

SERENATA PARA UN PAÍS SIN SERENOS: LA PALABRA HECHA MÚSICA

Ana PRIETO NADAL
UNED

Las colaboraciones entre Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso datan de antiguo. Ambos autores empiezan a escribir en los años noventa del siglo XX, en el contexto de las llamadas *nuevas dramaturgias* (Ragué-Arias, 2000: 40), proclives a la mezcla de géneros y a la pluralidad de códigos, así como a la ironía o el humor distanciado. Estos dramaturgos tienden a la fragmentación y recurren a silencios y elipsis que surten el efecto de potenciar la palabra; tan pronto emplean efectivos diálogos como otorgan al discurso, en virtud de una clara vocación introspectiva, altos vuelos monologales.

Las piezas del tándem creativo Cunillé-Zarzoso proceden de la suma de sus dos personalidades y cosmovisiones; esta escritura, de raigambre lírica, artesanal y minuciosa, y con un horizonte ético irrenunciable, se abre a la experimentación y la osadía formal. El humor, presente en todos sus espectáculos, aligera y dulcifica su teatro, propenso al lirismo y a lo trascendente; el efecto cómico lo mismo se consigue a través de mecanismos acumulativos que a través de la concentración aforística, y casi siempre tiene relumbres poéticos. Ambos autores se sirven de paradojas, incertidumbre e imprevisibilidad, y también de una distanciada ironía y un empleo moderado del absurdo, a veces cercano a Ionesco y en otras ocasiones con toques más mihurianos.

Desde una marginalidad asumida que se mueve en lo liminal y lo transitorio, Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso construyen mundos en los umbrales de la irrealidad y del sueño, transponiendo las fronteras entre realidad y ficción. Tan pronto escriben una comedia sobre la tristeza con personajes mutantes y pérdida de identidad —*Viajeras* (2001) y *Húngaros* (2002)— como exploran las diversas identidades de un local que ha atravesado épocas históricas muy distintas, superpuestas y amalgamadas en un concentrado espacio-temporal con visos de *western* contemporáneo —*Salón Primavera* (2007)—; asumen un decidido tono de denuncia, con ataques directos a nombres y apellidos de la política valenciana —*El alma se serena* (2009), comedia ácida, arraigada en el sentir popular y abiertamente beligerante con el poder establecido—; construyen un artefacto hipertextual en torno a la dialéctica entre la verdad y la mentira como eje temático del teatro de Ibsen —*Patos salvajes* (2011)—, o urden un diálogo músico-verbal con dejes bernhardianos que vehicula una crítica al poder

fáctico del fútbol, si bien no llega a ser sangrante por el virtuosismo musical y el formato estilizado, elegante y contenido de la pieza. Este último es el caso de *Serenata para un país sin serenos*, pieza de la que nos ocuparemos aquí.

Estrenada el 16 de enero de 2015 en la Casa de Cultura del Puerto de Sagunto, *Serenata para un país sin serenos* pudo verse también en La Seca Espai Brossa de Barcelona (Sala Palau i Fabre), del 21 al 31 de enero de 2015. Se trata de la última pieza escrita a cuatro manos entre Lluïsa Cunillé y Paco Zarzoso, y que cuenta asimismo con la participación de dos compositores, Jesús Salvador «Chapi» —con quien Zarzoso ya trabajó en *El mal vino* (2014), opereta tragicómica para percusión y voces— y José Alamá Gil, que pusieron música a una parte del texto teatral¹.

En *Serenata para un país sin serenos* hay dos personajes en escena, el Hijo —interpretado por Ángel Fígols— y la Madre —interpretada por Lola López—, que es en realidad la madrastra del joven. Se hallan en una estancia VIP de un estadio de fútbol velando el cadáver del presidente del Rapid Sport Club, padre del primero y esposo de la segunda. La viuda y su hijastro dan rienda suelta a emociones e inquietudes en relación con el finado y con los planes de futuro que se abren tras esta muerte. Mientras estos dos personajes se expresan verbalmente y actúan en escena, sus sucesivos interlocutores —personajes que vienen a darles el pésame: el Expresidente, la Secretaria y el Sereno— no son corporeizados ni emplean la palabra, sino que su discurso será asumido por la música interpretada en directo por un violonchelo. Entonces la música sustituirá a la acción y la palabra, y forzará al espectador a reconstruirlas, auxiliado por las réplicas y restituciones de los personajes de la Madre y el Hijo.

