

rre a soluciones tipográficas propias de cierta poesía contemporánea: los versos se distribuyen por la página jugando con los márgenes, escalonándose y dejando espacios en blanco para recalcar algún verso especialmente contundente. Esta manera de proceder condiciona también el uso de la metáfora, que se puede emparentar con la vanguardia o el surrealismo por su buscada arbitrariedad y su “automatismo”, aunque, en sus mejores momentos, alcanza una fuerza sugeridora innegable, como en el poema «Coses i l'home mort», uno de los mejores del libro, donde dice:

La mujer que se acerca al hombre muerto
que ama
y le da el primer beso sin respuesta,
también se cubre con un vestido,
con un nuevo pelo sin respuesta.
Baja la noche encima de ella,
sin decir nada camina hacia el mar.

Está allí donde tú caminarás el día de tu
muerte.

Con *La doble espera de l'aigua i tu*, es evidente que Jaume buscaba su voz, iniciaba una exploración en el lenguaje que, en algunos monólogos de *Defensa índia de rei* recoge varios de los recursos y estímulos de su libro de poemas, alcanzando al mismo tiempo una fuerza dramática que la obra ha mantenido con el paso de los años, como he podido comprobar con sorpresa en una relectura reciente. Seguramente, *La doble espera de l'aigua i tu* no verá una reedición, pero no hay duda de que sus versos son, en palabras de su autor, «una respuesta –consagrada por la tradición, eso sí– en un mundo de respuestas posibles, y que lo único realmente interesante es que la respuesta esté».

Junio de 2010

La producción dramática de Jaume Melendres

Pere Riera

Defensa índia de rei, o la inesperada llegada del joven autor

Jaume Melendres hizo un inesperado aterrizaje sobre la llanura del teatro catalán de mediados del siglo pasado con la presentación de un ambicioso texto que le colocaría directamente en la cima de la dramaturgia catalana de aquel entonces. Corría el año de gracia de 1966 y *Defensa índia de rei* recibía el premio Josep M. de Sagarra, tres años después de que Josep M. Benet i Jornet iniciara la historia de este galardón a resultas de la obra *Una vella, coneguda olor*. Joan Oliver, Antoni Mirambell, Enric Dachs, Feliu Formosa y Frederic Roda fueron los miembros del jurado que reconocieron las virtudes de una pieza que en términos estructurales y poéticos nos recuerda levemente a *Woyzeck* de Georg Büchner: un drama de estaciones, un friso de escenas, situaciones y momentos recorridos por un solitario anti héroe que sufre los efectos de una personal revolución involuntaria; el protagonista de la obra de Melendres ve invertidos sus principios y termina creyéndose las inverosimilitudes que él mismo, en un inicio, intentaba esquivar invariablemente. El héroe se convierte en tirano, envenenado por las pruebas de una vida agresiva y agresora de la que resulta casi imposible salir indemne.

En la presentación inicial de hechos y gente, la obra nos muestra a Jan, el hombre al margen; aquel que ha deseado quedarse al abrigo, manteniéndose lejos de los efectos perniciosos de la guerra, de un conflicto fratricida, protegido por los cuatro márgenes de su casita en plena campiña, escoltado por su esposa que se inquieta de continuo con la posible llegada de los soldados. Pero llegan; los soldados llegan y con ellos un Maestro de Armas que, a modo del te-

rible Mefistófeles, arrancará a Jan de su guarida para que viaje hasta las entrañas del miedo y la destrucción. Un montón de tretas criminales y tramposas obligan a Jan a seguir los pasos de un malvado personaje que en última instancia lo utiliza, no tanto para corromperlo como para cazar a su propio hermano: el verdadero enemigo. De este modo, como expresa Feliu Formosa, «el héroe solitario pasa por una serie de situaciones de prueba (“estaciones”, como dirían los expresionistas alemanes), a través de las cuales un personaje que representa a la sociedad de la lucha de clases (el Maestro de Armas) intenta convertirlo (a Jan) en un traidor a los suyos, que son los de abajo».¹

Melendres se da a conocer, por tanto, con un drama bélico y político de considerables proporciones. Su ambición temática es extraordinaria y su riqueza poética, incuestionable. Un hasta entonces doctorando en economía daba el salto a la dramaturgia sorprendiendo a propios y extraños con un texto difícil de equiparar a cualquier texto de los que la literatura dramática catalana había producido hasta ese momento. La sorpresa fue enorme y su bienvenida, a la fuerza, entusiasta. El tiempo y las circunstancias, sin embargo, relativizarían el furor con el que apareció en el universo del teatro catalán este autor nacido en Martorell, que muy pronto pagaría las prendas de una situación cultural y política convulsa que entorpecería sistemáticamente las expectativas de ver sus textos escenificados.

