

La obra narrativa de Jaume Melendres o de como lo insólito se hace posible

Àlex Broch

Institut del Teatre



El autor

I. Aproximación

La obra narrativa de Jaume Melendres es breve pero de una singularidad que obliga a una necesaria reflexión aunque su obra no sea lo bastante o suficientemente conocida y reconocida. O, precisamente, por eso la reflexión es necesaria. Porque la singularidad y la diferencia no sólo incitan y justifican el interés por encontrar las razones y los motivos que la explican sino porque una singularidad siempre es un acto y una manifestación que se aleja de una práctica literaria habitual y, justamente, en este alejamiento y particularidad, encontramos la novedad y la aportación a la riqueza del conjunto y a la diversidad de una literatura.

Como tantas otras veces en el mundo de la creación y el trabajo literario, en la personalidad de Jaume Melendres hay diversas imágenes que confluyen y una que domina y que, casi inevitablemente, debilita las otras manifestaciones que no han tenido la misma práctica y continuidad que la que se ha convertido en dominante. Jaume Melendres es un hombre de teatro que ha abarcado campos muy diversos y que ha enlazado teoría y práctica. Ésta, sin duda, como dramaturgo que ha sido acompañada de las no menos importantes de teórico, crítico, director, traductor o pedagogo. Diversas de las necrológicas que aparecieron con motivo de su muerte señalaban cómo, desde la discreción, Melendres era un «hombre al margen de la escena oficial», «crítico siempre con las tendencias oficialistas» o un «hábil y brillante outsider». Todos sabemos, los que le conocíamos, que si eso era

así es, también, porque Jaume Melendres había hecho del Institut del Teatre su “laboratorio” de trabajo e investigación. Y en el Institut pudo ligar y entrelazar todos los lenguajes, teóricos y prácticos, que lo definen como hombre de teatro. Curiosamente, por cronología, el dramaturgo pertenece en mayor intensidad a los primeros años, a la década de los setenta. Después, enfrentándose al teatro con toda su complejidad, vendrán todas las otras importantes manifestaciones que certifican la esfera de su campo de trabajo y conocimiento. La fuerza de esta imagen debilita las otras y, muy especialmente, la de narrador ya que, con toda rotundidad, hay que decir que también, en este campo, ha sido un «hábil y brillante outsider». Y estos dos adjetivos, «hábil» y «brillante», que recojo de la necrológica de Esteve Soler, me parecen una buena manera de introducirme en el intento de explicar la singularidad narrativa que antes mencionábamos. También la consideración de «outsider» es ajustada porque, como narrador, nunca obtuvo una consideración especial ya que, para muchos, no era más que una actividad complementaria y menor en relación con la principal que lo definía. Y no es así. Es breve pero no menor.

El itinerario narrativo de Jaume Melendres pasa por los siguientes títulos. El primer texto narrativo es *El cavall no és de cartró*, que quedó finalista en el premio Joan Santamaria de 1970 y que, posteriormente, fue publicado en un libro colectivo en 1973. El cuento, sin embargo, se incorporó, como último del volumen, en el primer libro de narraciones que publicó y que marca el inicio público de su vertiente narrativa: *Cinc mil metres papallona* (1975). En 1981 publicaba *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga* con el cual había ganado el Primer Premio Trabajo de narrativa organizado por la revista *Treball*, semanario del PSUC. Quizás, en un ejercicio de memoria histórica, sería bueno recordar la composición del jurado que, por orden alfabético, estaba formado por

Àlex Broch, Joaquim Molas, Dolors Oller, Ignasi Riera, Francesc Vallverdú, José María Valverde, Manuel Vázquez Montalbán y Andreu Claret, director de la revista, con voz y sin voto.