El hecho de que algunos personajes, invisibles e intangibles, se expresen a través de las notas que emite un violonchelo interpretado en directo supone toda una apuesta escénica y un desafío al espectador, que deberá descodificar el mensaje y traducir en palabras o sentimientos las notas musicales. La pieza propone un trabajo con la música en tanto que traductora —o suplantadora— de la palabra. El lenguaje, sobresaturado porque lleva encima su propio pasado —las palabras significan y el significado es etimología, historia y consenso— y porque debe ser léxico y compartido en todo acto de enunciación que se pretenda inteligible, es confrontado a una competidora desleal, la música, que no ofrece univocidad de sentido, aunque afluyan a ella intenciones, tal como apunta Theodor W. Adorno: «Una y otra vez anuncia que significa y que seguro que significa. Sólo que la intención al mismo tiempo está siempre velada» (2000: 27). El arte de la música ha sido considerado, en toda la tradición estética de Occidente, uno de los misterios indescifrables de la cultura humana. Hablar de lenguaje musical equivale, como apunta Enrico Fubini, a «dedicarse al problema de la posibilidad de la comunicación de la música, que aguarda en cada época su solución, tanto en el plano especulativo como en el práctico» (1994: 14).

En *Serenata para un país sin serenos*, los compositores tradujeron al lenguaje musical los textos que les hicieron llegar los autores. En este hecho coexisten dos tensiones contrarias: por un lado está

¹ En el siguiente enlace se puede acceder al vídeo promocional del espectáculo *Serenata para un país sin serenos*: <https://vimeo.com/134711183> (última consulta, 17-11-2015).

la intención de reflejar el estado anímico de los personajes, deudora en cierta medida del concepto aristotélico de imitación —«en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales» (Aristóteles, 2000: 425)—, y por la otra la renuencia de la música a ser imitación y a producir un sentido decodificable: «las notas musicales, en un grado incluso más radical que los colores, no incorporan predeterminaciones léxicas o sintácticas; permiten a sus usuarios casi la pura libertad de lo arbitrario» (Steiner, 2001: 146). No hay un equivalente exacto ni preciso entre el evento tonal y determinados significados o emociones verbales y, como señala Alex Ross, «El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal» (2009: 13). Los compositores Jesús Salvador «Chapi» y José Alamá Gil se vieron en la difícil tesitura de tener que traducir las palabras de Cunillé y Zarzoso al lenguaje musical, esto es, pasar de la univocidad del sentido a la pluralidad de significados y al misterio, y de poner todo esto en relación con una situación contextual. La música no es aquí acompañamiento pero tampoco interrupción o contrapunto en el sentido brechtiano, sino interlocutora del lenguaje articulado.

La primera traza sonora que llega, procedente de la extraescena, es un himno futbolístico entrecortado. El espacio escénico, diseñado por Damián Gonçalves, lo conforman tres sillas, un atril y una moqueta roja con el escudo del club Rapid Sport Club. En el escudo, un lobo, animal depredador por excelencia que anticipa simbólicamente la condición del presidente y su círculo más próximo, aúlla ante un balón refulgente como un sol. Esta sobriedad y despojamiento tendrá la virtud de resaltar la interpretación contenida y precisa de los actores y de la violonchelista.

Se palpa de inmediato el ambiente de funeral, por el gesto compungido y exhausto de los dos personajes en escena, íntegramente vestidos de negro: la Madre se masajea las sienes y el Hijo se muestra cabizbajo y abatido. Pronto sabremos que el difunto es el presidente del Rapid Sport Club, muerto a consecuencia de una violenta paliza, y que el lugar donde se hallan su segunda esposa y el hijastro de esta, fruto del primer matrimonio del presidente, es una sala del estadio de fútbol.

El Hijo elogia el vestido de la Madre, y esta expresa sus dudas al respecto; la referencia inicial al vestido de luto hace pensar en el principio de *El presidente* (*Der Präsident*, 1975) de Thomas Bernhard, en que la presidenta discute con la criada acerca de la conveniencia de ponerse un vestido de cuello alto para un funeral (Bernhard, 2005: 18). De hecho, parece una referencia deliberada puesto que hay cierta conexión temática entre la pieza de Cunillé y Zarzoso y la de Bernhard. La Madre esclarece que su vínculo con el padre del Hijo se remonta a la época en que la primera esposa del presidente aún vivía: «Ella y tu padre / me habían encargado / que diseñara / los planos de su casa / la casa / donde ibais a vivir / los tres» (Cunillé y Zarzoso, 2015)². El texto de Cunillé y Zarzoso marca movimientos delicados y sutiles entre ambos personajes —la Madre le toca la frente al Hijo, para saber si tiene fiebre, y él le toma a su vez el pulso—, y la dirección de Zarzoso le confiere a esta gestualidad una impronta más sensual, que por momentos hace dudar al espectador sobre la naturaleza del vínculo