***Meridians i parallels*, o la alargada sombra de Brecht**

A pesar de todo, la vena del dramaturgo incipiente no desfallecería. *Meridians i parallels* sería la segunda obra escrita por Melendres en el año 1970, con la que conseguiría el premio Josep Aladern, de Reus. Un drama compuesto de nuevo por una enorme complejidad. Un crisol de temas y personajes que, como en *Defensa índia de rei*, se emparentaba necesariamente con los

estilemas propios del teatro épico brechtiano. Melendres, poeta y traductor, y hasta entonces tangencialmente próximo a las artes escénicas, sorprendía por segunda vez con la presentación de una obra de factura precisa, compleja y vibrante. Una obra claramente política: escondidos bajo topónimos poéticos y alusiones relativamente equívocas, el lector encontraba referenciados en ella a todos y cada uno de los insignes protagonistas del momento histórico que atravesaba el país a mediados de siglo pasado. La voluntad del autor parece poner indiscutiblemente en cuestión todas las contradicciones generadas por un conflicto bélico irresuelto en cierta medida, del que es víctima una sociedad escindida, repleta de individuos también escindidos incluso *malgré lui* (*eux*). No le mueve sólo «el deseo de denuncia y de transformación», como indica Feliu Formosa en el prólogo de la obra, «sino que mezcla este deseo con la lucha consciente y consecuente para encontrar una fórmula personal que no deje fuera ninguno de los recursos formales de la tradición escénica europea de los últimos años (expresionismo, vanguardismo, realismo, y otra vez brechtismo)».²

La alargada sombra de Brecht se extiende indefectiblemente por las páginas de estos *Meridians i parallels*. Personajes como el de la Nena Immaculada nos remiten directamente a Joana Dark, la protagonista de *Santa Juana de los Mataderos*. La acción de la obra se desarrolla en un país cuyo nombre nunca conocemos, vecino de Santiamén, este sí, territorio ficticio que fácilmente reflejamos con la España opresora. Guntram, el caudillo de Santiamén, somete en todo momento a sus vecinos, tanto en términos económicos como culturales y políticos. Es necesaria, por tanto, la figura de un héroe todopoderoso, capaz de enfrentarse a los abusos del dictador. El elegido será Morats, de la estirpe de los Morats, un exaltado y soberbio joven que se auto-proclama valedor de la patria, esa misma patria de la que ha estado ausente durante años y a la que regresa con la pretensión de libe-

rarla. Y para hacerlo, no tendrá más remedio que llegar a algún tipo de acuerdo con el magnate James Marshall, su propio suegro a su vez, amo y señor de la producción internacional de latas de conserva, –cuyo nombre nos recuerda curiosamente al del senador americano George Marshall, ideólogo del famoso plan con el que comparte nombre y con el que Estados Unidos incentivó la recuperación de una Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial.

En el contexto de una trifulca identitaria y económica, Melendres ofrece desde la visión marxista de los valores sociales y nacionales, la óptica de los defensores de la oligarquía política y el monopolio, y la de todos aquellos que creen y enarbolan la causa de la revolución. El conjunto de personajes es numerosísimo, y las historias de unos y otros se trenzan endiabladamente para ofrecernos un minucioso mosaico, una rica panorámica de todos los posicionamientos humanos ante una situación política y social crítica y misérrima. Una pieza, por tanto, en cierto sentido inconmensurable, que hasta hoy no ha sido puesta en escena, sea por su ineludible complejidad, sea –en el momento en el que Melendres la escribió– porque difícilmente habría podido evitar el miedo y la tijera de la censura.