Cinc mil metres papallona está formado por seis narraciones y *Un avió damunt dels vidres*, por cinco. Por lo tanto, pues, la narrativa breve publicada por Jaume Melendres está formada por once narraciones. Su única novela es *La dona sense atributs* (1990), que ganó el premio Prudenci Bertrana 1989. Si también queremos recordar al jurado diremos que estaba formado por Josep M. Castellet, Narcís Comadira, Oriol Pi de Cabanyes, Modest Prats y Jordi Sansanedas. *La dona sense atributs* es una novela escrita conjuntamente y fruto de la colaboración con Joan Abellan como anteriormente lo habían hecho con la obra teatral *El collaret d'algues vermelles*, que había ganado el premio Ciutat de Granollers 1979 y Crítica Serra d'Or 1980. Como todo trabajo de doble autoría es casi imposible atribuir partes de un todo que, en el caso de una novela, no se puede desligar, de manera que la novela pertenece, de manera indiscernible, a los dos. El día que se analice la obra de Joan Abellan habrá que tener en cuenta los mismos comentarios que surgirán hoy sobre la novela. Aun así, también hay que decir que hay unidades de coherencia entre los tres libros mencionados. Unidades de estilo y procedimientos narrativos. Así como de situaciones y relaciones interpersonales. Por ello no es extraño que ahora podamos analizar los tres libros como un todo –sabiendo que una parte es de doble autoría– y que nos preguntemos sobre las razones y los recursos narrativos utilizados en los tres libros porque en la respuesta encontraremos la singularidad narrativa que mencionábamos al inicio y que particulariza la narrativa del autor.

II. La “forma” Melendres

Pensamos que se puede hablar de una “forma” Melendres y que establecerla es lo que mejor puede ayudar a comprender y entender lo que define y explica esta obra. Hemos seguido siempre la narrativa de Melendres, ya sea como crítico del primer libro, como jurado del segundo o como editor del tercero. Y siempre, después de las lecturas, espaciadas por años —1975, 1981, 1990—, teníamos la sensación de hallar un uso específico de la forma narrativa que habíamos ido explicando desde la inicial *Cinc mil metres papallona* (*El Correo Catalán*: 20-12-1975) pero que ahora, relejendo de nuevo los tres títulos para redactar este texto, adquieren una coherencia mayor y permiten establecer el vínculo y la unidad de forma que antes hemos mencionado.

En la presentación a una entrevista que Joan Rendé le hizo para el *Avui* (*Art i Lletres*, 19-7-1981) con motivo de la publicación de *Un avió damunt dels vidres*, cuando habla de las dos escrituras, la teatral y la narrativa, Rendé establece una distinción cuando dice que el proceso de creación es diferente: «según se trate de la escritura de teatro (a la cual impone una dosis superior de su talante racionalista de economista) o de narrativa (donde domina la vertiente intuitiva)». Y Melendres no sólo lo corrobora sino que también define y explica su punto de vista sobre el tratamiento de la realidad:

Me despreocupo de la estilística, de lo que quieran decir o no los cuentos, aplico una fórmula muy poco reflexiva, es un tipo de obra en la cual me dejo llevar más por los fantasmas que por una programación inicial de propósito. Mi narrativa tiene en común con el teatro que tanto la una como el otro rehúyen toda tentación autobiográfica; no me ha interesado nunca explicar mi vida, esta enfermedad que sufre desde hace años nuestra literatura. Tampoco puedo copiar modelos vivos de la realidad, me los tengo que inventar; por eso me sale un tipo de realidad que no es real, que no lo es

tal y como estamos acostumbrados a verla descrita. También las relaciones entre las personas son objeto de esta síntesis imaginativa.

De la presentación y la respuesta parece deducirse una dicotomía en la composición entre teatro y narrativa donde en el primero hay un uso más elevado de la razón mientras en la segunda, en la narrativa, un mayor uso de la intuición. La lectura de los tres libros permite ver, sin embargo, que intuitivamente o desde la intuición, Jaume Melendres construye, sabiéndolo o no, una teoría o práctica narrativa que se desarrolla y se sigue de manera casi idéntica en la mayoría de cuentos y que llega de manera plena y con una mayor complejidad en la novela *La dona sense atributs*. Dicho de otra manera, hay una estructura de composición (juego/contrajuego; acción/reacción) y un uso de determinados recursos narrativos que se dan como una constante en la mayoría de las narraciones y también en la novela. Melendres había fijado, intuitivamente o no, racionalmente o no, una “forma” y la sigue, consciente o inconscientemente, hasta el punto de que acaba por definir su estilo y su práctica narrativa y otorgarle su singularidad dado que de manera tan evidente y continuada no la encontramos en ningún otro autor.