² *Serenata para un país sin serenos* permanece inédita hasta el momento. Citamos a partir del texto que Lluïsa Cunillé tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

que los une; así, en la escenificación en La Seca Espai Brossa, la Madre se sitúa detrás del Hijo, sentado en la silla, y lo rodea con sus brazos; él le besa las manos.

Se oye una nota de violonchelo y a la Madre le parece oír su nombre: «Es que no siento / todavía / que nos haya dejado [...] / Esa voz / esa voz que he oído / es su voz [...] / Una voz / grave / melódica / diciendo mi nombre» (Cunillé y Zarzoso, 2015, inédita). Se oye de nuevo el himno entrecortado. El Hijo se levanta para ir a buscar dos whiskies —«Hoy tenemos carta / blanca / para hacer lo que queramos / podemos beber / hasta perder el sentido / negar el saludo / a todos / gritar / estampar vasos / contra la pared / decir lo primero / que se nos pase / por la cabeza» (Cunillé y Zarzoso, 2015)— pero al llegar a la puerta y abrirla se oye un murmullo de gente y el Hijo vuelve a sentarse. Se pregunta cuántos cientos de miles de personas habrán pasado a ver el cadáver de su padre, y se exclama al pensar cuánto despreciaba este a la afición; la Madre lo rebate: «Él no desprecia a nadie / Tu padre nunca / pierde el tiempo / en nimiedades» (Cunillé y Zarzoso, 2015, inédita).

El Hijo le hace un masaje en los hombros a la Madre y le pregunta si aún tiene los planos de la casa. Ella responde que cuando murió la madre del chico se paralizaron las obras y después se derribaron. Explica asimismo que habían empezado a construir allí precisamente, en unos terrenos adyacentes, y que, tras la caída del proyecto de la casa, el hombre al que están velando recalificó los terrenos y buscó al arquitecto más prestigioso del momento para que construyera el estadio. Alguien llama a la puerta y ninguno de los dos se mueve. Entra la violonchelista, que se sienta en la tercera silla y se pone a tocar tal como se expresaría el Expresidente del Rapid Sport Club para darles el pésame.

El violonchelo traduce a música el pésame formal del Expresidente del Rapid Sport Club, que había sido el máximo rival del recién fallecido. En el manuscrito que nos hizo llegar Lluïsa Cunillé aparece el texto de los personajes interpretados por el violonchelo, es decir, el texto en el cual se inspiraron los compositores y que está elidido como lenguaje verbal en escena, sustituido por el sentimiento que en cada espectador suscita la música. La melodía es lírica y de un fraseo claro y reconocible; tiende a la repetición de motivos y alterna la formalidad del pésame con una emoción incontrolada³.

La Madre agradece el pésame y se muestra amable y solícita: «Estoy bien / y muy satisfecha / de poder oír / que el equipo que / preside mi marido / se encuentra / a las puertas de Europa / muy cerca de competir con / los mejores equipos europeos» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Las palabras del Hijo, profundamente dolido por el modo como murió su padre, a consecuencia de una paliza monumental que le dieron en la calle, son menos complacientes: «El Rapid Sport Club / ocupó día y noche / los mejores años / y también los peores años / de mi padre / Francamente / no sé si la gesta / de la que usted habla / llegar a las mismas puertas / de Europa / compensa tanto sacrificio» (Cunillé y Zarzoso, 2015). El Expresidente les da el pésame por tercera vez, pero el Hijo, presa de una creciente

³ En el siguiente enlace se puede acceder al vídeo de un ensayo donde aparece el primer diálogo músico-verbal entre los personajes y el violonchelo, cuando este traduce a música las palabras del Expresidente: <https://vimeo.com/115271288> (última consulta, 17-11-2015).

irritación, manifiesta que cada vez le suena más falso: «Mi padre decía / que la peor amenaza / para un club de fútbol / no era su presidente / sino su expresidente» (Cunillé y Zarzoso, 2015). La Madre reitera el agradecimiento, pero entonces se evidencia que ha confundido al Expresidente con el gerente. Le pide un whisky con hielo.

