zonas de la ciudad que enamoran a la gauche.	- 168 -
7.3.- La huella de la gauche en la urbe.	- 172 -
7.4.- Cadaqués, la meca de los «divinos».	- 173 -
7.5.- Perpiñán y el roce de la libertad.	- 175 -
7.6.- Nos vemos en Bocaccio.	- 177 -
7.7.- La <i>Gauche divine</i> en cuestión.	- 184 -
7.8.- El nuevo concepto del intelectual divino.	- 195 -

7.9.- La gauche y el erotismo.....	- 196 -
7.10.- Las revistas de los «divinos».....	- 200 -
7.11.- La expresión final: lo que fue de la Gauche divine.....	- 202 -
8.- Regàs y el mundo de la edición.....	- 210 -
8.1.- Edhasa, el preámbulo de la nueva empresaria.....	- 210 -
8.2.- La Gaya Ciencia, «la editorial más exquisita de Barcelona».....	- 213 -
8.3.- Ediciones Bausán y la colección Moby Dick: leer como en la República.....	- 217 -
8.4.- La colección «QUÉ ES...» o el triunfo de la curiosidad.....	- 222 -
8.5.- Las revistas de la Gaya Ciencia.....	- 228 -
8.5.1.- «Quaderns de la República i de la Guerra civil»: el reto de recuperar la memoria histórica.....	- 228 -
8.5.2.- Revista Arquitectura Bis o el espejo del futuro.....	- 231 -
8.5.3.- Los Cuadernos de la Gaya Ciencia o el sueño de la razón.....	- 233 -
9.- Los viajes, las instituciones y el encuentro con la vocación de la escritura.	- 236 -
9.1.- Traductora en la ONU: la gestación de la futura escritora (1983-1994).....	- 236 -
9.2.- Ginebra: De cómo a los 55 años nació la escritora.....	- 238 -
9.3.- El cine como curiosidad y luego característica de muchas de sus obras.....	- 238 -
9.4.- Casa de América, un nuevo hogar en la ciudad de Madrid (1994-1998).....	- 240 -
9.5.- La Biblioteca Nacional: el acercamiento al pueblo (2004-2007).....	- 241 -
9.6.- El reconocimiento como personaje público y luego literario.....	- 246 -
V.- LA NARRATIVA DE ROSA REGÀS: <i>Escribir contra el olvido</i>.....	- 251 -
1.- LA NARRATIVA BREVE: «<i>Nec sine te nec tecum vivere possum</i>» (Ovidio).....	- 260 -
1.1.- Desde el mar, los paisajes de la memoria.....	- 260 -
1.1.1.- Preámbulo, la justificación del paisaje como tema narrativo.....	- 261 -
1.1.2.- Mediterráneo, el mar mestizo, un relato de homenaje al mar.....	- 262 -
1.1.3.- El Ampurdán: el espacio del hogar.....	- 263 -
1.1.4.- Noche de invierno en Levante, el recuerdo de un viaje distinto a todos.....	- 264 -
1.1.5.- Catalunya entre el «seny i la rauxa», el carácter catalán.....	- 265 -
1.1.6.- Catalanes en Madrid: rompiendo tópicos.....	- 266 -
1.1.7.- Ginebra multirracial: el paisaje que vio forjarse a la escritora.....	- 267 -
1.1.8.- La alabanza a lo metódico en Suiza la perfecta.....	- 268 -
1.1.9.- Descubrir otra cultura: Damasco, la reina de las aguas.....	- 268 -
1.1.10.- La alabanza hacia Oriente en Siria, un pedazo de tierra en el paraíso.....	- 269 -
1.1.11.- Aventura en el desierto, un viaje por el Cham.....	- 271 -
1.1.12.- Nueva York, mi casa: la ciudad y la identidad.....	- 271 -
1.1.13.- El sofá naranja: el paisaje definitivo, la huella del ayer.....	- 273 -
1.2.- Pobre corazón, los relatos del sufrimiento.....	- 274 -
1.2.1.- La farra, el cuento más logrado de Pobre Corazón.....	- 278 -
1.2.2.- La nevada, un homenaje a Cadaqués.....	- 289 -
1.2.2.1.- El paisaje como condicionante de las peripecias de los personajes.....	- 290 -