Para explicarlo primero diseminamos unas palabras y después intentaremos un discurso de interpretación. Las palabras y los conceptos serían o podrían ser: distorsión, intriga, enigma, oculto, apariencia, ambigüedad, equívoco, paradoja, insólito, choque, contraste, sorpresa, inesperado, extraño, perplejidad, intensificación o simulación. El campo semántico de todas estas palabras está en las antípodas del de términos como transparencia, seguridad, lógica, evidencia, certeza, claridad, previsible, explícito o normalidad. En la tensión entre este dos campos semánticos encontramos la forma de la narrativa de Jaume Melendres que toma la base de todas las palabras del primer listado a partir de las cuales

construye y crea las situaciones y argumentos narrativos de sus cuentos y de la novela. Cuando Melendres dice a Rendé: «Tampoco puedo copiar modelos vivos de la realidad, me los tengo que inventar; por eso me sale un tipo de realidad que no es real, que no lo es tal como estamos acostumbrados a verla descrita», está introduciendo el concepto de distorsión sorpresiva de la realidad –quizás no estamos tan lejos de los espejos cóncavos y convexos– que nos aleja de un realismo mimético y nos sitúa ante otro realismo posible, no frecuente ni normal pero posible. Y eso es, sencillamente, una operación estrictamente literaria. Hay mucho juego literario en la narrativa de Melendres. Es a través de la ficción narrativa, del ingenio de la imaginación, que construye los argumentos donde lo insólito se convierte en posible pero no de una manera previsible. Hay una construcción de un claro artificio literario al servicio del descubrimiento de una situación imprevista. Hay un cansancio de un tipo de realismo transparente y la búsqueda de una manera de narrar que bordea las partes ocultas de la lógica. Melendres, en respuesta a un cuestionario de la revista (*Pausa.*) también hace una reflexión sobre el proceso de la forma y la escritura dramática que, en este momento, puede resultarnos útil: «Mi opción ideológica es el realismo, entendido como un desplazamiento poético de la realidad y no su reproducción –brutal o amable, no importa. No soporto los bodegones ni en pintura. Dicho de otra manera, conreo el realismo del floricultor, que es capaz de generar rosas extrañas» (1991, núm. 9/10).

Del primer listado de palabras, si todavía fuera posible una doble reordenación entre palabras con valor de fundamento y valor de recurso narrativo, podríamos decir que los fundamentos principales para imaginar una narración en la obra de Melendres son: intriga, enigma, apariencia, ambigüedad, equívoco, paradoja, o insólito y los recursos principales de construcción narrativa serían: distorsión, choque, contraste, intensi-

ficación o simulación. Unas situaciones narrativas que se identifican y surgen de los valores del campo léxico de fundamentos se articulan literariamente utilizando usos del campo léxico de recursos. Es, como hemos dicho, la forma y fórmula Melendres. Por lo tanto, si partía de intuiciones, la intuición puede tener, también, una lógica interpretativa que explica cómo la intuición también puede moverse por razones aparentemente ocultas pero que están en la base de las actitudes y de las decisiones que tomamos. Creemos que la práctica narrativa de Jaume Melendres no está demasiado lejos de la que acabamos de explicar. Solamente hay que añadir, para cerrar el círculo, que, como él mismo ha explicado, sus narraciones rehúyen cualquier sombra autobiográfica pero también cualquier sombra de lo que se ha llamado literatura social. Su narrativa describe relaciones personales dentro de una cotidianidad. Estas relaciones sociales ligan a menudo la relación entre hombre/mujer y, en algunos casos, con una clara historia de amor o los conflictos de las relaciones amorosas como en *La dona sense atributs*. Y al hablar de la relación entre dos personajes entramos de nuevo en el campo de los recursos porque, de forma narrativa, esta relación de dos podrá dar lugar a desdoblamientos, confluencias, intensificaciones, paralelismos, suplantaciones, ambigüedades entre personajes, todos los recursos que permitirán, como hemos dicho, situaciones «donde lo insólito se convierte en posible pero no de una manera previsible».