***El collaret d'algues vermelles,* o las trampas del amor**

A cuatro manos, con Joan Abellan, cómplice inseparable en la biografía profesional de Melendres, escribirían en el año 1978 *El collaret d'algues vermelles*, una delicada pieza inspirada en la novela *Manon Lescaut* (1753) del Abate Prévost. Con este texto ganarían el Premio Ciutat de Granollers, al que optaron presentándose bajo seudónimo. En el prólogo de la edición de El Galliner, los autores reconocen que la lectura de la obra entre sus coetáneos despertó algunos aspavientos. Y es que hasta entonces, tanto uno como otro habían sido cataloga-

dos como discípulos directos y embajadores con solera en nuestro país del gran paradigma: Brecht. ¿Qué platos rompían este par de autores con una obra en cierta medida extemporánea?

En definitiva, con *El collaret*, Abellan y Melendres rompían con los principios indisolubles del teatro épico y político, y se dejaban llevar por una historia de ascendencia romántica, basada a la vez en una intensa trama de amores y desamores más o menos procaces, escrita por un cura francés del siglo XVIII. La obra, ambiciosa en su estructura y universo narrado, y con unas dosis de lirismo y melodrama bastante elaboradas, se aleja por tanto de cualquier pretensión didáctica. Nos encontramos ante la sucesión imparable de tránsitos y desgracias a las que se ven librados los dos protagonistas de un *amour fou*: Beatriu y Albert, sosias de la propia Manon Lescaut y su enamorado Des Grieux, –a su vez parientes directos de los futuros Margarita Gautier y Armand Duval. ¿Por qué motivo Abellan y Melendres no inventan una historia original? ¿Por qué hurtan deliberadamente un argumento ajeno, con casi trescientos años de antigüedad? En palabras de los propios autores, sus razones obedecen a la escasez endémica de dramaturgos oriundos con el suficiente ingenio; mal que creen compartir: «por qué razón, en vez de ser “originales” e inventar una nueva historia, hemos pedido asilo a una ficción inventada por otro. Pues bien, dejando de lado la probada vocación vampirizadora del teatro, podríamos aludir también a una real dificultad de los dramaturgos catalanes a la hora de inventar historias. Se trata, probablemente, de una situación circunstancial, ligada a la evolución de la sociedad, a su transformación política y cultural».³

No se abstienen, a continuación, de realizar la radiografía que determina –a tenor suyo– el estado de salud de los autores catalanes en activo por aquel entonces: «el fenómeno es general. Repasemos la nómina, sino: el largo silencio de Jordi Teixidor (el más profesionalizado de los dramatur-

gos catalanes), la larga siesta de autores como Xavier Romeu, Ramon Gomis, Alexandre Ballester. Otros siguen escribiendo, claro. Pero Josep M. Benet i Jornet o reincide en sus viejos, conocidos temas o, en su última obra, *Descripció d'un paisatge*, se refugia en un argumento inventado por un griego, difunto desde hace siglos. Salvador Espriu vuelve a copiar, con la caligrafía que le es propia, el viejo mito de *Fedra*. Y hace lo mismo, en lengua castellana (pero siempre desde Cataluña), Ramón Gil Novales». La conclusión final no puede ser más categórica y desalentadora: «No. No sabemos inventar historias. O no nos atrevemos. Y tal vez no hay nada malo en ello». Con esta serie de aseveraciones justifican los autores los motivos por los que han “vampirizado” conscientemente el argumento del Abate Prévost. Un argumento amoroso, apasionado. Una historia de amor materializada incluso a riesgo de parecer inoportunos, ya que en el momento en el que la obra fue concebida, –a opinión de sus autores–, el teatro catalán no era especialmente proclive a la producción y disfrute de este tipo de tramas: «el teatro catalán contemporáneo (1978), por causas ajenas a su voluntad consciente, ha proscrito de los escenarios uno de los aspectos más absorbentes y apasionantes de la actividad humana. Su resultado es también que, hoy, a los actores (como a los autores) les cuesta mucho menos decir públicamente “la empresa ha declarado el *locout*” que “te quiero”».4 He aquí la necesidad de Melendres y Abellan de abandonar momentáneamente el teatro reivindicativo y penetrar sin fisuras en la épica de los asuntos del corazón.