La violonchelista —el Expresidente— sale de escena. La Madre se quita las gafas de sol, y el Hijo asegura que el Expresidente no volverá, pues odiaba a muerte al difunto presidente: «Tu marido al llegar / a la presidencia del club / lo desacreditó / ante los socios y la afición y nunca más ha vuelto / a levantar cabeza / No debes creer a cualquiera / que venga y te hable bien / de tu marido [...] / Tu marido solo / se sentía bien entre buitres» (Cunillé y Zarzoso, 2015). El Hijo añade con desprecio y rabia que su padre utilizó su cargo para ensanchar sus negocios y comprar favores. Con todo, él mismo se benefició del dinero y las influencias del padre, que financió indirectamente sus primeros montajes teatrales. También a la Madre, acaso para compensarla por sus numerosas aventuras extramatrimoniales, le consiguió trabajos como arquitecta: «He diseñado gasolineras / naves industriales bodegas / chalets oficinas / grandes superficies comerciales / y hasta una embajada / a costa de tu padre / los contactos de tu padre» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Se vuelve a oír el himno futbolístico entrecortado, y el Hijo expresa que deberían haberse opuesto a ese circo funerario; la Madre se justifica diciendo que la presionaron con pésames, elogios y alabanzas desorbitadas.

La habitación contigua a la estancia donde se hallan es la sala de trofeos del club, de donde tiene el Hijo la sensación que procede una fuerza o una vibración muy extraña que lo turba. La Madre le explica que, antes de que su padre fuera presidente y el club empezara a ganar copas y medallas, la sala de trofeos era una especie de prostíbulo: «Durante las medias partes / de los partidos / directivos e invitados / montaban bacanales de quince minutos / con putas de altos vuelos» (Cunillé y Zarzoso, 2015, inédita). También le dice que él había depositado grandes esperanzas en el Hijo como su sucesor en el cargo. Tras las acusaciones de su madrastra, quien lo considera poco más que un fracasado por haber abandonado todas las carreras que ha comenzado, el Hijo anuncia que le han ofrecido dirigir un teatro en Eslovenia, donde todavía es posible vivir y trabajar por y para el arte. La Madre, que se sentiría muy sola sin el Hijo ahora que lo ha recuperado, le pide que se quede ni que sea para arreglar los papeles de su padre, pero él sabe bien que cuando los abogados hayan pagado todas las deudas ellos dos serán pobres. Por eso prefiere empezar de nuevo en Eslovenia, dirigiendo textos de autores desconocidos. La Madre fantasea por un momento con irse con su hijastro a Eslovenia y diseñar allí «esos hoteles / que harán falta para albergar / a los miles de turistas / que visitarán Eslovenia / los próximos años» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Incluso —se imagina— podría diseñar un teatro:

HJO.- Estamos en orillas
opuestas madre
Tú piensas en continentes
y yo en mares
Tú prefieres la consistencia de la piedra
y yo la volubilidad del agua
Y en el fondo creo que el teatro
debería representarse
solo en los bosques

La única intervención humana
deberían ser unos ojos para ver
una piel para sentir
y un cerebro para pensar
MADRE.- Uno de mis primeros trabajos
universitarios fue precisamente
diseñar un puente
en medio de un bosque
un puente que unía
las dos orillas de un río
Lo cruzaban por igual
personas animales y coches
en perfecta armonía
Ni siquiera se me ocurrió que una riada
se lo pudiera llevar
La arquitectura trata
inútilmente
de enjaular a la naturaleza
Con el tiempo
puentes pirámides
catedrales y presas
se convertirán en un espejismo más
nos decían en la universidad
ya desde el primer año de carrera
para desanimar a indecisos y maximalistas (Cunillé y Zarzoso, 2015).