III. Los tres libros

Lo que hemos dicho de la “forma” Melendres surge de la lectura de sus tres libros con el propósito de señalar la unidad de tratamiento narrativo que explica e identifica la singularidad del autor. Los cuentos y la novela ejemplarizan lo que acabamos de decir y es su lectura lo que permite descubrirlo.

En la crítica que Josep Faulí hizo de la publicación de *Cinc mil metres papallona*, en el suplemento dominical del *Diario de Barcelona*, además de señalar la clara madurez del primer libro de narraciones del autor y de acabar con una afirmación orientadora diciendo que las narraciones «interesan más por el *cómo* que por el *qué*» –es decir, la forma, el tratamiento narrativo y el artificio literario que nosotros hemos intentado explicar–, hace una referencia al título del libro que también clarifica la actitud que tendrá que tomar el lector ante el tipo de obra que nos encontramos. Faulí, para mencionar la complejidad de lectura a la que a menudo nos somete el autor, cita una frase del cuento que da título al libro: «nadar, como quien dice, cinco mil metros mariposa, brutal y sin piedad» (p. 98). Nadar, brutal y sin piedad, cinco mil metros mariposa es o puede ser la metáfora del “esfuerzo” como actitud de lectura. Y esta complejidad de lectura se da en algunos de los cuentos de *Cinc mil metres papallona*. El autor, en la entrevista que le hizo Joan Rendé, nos confirma que los cuentos fueron escritos entre 1970 y 1974. También, como hemos dicho, su voluntad de huir de un realismo tradicional. Melendres buscaba un lenguaje propio, una manera de decir en un momento en que estaba en juego y debate en la literatura catalana o se empezaba a debatir el uso de la forma narrativa y que, en los años siguientes, contrapondría a tradicionalistas y textualistas y éstos a transformadores y transgresores. Y en algunas de las narraciones de este primer libro Melendres no está lejos del textualismo. Sobre todo la primera que escribió, *El cavall no és de cartró*, finalista del premio Joan Santamaría, y que ahora, al incorporarla en el libro, la reserva y la potencia como última narración que cierra el volumen. Pero la complejidad de lectura de este primer libro se atenúa en los siguientes. En *Un avió damunt dels vidres* y en *La dona sense atributs* las situaciones serán ambiguas y constantemente varían de foco y perspectiva, lo que proporciona suspense e interés por des-

cribir el enigma y llegar al desenlace. Pero la descripción no tendrá la dificultad de comprensión que pueden llegar a tener algunos de los cuentos de *Cinc mil metres papallona*. Por lo tanto también hay una evolución entre los tres títulos pasando de un mayor artificio a una mayor transparencia. La complejidad lectora no estará tanto en el tratamiento y, sobre todo, en la descripción de la situación narrativa, lo que dificulta y obstaculiza la comprensión, como en la ambigüedad de la situación argumental que es lo que crea el interés del final.

1. *Cinc mil metres papallona, duplicidades, desdoblamientos, falsas identificaciones y manipulaciones del yo*