Nos referíamos a la ambición narrativa de un texto que se estructura en tres grandes actos, cada uno de los cuales transcurre en espacios y tiempos suficientemente diferenciados: el relato se inicia en la ciudad de Barcelona, a finales del siglo XVIII. El joven estudiante Albert de Comes se afana por el amor de la joven Beatriu, a su vez requerida por el Corregidor, un viejo avaro con el que ella está dispuesta a huir para disfrutar de

todo tipo de prebendas. La acción se complica a medida que el apasionado Albert se las ve y se las desea por los favores de Beatriu, mientras ella nunca deja de aparecer dócil ante las muestras de afecto de unos y otros. Finalmente tomada por prostituta, Beatriu se verá obligada a embarcar en un barco que la llevará –junto con un buen número de meretrices– hacia las Américas. Allí tendrá ocasión de celebrar un buen matrimonio con un acaudalado colono que, a cambio de atenciones y calor, la convertirá en una dama respetable. Albert, exaltado polizón, subirá al barco a escondidas y seguirá a su amada a través del océano. De este modo, el segundo acto de *El collar* se desarrolla curiosamente en la cubierta de un barco que zarpa con un montón de caballeros, marineros, un clérigo y un equipo de putas. Un nuevo pretendiente de Beatriu, el joven Ermengol, se convertirá en el nuevo antagonista del desesperado Albert que pasará todo tipo de penurias para seguir el rastro de su enamorada. El tercer y último acto de este laberinto de pasiones, traiciones y secretos de alcoba tiene lugar en las colonias americanas; concretamente en la Nueva Barcelona. Finalmente los amantes han llegado a los mares de coral, aquellos que han de nutrir a Albert de las algas rojas con las que podrá confeccionar el collar que en tiempos pasados prometió a la bella Beatriu. Pero los encantos de la hembra despiertan de nuevo la pasión de un nuevo macho: en este caso, Gustau, el hijo del Gobernador. Beatriu y Albert malviven haciéndose pasar por nobles inquilinos, mientras se hunden en la miseria. Y ella ve en Gustau la posibilidad de salir del pozo, para desgracia –una vez más– del cornudo Albert. El débil estado de salud de Beatriu, con esa pequeña tos que arrastra desde los inicios, síntoma inefable de una tisis largamente anunciada, sumado al espanto general que produce el duelo a muerte entre Albert y Gustau, acabará con la vida de la protagonista en brazos de su amado; –el mismo fin de Manon y la dama de las Camelias.

Un texto neto y preciso, con una altura

literaria excepcional. El lector no puede evitar encontrar referentes directos con los grandes dramas románticos de Schiller o Goethe, incluso de Dumas o del propio Duque de Rivas. Curiosamente, no encontraremos en ninguna otra pieza de Melendres una tesis argumental tan tozudamente anclada en las pasiones amorosas –a excepción tal vez de su último trabajo, *El jardí de dones*–, y tampoco paladaremos –como en este caso– en sus diálogos el gusto por concretar en las palabras de los personajes el hilo de una trama que sabe conjugar el relato de aventuras con el melodrama más inflamado. En *El collaret d'algues vermelles* se produce un puñado de afortunadas *liaisons*: tanto desde el punto de vista compositivo como en el temático y poético. Y de entre todas las alianzas, una muy apreciada: la de dos magníficos dramaturgos, jóvenes y tenaces, que sumaron esfuerzos para servirnos una de las piezas más extemporáneas y preciosistas del teatro catalán de los años setenta.⁵

Terror i misèria del primer franquisme, o el teatro didàctic

En el año 1983, de nuevo a cuatro manos, Melendres escribiría junto con José Sanchis Sinisterra tres piezas cortas con la finalidad de servir como material escénico para jóvenes escolares; el título: *Terror i misèria del primer franquisme*, en alusión/homenaje directo a la obra *Terror y miseria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht. A la propuesta de Sanchis, –promotor de la iniciativa–, Melendres se aviene de buena gana y elabora tres escenas que él mismo reconoce «no se parecen a las escritas por mi amigo», en referencia a las cuatro que produciría el coautor. El contexto de la obra está bien claro: la posguerra española. Y si existen elementos concomitantes entre las piezas de ambos dramaturgos, el propio Melendres osa justificarlo en la misma nota previa: «sin ponernos previamente de acuerdo, ambos hemos coincidido en algo: nos hemos

decantado –quizá era previsible– hacia el bando de los perdedores, pero no diciendo que ellos eran los buenos, sino intentando mostrar que la guerra no se había terminado, que la resistencia continuaba». Una posguerra que por motivos generacionales ellos mismos conocieron en su primera juventud:⁶ «Hemos intentado mostrar algo de lo que fuimos testigos: que el deseo de libertad empezó a manifestarse tímidamente pero enseguida».⁷