En *Hilvanando cielos* (2011) de Paco Zarzoso había también una Madre arquitecta, que, ensimismada y soñadora, diseñaba planos de clínicas utópicas que eran como catedrales, con gárgolas y cúpulas de cristal. Aunque mucho más terrenal que aquella, la Madre de *Serenata para un país sin serenos* se le parece en su voluntad de construir edificios que resguarden a la gente de la intemperie, que la protejan de la brutalidad del exterior: «Mis edificios puede / que no sean bellos / pero son sólidos / Todo el que entra en ellos / se siente a salvo del mundo [...] A nadie le gusta la intemperie / Las personas necesitan un refugio / volver al útero materno / a la cueva de donde / salieron un día» (Cunillé y Zarzoso, 2015). En cambio, el Hijo prefiere estar al aire libre, y por eso ambiciona que el teatro «vuelva a donde nació / sobre la dura piedra / bajo un sol implacable / y barrido por todos los vientos» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Así pues, visto que los caminos de ambos son muy distintos, el Hijo determina que se irá solo a Eslovenia. Es tan duro como su padre pero menos compasivo: «¿Buscas mi compasión? [...] No busques tampoco / mi comprensión / porque no me entiendo / ni a mí mismo / Es como la fiebre / me sube y me baja / sin ninguna razón / Hace un momento sentía calor / y ahora siento frío» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Quiere ir a ver si está cerrada la sala de trofeos, pero antes —dice— debe vencer la impaciencia, apaciguar los demonios.

Se oyen golpes en la puerta y poco después entra la violonchelista y se sienta. El Hijo saca un paquete de pañuelos y la Madre se pone las gafas oscuras. El violonchelo llora como lo haría la Secretaria, que es el personaje que asume ahora con su música. Nuevamente se abre paso el nítido fraseo del violonchelo. Las preguntas que presuntamente formula la Secretaria se juegan con breves toques del arco y con efecto *pizzicato*, y muestran un final suspensivo, no conclusivo. El tono formal del inicio precede a pasajes más líricos, que, cuando dan cuenta de la ofuscación de la mujer, juegan

un poco con la disonancia. La Secretaria se dedicó, durante muchos años, a ocultar todas las transacciones ilícitas —tanto comerciales como carnales— del presidente y fue la valedora de sus secretos más importantes. Quiere saber si el presidente preguntó por ella en el hospital. Se oye desde la extraescena el himno cantado *a capella* por muchas voces de aficionados. A través de la música de violonchelo la Secretaria expresa un sentir que el Hijo traduce a palabras: «Que algún día esa horda / llevaría su cabeza / al centro mismo / del terreno de juego / con la esperanza / de que alguna bandada / de buitres la devorara / y cuando solo quedaran / los huesos / sustituirían el balón / por su calavera» (Cunillé y Zarzoso, 2015). En este pasaje hay un cambio de *tempo*, que trasluce una mayor agresividad. Se pasa de un lirismo cantado y muy fraseado a una agitación creciente que se alterna con la queja, una tensión armónica que traduce la exaltación de la mujer cuando habla del sueño por el que conoció la identidad de los asesinos del presidente.

La Secretaria, en otro tiempo amante del presidente, lamenta haber tenido que abandonarlo y dárselo a la Madre y al Hijo. Afirma que solo ella se atrevía a decirle la verdad, y por eso la echó de su lado, prefiriendo a las hordas de aduladores y de hinchas que pululaban a su alrededor: «Tu marido tu padre mi jefe / a pesar de todo / fue un perdedor / perdió todas las oportunidades / de que le amasen de verdad» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Dice haber soñado que su jefe le pedía que desconectara la máquina que le obligaba a malvivir y a vegetar entre extraños; también asegura conocer, por el mismo método onírico, el nombre de quienes atacaron al presidente. Por último, les anuncia que todas las cuentas del presidente están a menos cero, «y las cuentas de Suiza / y Luxemburgo / se esfumaron / a algún paraíso fiscal / ultramarino» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Esta información que aquí consignamos la conocemos gracias al texto que Lluïsa Cunillé nos hizo llegar, porque en escena todo esto está expresado en música —una partitura extraordinaria que logra transmitir toda la locura y la pasión de la Secretaria—, si bien el Hijo y la Madre restituirán en palabras lo esencial del mensaje de modo que pueda llegar al espectador.

Tras la última intervención musical de la Secretaria, la Madre sale a buscar un whisky. El Hijo le pregunta a la Secretaria si quiere ir a Eslovenia, porque necesita a alguien que le lleve la administración; reconoce que tiene miedo de estar completamente solo en un país extraño y querría que ella lo acompañase para sentirse menos perdido. La Secretaria le responde en música y él traduce a palabras: «Malditos egoístas / los que libráis batallas / acompañados y las ganáis / siempre solos [...] / Los que alimentáis / vuestras dudas / con el aliento / y las certezas de los demás [...] / Los que inspiráis ánimo / y expiráis duelo» (Cunillé y Zarzoso, 2015). La violonchelista abandona la escena.