El tema del yo o la personalidad está constantemente presente en *Cinc mil metres papallona*. Pero es un yo desidentificado o problemático. Un yo en dispersión, abierto, que puede ser muchos yos posibles. Si la identificación del yo es el nombre, si el nombre otorga identidad al personaje y reconocimiento, si a través del yo accedemos a una biografía concreta, esta seguridad se rompe con el uso de una desidentificación y contraposición constante de personajes que tienen el mismo nombre. A pesar de la explicitación de detalles y de diferencias son biografías que se entrelazan y se confunden, hasta al punto de confundir quién es quién en la narración. En la última narración, *El cavall no és de cartró*, hay dos Juli Peracanta que se diferencian por su altura, metro noventa y metro setenta y tres, mientras cada uno mantiene una interlocución escrita, un epistolario, con Zoa y Estefania. La voz narradora, que es femenina, describe, a través de multiplicidad de planos y el cruce de todos los personajes el recuerdo de las relaciones. Duplicidad y desdoblamiento que se produce de igual manera en la narración que abre el libro, *Pinyó lliure*, donde dos ciclistas Joppe de Bustamante y Joppe pre-Bustamante, se reencuentran, años des-

pués, en una carrera para vencer a su histórico competidor, Luigi Roma. Asustados, los organizadores se encuentran con dos Bustamantes cuando sólo esperaban a uno, el real, el único, el auténtico que ahora ya no saben quién es de los dos mientras el público que sigue la carrera sólo ve a uno, el histórico Ferdinand Joppe. Finalmente los dos Bustamantes, también competidores entre ellos, habiendo vencido a Luigi Roma, se marcharán en pareja, primeros y juntos, pero no llegarán a la meta porque se equivocarán de camino.

Estas distorsiones del yo pueden tomar otras formas y pasar del desdoblamiento o duplicidad a la transposición o falsas identificaciones. En *Gin, Gina* un personaje femenino –Thöne– toma, sin quererlo, la personalidad de Gina, mujer de Claudi. Gina se marcha y abandona a Claudi, y sus amigos ven y reproducen en Thöne la personalidad de Gina. Y Thöne se encuentra viviendo una realidad que pertenece a Gina sin que ella haga nada por evitarlo. *Maquillatge* es otra narración donde, en este caso, hay un juego específico de manipulación de personalidad que es una falsa negación intencionada, un engaño asumido por los personajes, Fèlix (que se identifica con la marca de coches Morris), y la voz narradora (que se identifica con BMW). Para evitar conflictos entre ellos dan por muerta a Lídia, su doble amante, y así cada uno mantendrá su relación sin interferir ni inquietar al otro. Los dos asumen una falsa muerte y los dos asumen un doble engaño aparente porque cada uno sabe que Lídia está viva, pero un día aceptan y deciden que está muerta aunque viven la relación con ella pese a que entre ellos lamentan su muerte.

Son cuatro ejemplos claros de este juego de ficción/realidad que, centrados en la identidad del personaje, se fundamentan en situaciones equívocas donde “lo insólito se convierte en posible”. Este tratamiento diverso del yo explica el principal sentido del libro. Las otras dos, *Líquid* y *Cinc mil metres papallona*, complementan, con estrategias parecidas, la práctica narrativa de Me-

lendres. La primera con la descripción final de una situación de exceso y la segunda con la rebelión del personaje contra aquello que estaba previsto para los otros.

2. Un avió damunt dels vidres, *deshacer el secreto del enigma*

El propio Jaume Melendres en las entrevistas que siguieron a la entrega del premio explicaba la razón y significado que da a las narraciones y al libro que, no olvidemos, tiene como título completo *Un avió damunt dels vidres i altres narracions d'intriga*. A Rosa Piñol le precisaba que «todas las narraciones del libro tienen en común una intriga por resolver, de orden muy diferente en cada caso –policíaco, amoroso–, pero que se resuelven con una intriga. Es una narración del tipo de novela problema» (*Avui*, 8-7-1981). Y, a Narcís Mitjans, le confirmaba que: «De hecho, las cinco explican una historia de amor. Trata de las relaciones entre la gente, en dos narraciones se produce un delito, pero en todas hay un procedimiento soterrado para conseguir un propósito» (*Diario de Barcelona*, 14-7-1981). Son dos respuestas que nos describen un perfecto marco de interpretación y explicación del libro.