1.2.2.2.- Paramio Pont, la historia de un viejo maquis.	291 -
1.2.2.3.- Las últimas horas de un viejo enamorado.	293 -
1.2.2.4.- Pecar con el pensamiento.	299 -
1.2.2.5.- El desafío a la Iglesia: el cambio social.	304 -
1.2.3.- <i>El guerrillero: el hombre es un ser para la muerte.</i>.....	308 -
1.2.4.- <i>Introibo ad altare dei: el tópico del Furor amoris.</i>.....	310 -
1.2.5.- <i>Preludio: la hora de la decisión.</i>.....	317 -
1.2.6.- <i>Los funerales de la esperanza: «...Hemos venido al mundo para sufrir»....</i>	320 -
1.2.7.- <i>La inspiración y el estilo: un credo literario en un romance epistolar.</i>.....	326 -
1.2.7.1.- El credo literario: Regàs y la escritura.	332 -
1.2.8.- <i>Más allá del límite: una salida «a los conflictos del alma».</i>.....	335 -
1.2.9.- <i>El sombrero veneciano, la ilusión del amor.</i>.....	341 -
1.3.- <i>Viento armado: la danza de la fortuna mutabile.</i>.....	344 -
1.3.1.- <i>Obsesión, El plantón y ¿Aventura?: el tema del machismo.</i>.....	348 -
1.3.1.1.- Obsesión, la historia de un maltrato.	348 -
1.3.1.2.- El papel de la mujer en ¿Aventura? y El plantón.	355 -
1.3.2.- <i>Hasta la vista, amigo: la perversidad de la locura.</i>.....	359 -
1.3.3.- <i>Alucinado lago Baringo o el viaje hacia nuestros miedos.</i>.....	366 -
1.3.4.- <i>Juguetes de muerte, la reflexión sobre la injusticia bélica.</i>.....	373 -
1.3.5.- <i>Milagro o el deseo de no estar solo.</i>.....	375 -
1.3.6.- <i>El abuelo y la Regenta, La hija del penal y Pelo panocha o la infancia.</i>.....	378 -
1.3.7.- <i>Melancolía: la morriña del silencio.</i>.....	391 -
1.3.8.- <i>Barcelona, el topos del amor en Encuentro, La cita y el azar y Lucy.</i>.....	394 -
1.3.9.- <i>Lluvia de invierno: la búsqueda de la inspiración.</i>.....	401 -
2.- LAS NOVELAS: ficción y realidad.	405 -
2.1.- <i>Memoria de Almotor: el riesgo de saber quiénes somos.</i>.....	405 -
2.1.1.- El inicio de la novelista.	405 -
2.1.2.- Los paratextos y la estructura de la novela.	406 -
2.1.3.- La voz narrativa.	408 -
2.1.4.- El argumento de la novela.	411 -
2.1.5.- Los espacios y su simbología.	412 -
2.1.6.- La casa de Almotor y las masías vecinas.	416 -
2.1.7.- Lo siniestro como técnica para el suspense.	421 -
2.1.8.- Aegritudo amoris.	423 -
2.1.9.- La memoria personal, literaria e histórica y los intertextos.	426 -
2.1.10.- La lectura y la escritura, dos temas esenciales.	431 -

2.1.11.- La muerte, la soledad y el paso del tiempo.....	- 433 -
2.2.- Azul: «Nunc Scio quid sit amor» (Virgilio).....	- 435 -
2.2.1.- De cómo nació para el gran público Rosa Regàs.....	- 435 -
2.2.2.- Argumento, estructura y temas de Azul.....	- 436 -
2.2.3.- Los personajes: historias cruzadas por azar.....	- 443 -
2.2.4.- El vínculo biográfico en los paratextos de Azul.....	- 447 -
2.2.5.- Símbolos y reflexiones: la realidad, el referente de todas las historias.....	- 457 -
2.2.6.- La isla, una alegoría del infierno.....	- 466 -
2.3.- Luna lunera: la búsqueda del <i>secretum iter</i>.....	- 469 -
2.3.1.- Luna lunera, Premio Ciudad de Barcelona, 1999.....	- 470 -
2.3.2.- El argumento de la novela.....	- 473 -
2.3.3.- Los paratextos de la obra: los lazos del recuerdo.....	- 474 -