Se oye una nota grave de violonchelo, que el Hijo identifica con la voz o presencia del padre, y va hacia la sala de trofeos justo en el momento en que vuelve la Madre con dos whiskies. Dice que ahí afuera se ha sentido rodeada de lobos —«¿Qué te daría / más miedo / una manada de lobos / que mientras / te acorralan / no dejaran de aullar / ni un instante / o esos mismos lobos / en silencio / sin dejar de mirarte / a los ojos?» (Cunillé y Zarzoso, 2015)—, y que se ha puesto a reír como una loca, por el abismo que siente abrirse a sus pies tras la muerte de su marido. Repara en que nadie canta ya fuera, como si se hubieran dado cuenta de que están arruinados, y de que el Rapid Sport Club está

condenado. La Madre repite las palabras de la Secretaria, que son a su vez las del presidente, acerca de todo aquello que la afición necesita volcar en el club: «¿Qué harán / todos esos hinchas / a partir de ahora? / ¿A quién cantarán / el himno del club / y dónde volcarán / su amor incondicional? / Porque eso es el fútbol / amor y devoción / incondicionales / sinrazón absoluta / inconsciencia colectiva» (Cunillé y Zarzoso, 2015).

El Hijo le pide a la Madre que rehaga los planos de una iglesia que quiso construir y no pudo, por la oposición del presidente, y se pregunta si esa iglesia podría albergar un teatro: «Quiero un teatro / al aire libre / y al mismo tiempo / quiero un teatro / con todas las puertas / selladas» (Cunillé y Zarzoso, 2015). El Hijo aspira a trabajar en un teatro donde el sol se desparrame sobre los actores, sin piedad, abrasándolos y cegándolos, y al mismo tiempo sueña con un teatro sepultado a varios metros bajo tierra sin luz apenas: «¿Serías capaz / de diseñar una cripta tan oscura / y silenciosa / en la cual los espectadores / ensordecieran / con los latidos atronadores / de su propio corazón?» (Cunillé y Zarzoso, 2015). La Madre le reprocha que haya querido irse con la secretaria a Eslovenia, y él alega que necesita una madre. Ella le da un beso en la boca. La relación ambigua que se perfila desde el primer momento en la puesta en escena se confirma con este beso de Fedra enamorada de su hijastro. Ambos se dirigen a la sala de trofeos, en la extraescena contigua, y el escenario queda vacío de personajes.

Entra la violonchelista, que se sienta y empieza a tocar tal como hablaría el Sereno. Es presidente de la cofradía de los serenos y amigo íntimo del finado, y ha venido a presentar sus respetos a la viuda en persona, de viva voz y rehuyendo los libros protocolarios. Conoce al presidente de la época en que ambos vigilaban juntos las calles con sus bastones y linternas, alumbrando los portales y desalojando, a golpe de silbato, el espacio público de pendencias nocturnas. El presidente fue el principal benefactor de una cofradía de serenos en que ya solo quedaban ellos dos: «Yo como presidente y tesorero / y él como primer vocal de la misma» (Cunillé y Zarzoso, 2015). En este solo intempestivo de violonchelo, el Sereno atestigua que las aportaciones económicas del presidente a la cofradía fueron muy generosas, y explica cómo fueron ocultando la suma de dinero en un lugar seguro. El Sereno asegura, además, que el presidente se le aparece en sueños, pues era políglota y sabía hablarle a cada cual en su lengua, aunque en sueños le habla en una lengua que no comprende. El violonchelo traduce a melodía un texto en que Cunillé y Zarzoso recrean las costumbres de aquellos serenos inmorales a los que su particular vademécum instaba a ser cómplices del estraperlo a cambio de una buena propina, y a beneficiarse gratuitamente de la prostitución en los barrios populares. Cuenta el Sereno que en uno de sus lances nocturnos conocieron al hijo del alcalde y desde entonces su amigo no dejó de ascender hasta llegar a la cumbre.