Antes, sin embargo, digamos lo que anteriormente ya hemos señalado. Entre el primero y el segundo libro hay un salto notable y una evolución evidente en beneficio de una mayor claridad expositiva. Hay una mayor narratividad. El juego narrativo no desaparece pero sí el artificio textual. Este proceso de cambio no está lejos del que siguieron otros autores en aquellos años, Coca, por ejemplo, a quien Melendres prologó dos veces y con dos prólogos diferentes (1978 y 1985). En *Selva i salonet*, un texto germinal en la narrativa del autor de *Sota la pols*, hay situaciones insólitas como la del primer cuento, *Un avió damunt dels vidres*, que da título al libro, pero en todo momento la discursividad narrativa es clara. Sorprende el juego de posibilidades que

los cuentos esconden y los desarrollos imprevistos que siguen, pero en ningún momento encontramos la complejidad de lectura de los cuentos del primer libro donde la descripción de la situaciones, a través del uso libre y ambiguo que se hacía de la lengua y de los recursos narrativos, tenía dificultades de interpretación. El enigma ahora se focaliza en la resolución del desenlace pero las narraciones describen un orden de exposición claro que construyen las razones que llevan al final.

Sorprenden los argumentos pero no el tratamiento narrativo que de ellos se hace. Hemos recogido las declaraciones de Jaume Melendres porque explican perfectamente la unidad que tiene el libro que fue escrito entre 1978 y 1981. Son historias de amor o que enmascaran el amor para que uno de los dos personajes consiga su propósito que, por otra parte, no siempre obtiene por las reacciones que la acción que ejecuta puede provocar en el otro o los otros. Así, en *Un avió damunt dels vidres* un personaje masculino mata a un diputado e intenta confesarlo a la policía esperando poder ir a la cárcel y encontrarse con su enamorado, Elio, que también está encarcelado. A pesar de ser el asesino, la policía, llevada por un exceso de celo y con situaciones del todo paródicas, le desmonta todos los argumentos y el asesino no es encarcelado. En *La sala d'aigües* (único cuento con terminología política), unos miembros del partido comunista a la espera de los resultados de unas elecciones, se reúnen en casa de uno de ellos y plantean el juego de una ducha en pareja mientras otro deberá retransmitirla a los demás. El juego de confusiones, posibles intercambios, renunciadas y posibilidades se rompe cuando se descubre que ha habido una manipulación de las papeletas para que salgan dos nombres concretos. En *L'home indefinit* un personaje "indefinido" consigue que su compañero de piso le deje la habitación, mucho mejor que la suya, porque quiere recibir a su prometida danesa, que llega a la ciudad, en las mejores condiciones posibles. El personaje "indefinido", poco a

poco, transforma la habitación hasta que el personaje "definido", al no llegar la prometida, sospecha que todo ha sido un engaño para conseguir la habitación. *Roma d'Amboise*, uno de los mejores cuentos del libro, esconde el propósito final del robo de un manuscrito de Leonardo del Museo de la ciudad de Amboise. El personaje femenino teje una red de equívocos y manipulaciones que el personaje masculino, con toda incredulidad, no acaba de entender ni descubrir hasta el final cuando otro personaje le explica lo que ha pasado y le hace chantaje para no denunciarlo a la policía. Finalmente, en *L'adulteri blanc*, el último cuento y cuento puente con *La dona sense atributs*, una misteriosa dama con una flor se presenta en el entierro de un personaje, Gustau. Su mujer y su tía piensan en la posibilidad de que sea la amante del muerto. Pero quien verdaderamente tiene un amante es la mujer viuda. El sentido de culpa la lleva a investigar el posible adulterio de Gustau para neutralizar el suyo con el doctor que cuidaba a su marido a quien acaban de enterrar. La misteriosa dama del cementerio es la mujer del doctor y con su acto, conociendo la relación entre su marido y la ahora viuda, está enterrando su amor por su fracasado matrimonio.