2.3.4.- El tiempo, la estructura y la voz narrativa.....	- 477 -
2.3.5.- Los personajes de Luna lunera: ficcionando la identidad.....	- 485 -
2.3.6.- La memoria testimonial frente a la manipulación franquista.....	- 492 -
2.3.7.-La vida de los burgueses en la Barcelona de la posguerra.....	- 499 -
2.3.8.- Elementos de la biografía de la autora en la novela.....	- 506 -
2.4.- La canción de Dorotea y la necesidad de ser.....	- 510 -
2.4.1.- La canción de Dorotea, Premio Planeta 2001.....	- 510 -
2.4.2.- Los paratextos en La Canción de Dorotea.....	- 513 -
2.4.3.- El argumento de la novela.....	- 516 -
2.4.4.- Aurelia y el deseo de ser deseada.....	- 517 -
2.4.5.- Dorotea y el deseo de ser reconocida.....	- 521 -
2.4.6.- El universo masculino en La canción de Dorotea.....	- 524 -
2.4.7.- Elementos de la sátira y de la literatura gótica como recursos narrativos.....	- 530 -
2.4.8.- El espacio y la opresión del ser.....	- 533 -
2.5.- Música de cámara: la sinfonía del recuerdo.....	- 537 -
2.5.1.- Música de cámara, Premio Biblioteca Breve, 2013.....	- 537 -
2.5.2.- Los paratextos y su mensaje subliminal.....	- 540 -
2.5.3.- Estructura y argumento de la novela.....	- 548 -
2.5.4.- Los personajes: vencedores y vencidos.....	- 556 -
2.5.5.- Alusiones literarias y musicales para el recuerdo.....	- 560 -
2.5.6.- Barcelona, el personaje latente.....	- 564 -
2.5.7.- La persistencia de la memoria histórica.....	- 568 -
2.5.8.- Retazos biográficos en Música de cámara.....	- 576 -
VI.- LOS ENSAYOS DE ROSA REGÀS: «Aquel que tiene un porqué para vivir, se puede enfrentar a todos los “cómos”» (F. Nietzsche).....	- 583 -
1.- Sangre de mi sangre y Diario de una abuela de verano: el diálogo con uno mismo como aprehensión del transcurso del tiempo.....	- 583 -

2.- <i>La hora de la verdad, La desgracia de ser mujer y Contra la tiranía del dinero</i> , los temas transversales de la obra regasiana.	- 601 -
3.- <i>Entre el sentido común y el desvarío; Una larga adolescencia y Amigos para siempre</i> : los ensayos de la memoria.	- 620 -
VII.- LOS LIBROS DE VIAJE: «Los lugares se llevan, los lugares están en uno» (J.L. Borges)	- 637 -
1.- <i>Ginebra: la opera prima de la escritora</i>	- 638 -
1.1.- Elementos paratextuales que enlazan con la memoria y la Historia.	- 639 -
1.2.- La estructura y los temas.	- 642 -
2.- <i>Viaje a la luz del Cham: el descubrimiento de viajar</i>	- 649 -
2.1.- La génesis de este nuevo libro.	- 649 -
2.2.- Elementos paratextuales en <i>Viaje a la luz del Cham</i>	- 650 -
2.3.- La estructura y los temas.	- 651 -
3.- <i>Volcanes dormidos: la experiencia de la escritura a cuatro manos</i>	- 658 -
3.1.- Estructura, temática y voz narrativa: «Un viaje de mil millas empieza con un paso» (Lao Tse).	- 661 -
VIII.- CONCLUSIÓN	- 668 -
IX.- BIBLIOGRAFÍA	- 673 -
1.- Obras analizadas de la autora.	- 673 -
2.- Otras obras de Rosa Regàs.	- 674 -
3.- Obras prologadas por la autora y en colaboración que se han consultado.	- 679 -
4.- Conferencias y entrevistas.	- 680 -
5.- Correspondencia electrónica.	- 684 -
6.- Bibliografía crítica.	- 685 -
7.- Referencias electrónicas.	- 694 -
8.- Películas y documentales.	- 709 -
X.- AGRADECIMIENTOS	- 711 -
XI.- ÍNDICE	- 712 -