Salen de la sala de trofeos la Madre y el Hijo, asegurando que han oído sin querer el parlamento del Sereno y que les ha resultado conmovedor; lo halagan como al mejor o único amigo del presidente. La Madre ha comprendido que el Sereno se ocupará de administrar el capital dejado por el difunto, y se muestra por ello muy obsequiosa con él. Tiene la intención de salvar lo que pueda de la fortuna de su marido, y piensa ya en planes de futuro:

HJO.- ¿No decías que no te importaba
ser pobre?
MADRE.- Precisamente porque lo he sido
me importa mucho
Y a ti también debería importarte
mi querido buscador de utopías
No tienes ni idea de lo que supone
no poseer casi nada en el mundo
subsistir en lugar de vivir
Intentaré saber
dónde está guardado lo que quede
del dinero de tu padre
dónde están los fondos
de esa cofradía de serenos
que fundó tu padre
con ese antiguo colega
de correrías nocturnas
hombre de paja de tu padre
de sus chanchullos financieros
Una cofradía de serenos
hay que reconocer que
tu padre tiene sentido del humor
mucho más que tú y que yo juntos (Cunillé y Zarzoso, 2015).

El Hijo sospecha que el Sereno pudo haber matado a su padre y que quiere quedarse con todo: no solo con el dinero, que ya le pertenece, sino también con la mujer del presidente. Al ver el rechazo que suscitan en el Hijo los avances de la Madre para conseguir una parte del botín, ella lo besa desesperadamente en el cuello y le asegura que quiere el dinero para los dos. El Hijo está celoso del Sereno, no solo porque podría acostarse con su madrastra en el futuro, sino también porque quizá se acostara con su auténtica madre en el pasado. La Madre le advierte en tono vehemente: «No pierdas el tiempo / comparándote / con tu padre en nada / ni siquiera en / aquello que crees / que vale la pena» (Cunillé y Zarzoso, 2015).

La Madre saca de un bolsillo de la chaqueta de su hijastro un papel doblado, lo desdobra, lo mira en silencio unos momentos y luego lo lee en voz alta; se trata del discurso que el Hijo tiene preparado para inaugurar su etapa como director del Nuevo Teatro de Eslovenia. Ella lee la primera parte del discurso, y él lo completa de memoria: «Mi intención es que quienes / no tengan otro remedio / aborrezcan definitivamente / el teatro / y que quienes lo amen / lo hagan sin medida / y por encima de todo / No habrá término medio / para nadie / ni siquiera para mí mismo» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Que el teatro sea necesario o no —dice— dependerá de los artistas y de cada uno de los espectadores que asistan a cada función, y, mientras pronuncia estas palabras, el Hijo mira detenidamente, uno a uno, a los espectadores que hay en la sala. Es el gran momento metateatral de la función: «Aceptemos sin miedo / y con un gran anhelo / que este mismo teatro / nos devuelva lo mejor / y lo peor de nosotros mismos / que refleje lo que es / esta ciudad este país / e incluso este mundo / sin mentiras y sobre todo / sin medias verdades» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Cuando se dispone a glosar los montajes que tiene previsto programar en su primera temporada al frente del teatro esloveno, se oyen por igual aplausos

y abucheos desde la extraescena. El Hijo comprende que es la hora de dar por terminado el circo funerario.

Suena una nota de violonchelo y la Madre le pide al Hijo que se vaya. Se miran unos momentos y él sale. Se oye otra nota y la Madre se dirige al fantasma de su marido: «Me duele / la cabeza / Tu cruz clavada / en el estómago / y la mía / en las sienes / Estoy cansada / pero tranquila» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Pasa revista a lo que han sido veinticinco años de matrimonio: cenar a menudo fuera de casa, contratar los viajes más caros en busca de lo agreste o lo irreconocible, conseguir el máximo confort gracias a la tozudez y la usura. Luego, en un exabrupto, declara que las muertes de los otros le empujan a uno a saltar en paracaídas, y que ella no piensa dejarse matar por una corriente de aire.

Este último visitante, el Espectro del difunto, que habla a través de los chirridos del violonchelo en la extraescena, pretende que su mujer sea la nueva presidenta del Rapid Sport Club y así mover él mismo los hilos por detrás. El presidente sabe desde hace mucho que en el mundo de los negocios la capacidad de decisión de los muertos es superior a la de los vivos, pero ella lo rechaza y desprecia, después de haber constatado que no tiene dinero en las cuentas. Saca la tarjeta de crédito y se queja de no haber podido sacar ni treinta miserables euros: «¿Crees que todavía puedes / decidir sobre mí / y sobre el Rapid Sport Club?» (Cunillé y Zarzoso, 2015). La Madre abandona la escena y se hace la oscuridad. Fin de la obra.