Son simples descripciones de argumentos que si bien pueden señalar su originalidad no pueden reproducir el juego literario de ambigüedades, equívocos, intrigas o la construcción creciente del clímax narrativo hasta el punto final de la historia que muestran la habilidad narrativa del autor y que confirman la expresión antes recogida de ser también un «hábil y brillante outsider» en el campo narrativo. Y si estos libros son importantes, probablemente la pieza mayor es *La dona sense atributs* escrita en colaboración con Joan Abellan. Lo es porque la extensión puede permitir un juego más profundo, una intensificación de muchos de los recursos utilizados en los cuentos. Pero también porque introduce un tema y una idea que no podemos ignorar ni despreciar. Y nuevamente me remito a unas palabras

que pronunció mucho antes de la redacción de la novela, lo cual confirma que su germen venía de lejos y, como creemos y hemos dicho, permite pensar que el antecedente de la novela sea el último cuento de *Un avió damunt dels vidres, L'adulteri blanc*. Me remito, otra vez, a la entrevista que le hizo Joan Rendé en julio de 1981 con motivo de la recepción del premio por el segundo libro de narraciones. En la parte final de la entrevista, cuando hablan de los cuentos, comenta cómo las apariencias de las cosas conforman muchas de nuestras actitudes y comportamientos. Y acaba con una sentencia a tener en cuenta: «Las apariencias son un elemento tranquilizador, son el orden». Es del todo cierto. Las verdades se pueden ocultar en apariencias falsas mientras la apariencia conforma la verdad externa. La falsedad de las apariencias da una imagen falsa y equivocada de la realidad pero fija y establece un orden social que domina en la relación entre personas, países y sociedades. No hay que remitirse a la crisis económica actual y mundial que ha sido el fruto de la ficción y ambición de un capitalismo desbocado y de la apariencia falsa de que todo era posible. La realidad sucumbía ante la ficción de la apariencia. Jaume Melendres no entra en ningún análisis social en ninguno de los tres libros que analizamos, pero hace confluir el conflicto entre realidad y apariencia en la relación entre las personas que es, como hemos dicho, el tipo de relación que muestra en su obra narrativa. Y lo hace en la novela que, conjuntamente con Joan Abellan, ganó el premio Prudenci Bertrana 1989.

3. *La dona sense atributs o el juego de la apariencia y de la verdad*

Como obra de doble autoría, *La dona sense atributs* surge de una propuesta de juego literario entre Jaume Melendres y Joan Abellan. El propósito inicial –que todavía no permitía imaginar una futura y posible novela– era cruzar unas cartas entre los dos

comentando aspectos diversos de su interés. Eran dos personalidades diferentes que se escribían y, de alguna manera y sin preverlo, estaban dando voz a la personalidad de Mat y de Júlia/Agnès. Cuando se percibe esta realidad literaria se reformula el proyecto, se construye el argumento, se adaptan las cartas y se escribe la novela. El resultado es *La dona sense atributs* que hoy pueden leer. Una novela epistolar donde reencontramos y se intensifican muchos de los recursos que hemos hallado en los dos libros de cuentos: ambigüedad, suplantación, simulación, ocultación, desdoblamiento, duplicidad, engaño, equívoco, paradoja, intriga, enigma, etc. Todo en función de un relato que se construye sobre unas falsas apariencias que esconden una verdad que solamente conoce una de las partes (ella) y que conduce a un final imprevisible y, también, abierto.

Mat, un periodista que entrevista a grandes personajes del mundo de la cultura y el espectáculo –las referencias teatrales están presentes–, recibe una carta de una lectora, Agnès Alvir, reconociendo su trabajo y preguntando por su identidad de género, dado que en sus artículos Mat nunca ha introducido ninguna identificación que permita deducir si es hombre o mujer. Mat, inconsciente del hecho, observa que es cierto y falseando la realidad le contesta a Agnès Alvir diciendo que es una mujer. La relación epistolar entre los dos queda abierta. Y más cuando sabemos que detrás del nombre de Agnès Alvir se esconde el de Júlia, la mujer de Mat. Júlia/Agnès intrigada y dolida por la suplantación de género de su marido continúa el juego epistolar para saber el motivo de la suplantación y hasta dónde puede llegar. Éste es el juego constante de ambigüedad, simulación y engaño que construye y muestra la novela. Cada personaje elabora un pasado falso que liga con cada una de las dos personalidades ficticias. Sobre todo Mat que debe construirse un cuerpo y un pasado de mujer.