A diferencia de las escenas de Sanchis, que se adentran en el terreno del drama, Melendres opta por la comicidad. Él mismo indica que «en grados y momentos distintos, deben hacer reír. Y, si puede ser, sin banalizar la situación». De este modo, *L'autarquia ben entesa* presenta una situación doméstica que se desarrolla siguiendo las marcas de un sainete costumbrista «al estilo del *Quim Federal*, de Espriu»; un trasnochado falangista somete a su esposa exigiéndole todo tipo de sacrificios y sumisiones mientras él está inmovilizado por una herida en el brazo. La visita de unos astutos vecinos pondrá en crisis la paciencia de unos y otros, y en un último acto de mesianismo patriótico, Antòniu pondrá a la mujer entre las cuerdas y finalmente ella, como una Nora mediterránea, saldrá por la puerta dejándole pasmado y con las sábanas empapadas de camomila. Como reconoce el autor, «se trata de una escena con gags –verbales y visuales– que, además, encuentra en el gag final su sentido –su mensaje».

El preu de la gespa es posiblemente la más inquietante de las tres piezas. Aparentemente nos encontramos ante una típica tensión social entre el hombre de pueblo, –el campesino del Delta–, y la joven ingeniera urbanita que conoce todos los tecnicismos pero ignora absolutamente las causas de orden atávico que mueven el mundo. Ella se ha trasladado al campo para estudiar diferentes variedades de césped, por tanto debe pisarlas todas. Pero los céspedes, los campos, las semillas cultivadas bajo la tierra fértil esconden un montón de secretos inimaginables para la Chica. Y es que si la

hierba crece con tanto esplendor no es porque recibe en mayor o menor medida los efectos de la “fitotoxicidad”; no tiene demasiado sentido que se plantease si elige «un abono inorgánico, o mineral / de un solo fertilizante, o compuesto», para estimular «la floración y el desarrollo de la semilla». Si la hierba crece tanto, y tan bien, es fundamentalmente porque, como remarca el Campesino: «aquí debajo hay doscientos muertos». Doscientas víctimas de un pelotón de la Guardia Civil que dispersó hace doce meses a los manifestantes de una huelga general:

CHICA: Los periódicos no dijeron nada.
 CAMPESINO: No.
 CHICA: Ni los manuales de agronomía.
 CAMPESINO: Eso no lo sé.
 CHICA: Pero el año pasado era 1956. No son muertos de la guerra, como usted ha dicho.
 CAMPESINO: Sí, señorita. La guerra aún no ha terminado.

La pieza que cierra esta terna es *L'anarquista al paradís*, un diálogo sostenido, sin demasiada acción escénica: un matrimonio sentado en el poyo mientras esparce pienso para las gallinas. Hablan de todo y de nada, y hombre y mujer se entretienen haciéndose vacilar mutuamente mientras devanan el hilo de una conversación aparentemente banal y sin secreto. Discusiones peregrinas sobre la derecha y la izquierda, y los infinitos equívocos que puede plantear el hecho de decidirse por babor o estribor en función del punto de vista desde el que se contemplan:

MARIDO: Tu crees que echas el maíz a la derecha y a la izquierda. Pero quizá lo echas a la izquierda y a la derecha.
 MUJER: ¿Qué dices?
 MARIDO: ¿Tú no sabes dónde tienes la derecha y la izquierda?
 MUJER: ¡Pues claro que sí! ¡Me santiguo con la derecha!
 MARIDO: A ver. Echa el maíz sólo hacia la derecha.

La Mujer lo hace.

MARIDO: Y ahora, ponte delante mío. Y sigue echando hacia la derecha.

La Mujer lo hace.

MARIDO: ¡Ha, ha! ¡Ahora lo echas hacia el otro lado!

MUJER: Hacia la derecha, como tú me has dicho.

MARIDO: ¡Y la derecha, ahora, está en el otro lado! ¡Ha, ha!

Un simple juego psicotécnico que conllevará una revelación inesperada: la Mujer se ha pasado años rezando y llevando flores a un nicho equivocado. El muerto rezado no era el tío Amadeu, sino Joan, un anarquista de la FAI:

MUJER: ¡Un anarquista en el paraíso! ¡Y el mundo no se ha hundido! ¡Dios no me ha mandado su rayo furioso! ¡No te rías, te digo!

El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel, o la oportunitat de poner orden

En el año 2005, tras un buen montón de años dedicado íntegramente a la docencia, la investigación y la traducción, Melendres recobra el gusto por la escritura teatral a resultas de una iniciativa institucional que pretende recuperar la voz de los autores de la conocida como Generación de los Premios Sagarra. En el contexto de esta reaparición tras lo que muchos consideraron la “larga travesía por el desierto” de buena parte de los autores que treinta años atrás, cobijados por el prestigioso premio, habían intentado recuperar la dramaturgia catalana textual, Melendres presentaba una pieza que se significaba absolutamente por oposición; por oposición a sus obras primicias. El expresionismo de raíz brechtiana de *Defensa índia de rei*, y *Meridians i parables*, y el romanticismo exaltado de *El collaret d'algues vermelles*, se han dejado completamente al margen en esta historia sobre la vida de la profesora Helena Karsunkel, una

“psicoanalista y catedrática”. Una mujer que cree que ha llegado el momento de escribir sus memorias, asistida por una alumna doctoranda que ha acudido a sus clases: Estefania.

En el año 2006, la revista (*Pausa.*) me encargó la escritura de un artículo con motivo de la edición de *El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel*, y me permito reproducir mis propias reflexiones en torno a la obra puesto que, al volverlas a leer –las reflexiones y la pieza–, aún me parecen pertinentes y, pese al paso del tiempo, he comprobado que no ha variado en nada mi punto de vista con respecto a una de las piezas de Melendres que se me prefiguran claramente repletas de alusiones más o menos autobiográficas; eso sí, siempre pasadas por el tamiz del sarcasmo, la fina ironía o la sátira finamente matizada a la que Melendres nunca podía dejar de rendirse.

El mecanismo que Karsunkel utiliza para visitar los acontecimientos más destacados de su pasado es el de disparar un rasgo imaginario a cada uno de los principales protagonistas de estos viejos episodios; al dispararlos, como si se tratase de figuras animadas de una atracción de feria, los personajes cobran vida y escenifican de nuevo la película de los hechos. La aparentemente leal, y a su vez extravagante, Estefania procurará que la bobina de los recuerdos de la Karsunkel no se enrosque en exceso: a menudo, los propios personajes evocados disparan sobre otros secundarios que terminan apareciendo en escena y complicando la crónica del pasado. Para evitarlo, la joven discípula relatará a la doctora sus propias historias personales, anécdotas extraordinarias que servirán de contrapunto a la historia de vida de Karsunkel.

Pero la voluntad testamentaria de Helena Karsunkel no es estrictamente hagiográfica o documental. La eminente doctora esconde un secreto, un terrible convencimiento: a lo largo de su vida y de su carrera profesional, Helena tiene la certidumbre de haber provocado con sus consejos y sus diagnósticos, el tormento e incluso la muerte de

pacientes y amigos a los que, en principio, no tenía más intención que ayudar. Es así como la reconocida psiquiatra sabe y teme que varios personajes de su pasado tienen sobrados motivos para vengarse de ella, e incluso asesinarla. Por eso, imaginariamente, les dispara: evocándolos, dándoles voz por última vez, pretende descubrir cuál de ellos es el que tiene más motivos y posibilidades de ejecutar la venganza. Unas memorias por tanto que son la última oportunidad de expiar sus culpas y enfrentarse cara a cara con su hipotético asesino.