La ambigüedad de la situación y que sólo uno de los dos personajes conozca la verdad

permite imaginar todos los equívocos que entran en juego. Agnès/Júlia puede explicar por carta a Mat, a su marido, que tiene un amante, August, lo cual es cierto. También la posterior ruptura. Mat piensa que si Agnès tiene un amante quiere decir que hay un marido –que es él sin saberlo– y, que, por lo tanto, es una mujer casada. Agnès/Júlia convoca a Mat a una cita a la cual sabe que no acudirá. En casa, como Júlia, vivirá la reacción de Mat ante la no comparecencia de Agnès. Finalmente Mat le confiesa a Agnès que es un hombre. Ésta quiere saber si está casado. Mat contesta que sí y a partir de este momento Júlia/Agnès quiere saber qué piensa exactamente Mat de su matrimonio, qué piensa de ella. Entramos en el momento de la gran verdad. Júlia/Agnès domina la situación, Mat ignora que está escribiendo a su propia mujer. Es así como Júlia/Agnès sabe qué piensa de ella y de su matrimonio. Una cita última entre Mat y Júlia donde él quiere comunicarle que la deja por (la desconocida y ficticia) Agnès sella el final. Un final abierto donde el suicidio de Júlia se pasea por la última frase.

Como en los cuentos, la síntesis del argumento no puede transcribir toda la complejidad del proceso, la alternancia de los cambios, la progresión del discurso, las sentencias que traban y definen las posiciones y pensamientos de Mat y Júlia. Júlia ha sido quien ha movido los hilos de todo el artificio y quien al final puede pronunciar «Mat sólo se enamoraba de ficciones», porque Agnès es una ficción epistolar surgida de ella misma que acaba por destruirla a ella y su relación con Mat. Podemos decir, si queremos, que, desde el inicio, *La dona sense atributs* es la crónica de un final anunciado porque hay una clave escondida en el apellido de Agnès Alvir, apellido que leído al revés es “rival”, lo cual ya anuncia las consecuencias funestas que la presencia de Agnès, personaje ficticio, tendrá en la resolución final. Como así ocurre. Júlia, que posee el secreto, podría descubrir la realidad a Mat. Está a punto de enseñarle las cartas que ha recibido de él y que pondrían

la verdad al descubierto pero no lo hace. Y asume las consecuencias. Ella, como Júlia, ha perdido los atributos de mujer ante Mat, que no la reconoce como mujer casada y como Agnès también es una mujer sin atributos porque Mat no la ha llegado a conocer y, por lo tanto, no la ha podido construir como persona porque sólo es una ficción en la vida de Mat. Los dos personajes han construido una relación sobre suplantaciones, falsas identidades y apariencias que cuando para uno de los dos, Júlia, se hacen evidentes y se vuelven realidad les destruye a uno y al otro. Desapareciendo Júlia la relación se rompe.

Por todo lo que acabamos de señalar, no es difícil asumir lo que decíamos al inicio. La obra narrativa de Jaume Melendres es breve, sólo tres libros, pero no es en absoluto menor. Temáticamente se centra en las relaciones interpersonales de tipo muy diverso –es el *qué* al que se refería Josep Faulí en el artículo que hemos mencionado– pero estas relaciones están sometidas a un hábil juego de uso de las formas narrativas –es el *cómo* que certificaba Faulí en el mismo artículo– que focalizan el interés en la construcción y desarrollo literario del argumento y la situación narrativa que leemos. Es un hábil juego de artificio literario y en la ejemplificación de este juego encontramos la “forma” y “fórmula” Melendres que es lo que, en último término, proporciona una singularidad específica y concreta a esta obra narrativa.