Los cimientos de este *Parc d'atraccions* son bastante ortodoxos: cinco escenas-marco que presentan, desarrollan y concluyen una trama principal compacta, que el lector sigue sin sacudidas. Pero tanto más importante es el revestimiento de este complejo universo diseñado por Melendres, repleto de numerosos *flashbacks* que, a modo de *tableaux*, presentan a los personajes y hechos climáticos en la vida de la protagonista; excursos que, al mismo tiempo, inician nuevas subtramas que emergen aleatoriamente, y que desembocarán irremediabilmente cada una de ellas en un trágico desenlace, del que la doctora Karsunkel es directamente responsable. Es precisamente en estos episodios superpuestos en los que se despliega el amplio abanico de recursos y motivos dramáticos que definen esta obra inclasificable: un crisol de seres soñados que voltean como cachivaches en la noria letal que es la memoria de Helena Karsunkel.

Infinitas y deliciosas citas de alto voltaje intelectual son puestas por el autor en boca de varios personajes, en un ejercicio de corrosivo homenaje a toda una élite de sabios y sabiondos que el autor parece caricaturizar sin complejos. Citas que, lejos de aparecer como un presumible ejercicio exhibicionista, subrayan el tratamiento irónicamente inquisidor que recorre la obra de principio a fin. Una pieza en la que el sentido del humor, el sarcasmo y el ingenio luchan constantemente por equilibrar una balanza dividida entre el peso de la razón y la inclemencia del deseo. Transmutado en Helena Karsunkel, Melendres dispara a

discreción y carga con sorna –y una pizca de ternura– contra un pasado soluble como el barro, con el que difícilmente nadie podrá jamás reconciliarse.⁸

El jardí de dones, o una despedida con guiño

El jardí de dones es la última obra escrita por Melendres. Días antes de su muerte, pudo asistir a la lectura dramatizada que se realizó de la pieza en el Teatre Kursaal de Manresa, ciudad en la que residía desde hacía poco tiempo. Este jardín es un espacio abierto, un huerto a la manera “toscana o ampurdanesa” en el que se reúnen un grupo de mujeres con la sana intención de instruir a una jovencita en los designios del amor y ayudarla a dominar las riendas que muerden los machos. La joven Pippa tiene la intención de hacerse monja, y su madre, Nanna, quiere sacarle esta idea de la cabeza. Por este motivo invita a Angèlica, una monja exenclaustrada, a Marga, una prostituta, y a Antònia, una tercera amiga que debe asistir a Nanna en el papel de inquisidora. Entre las cuatro desplegarán un amplísimo y escatológico catálogo de perversiones y artimañas de seducción –y reducción– con las que pretenden mostrar a la jovencita Pippa los peligros que conllevan las relaciones entre hombres y mujeres, y de los que ni siquiera las monjas se pueden librar. Todo ello, divertidamente punteado por las apariciones esporádicas de un Aretino pícaro y corruptor –sosas del autor renacentista Pietro Aretino, que en el siglo XVI escribió entre otros los famosos *Sonetos lujuriosos*, que Melendres probablemente podría recitar de una tacada...

La lujuria preside en todo momento el torrente de relatos pornográficos que comparten el corazón de las mujeres que se encuentran en este jardín delicioso. Con un último giro inesperado al final de la trama, Melendres intenta justificar en términos estrictamente dramáticos la razón de ser de esta pieza que se nos configura como un di-

vertimento trapacero, bastida con la picardiosa voluntad de *épater le bourgeois*. Las irreverencias y la procacidad están omnipresentes de principio a fin; como si se tratase de un episodio hurtado al *Decameron* de Boccaccio. Melendres se explaya en el uso de la metáfora y el eufemismo, rellenando de imágenes poéticas e ingeniosas cabriolas léxicas las conversaciones de estas cinco hembras que no dejan títere con cabeza.

MARGA: Sin esperar que llegues a la cama, te lo querrá hacer de cualquier manera, de cara a la pared o encima de un baúl. Si no puede, como suele ocurrir –porque la mayoría la tienen de una naturaleza parecida a la de esas babosas que se estiran y se encogen al andar–, vuelve a ponerte el vestido de Eva, llévalo al lecho, échale los brazos al cuello, dale unos toques de lengua –de punta y plana–, toca las teclas con delicadeza hasta que se encabrite y, si todo esto no basta, si el árbol no hace el pino, si el pollo no levanta la cabeza, mira de plantártelo en el cubo empujando con todas tus fuerzas. Si no es suficiente, suspira como si tuvieras el colmo del placer y dile: “¿Si termino, terminaréis?”. Él babeará y dirá: “¡Sí, guarra, sí!”, o algo de una elegancia por el estilo, y si no puede cumplir como Dios manda, quizá te lo hará con los dedos, o con una zanahoria, si tiene una cerca, tal cómo le ocurrió a la respetable señora Angélica.

La última conclusión de Marga no puede ser más reveladora:

MARGA: Mira, Pippa, mientras seas mujer, hagas lo que hagas, te considerarán puta. O sea que más vale que lo seas.

Con esta pieza atrevida y picante, Melendres se despedía de la dramaturgia, por lo menos en apariencia. Desconocemos si deja inacabadas obras que habrían visto la luz a lo largo de los próximos años, –aunque fuera sólo en forma de lectura dramatizada

(j)–. Escritor infatigable de artículos, ensayos, críticas, etc., no son muchas las piezas que nos lega una de las voces más lúcidas e interesantes del teatro catalán de los últimos cincuenta años. Jamás tuvo suerte a la hora de ver escenificados sus textos; ni siquiera cuando apareció a bombo y platillo en “la escena” del teatro profesional doméstico con *Defensa índia de rei*. Entonces, las razones fueron principalmente de orden político. Posteriormente, los motivos pueden haber sido varios y relativamente justificables. La ambición intelectual de su teatro es directamente proporcional a su rigor en la búsqueda, la investigación y la docencia. Melendres fue un sabio y un artesano, y ambas cualidades se entrelazan también en su teatro. Con ello no queremos decir que sus obras sean necesariamente ásperas y difíciles de digerir por parte de un supuesto público más acostumbrado a entretenimientos pasajeros. En absoluto; la sabiduría y maestría de Melendres se ponen al servicio de textos dramáticos concebidos incuestionablemente para la escena. El autor piensa en el público, eso sí, sin demasiadas concesiones; se dirige a un espectador cómplice, con gusto y disposición para la sorpresa y la rica textura servida con delicadeza y mimo. Ni una réplica al azar, ni un aforismo yermo. Las palabras de Melendres resuenan al ser escritas, dichas y escuchadas; él, que nunca alzaba la voz, que nunca sentaba cátedra ni imponía sentencias. Él, que siempre supo escuchar, se merecería –incluso más que algunos otros– que le escucháramos.

Ahora ha tenido que hacer un inoportuno mutis. Quedamos desamparados en ausen-

cia de sus gestos, de su elocuencia, de su prudencia y cordialidad, porque por naturaleza ya no le tenemos cerca. Pero deberíamos hacer un acto de contrición –de esos de los que él tanto se burlaría– y tomar conciencia de que no podemos dejar de lado una producción teatral tan delgada en cantidad, y a la vez tan magnífica –y magnánima– en solvencia y rigor. Los teatreros catalanes del siglo XXI somos en buena medida deudores de sus lecciones, de sus consejos nunca impuestos. Tarde o temprano deberíamos hacer uso de la justicia poética y conseguir que resonara sobre el escenario el eco de las palabras que sus personajes nunca dejarán de repetir.

Notas

1. Prólogo a *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres. Edicions 62 (El Galliner, 37), Barcelona 1977.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. Joan ABELLAN i Jaume MELENDRES (1979): *El collaret d'algues vermelles*. Barcelona: Edicions 62 (El Galliner, 52).

4. *Ibid.*, p. 14.

5. Melendres y Abellan escribieron también a cuatro manos la novela *La dona sense atributs*, (Edicions 62, Barcelona 1990. Premio Prudenci Bertrana 1989).

6. Melendres nació en el año 1941 y Sanchis Sinisterra en 1940.

7. Nota previa a la edición de *Terror i misèria del primer franquisme*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona 1983.

8. Pere RIERA: «Bang! El parc d'atraccions d'Helena Karsunkel de Jaume Melendres». En: (*Pausa.*), Marzo 2006, núm. 23, pp. 71-74.