Eduard Molner (2015: 25) califica *Serenata para un país sin serenos* como una obra de aire bernhardiano, concebida desde y para la metáfora. Por la sátira al poder que vehicula, la pieza recuerda temáticamente a *Der Präsident* (1975) de Thomas Bernhard, que trata de la mutilación espiritual del hombre contemporáneo, con sarcasmo, lucidez, musicalidad y extrañeza. La pieza de Cunillé y Zarzoso no se adentra en el territorio de la farsa, porque la sátira queda matizada por la elegancia de la forma y cierto distanciamiento esteticista, pero sí muestra la mediocridad moral de quienes se resisten a perder sus privilegios. Por otra parte, el vínculo enfermizo entre Madre e Hijo puede verse como un eco de la relación entre la señora Alving y su hijo Osvaldo en *Espectros* (*Gengångaren*, 1881) de Henrik Ibsen: en esa pieza del dramaturgo noruego una madre alejó de bien pequeño a su hijo del núcleo familiar para que no se viera perjudicado por la influencia paterna ni la malsana convivencia matrimonial, y el motivo por el que se reencuentran es el décimo aniversario de la muerte del padre. Osvaldo es pintor y sabe que la inmoralidad no está en los artistas sino en los supuestos hombres honorables del país; cree que debe huir del país para poder hallar la alegría de vivir y de crear, y tiene un miedo atroz a la vida, igual que el Hijo de *Serenata para un país sin serenos*. En esta obra de Ibsen los espectros son una metáfora para hablar de las inquietudes y tormentos que anidan en los personajes.

En un formato elegante y distanciado, *Serenata para un país sin serenos* realiza una crítica a la especulación inmobiliaria y las transacciones comerciales de todo tipo con que se han lucrado a lo largo de muchos años los altos cargos de clubes deportivos de primer nivel en España. Los dos personajes en escena componen el retrato intermitente del difunto, un triunfador a ojos de una sociedad que concibe la presidencia de un club de fútbol como un cargo de enorme prestigio. El trono presidencial le sirvió de lanzadera para medrar en el ámbito económico en virtud de amistades

interesadas y dudosas alianzas. La propia mujer del presidente, el personaje de la Madre, tan aparentemente compungida, pudo desarrollar su carrera de arquitecta gracias a esas influencias y conoció la holgura económica y el lujo. Ella constituye el arquetipo de personaje que busca mejorar de condición social; en un momento dado le cuenta al hijo que tuvo que pagarse la carrera a base de becas y trabajos precarios, y, precisamente por proceder de un origen humilde, tiene claro que no va a apearse del tren del confort y la riqueza, y que luchará por mantener su posición al precio que sea. La corrupción anida en ella tanto como en el presidente. Pero su ambición no le impide tener miedo. Es capaz de oler el peligro que acecha en la grada, en el campo, en las hiperbólicas alabanzas de los concurrentes: «Por momentos he sentido / que me abrazaban personas / desconocidas / con una misericordia infinita / pero también he sentido / miradas espantosas / que solo pueden ser de asesinos / Seguro que confundidos / entre la multitud / están los sicarios / que acabaron con tu vida» (Cunillé y Zarzoso, 2015).

El Hijo se ha beneficiado asimismo del dinero y los contactos de su padre, y ahora desea, casi tanto como teme, emprender un proyecto utópico que lo redima y dé sentido a su vida: dirigir el Nuevo Teatro de Eslovenia. Siempre le temió a la oscuridad —le confiesa a la Secretaria—, y por eso decidió hacerse director de teatro, para poder ordenar la luz, crear la vida con la carne de los otros y espantar la oscuridad. Señala Molner (2015: 25) que el Hijo ha escogido el teatro como modo de expresión pero tiene que irse al extranjero porque su programa no tiene cabida en su propio país. Algo parecido le ocurría a la profesora de *Geografía* (2014) —pieza de Lluïsa Cunillé dentro del tríptico *Fronteres* (2014)—, quien para desarrollar con dignidad la docencia en las materias de geografía e historia se veía impelida a abandonar este país, dejando atrás el mediocre y sesgado plan de estudios de lo que ella consideraba un sistema educativo fallido. En realidad, al igual que la profesora en crisis de *Geografía*, el Hijo huye de sí mismo, de su pasado, y quiere empezar de cero en la liga de un arte puro y salvaje, a la intemperie y lejos del fanatismo.

Así pues, en el velorio de un presidente de fútbol que fue brutalmente asesinado, estos dos personajes, la Madre y el Hijo, aturdidos por el boato y la pompa del circo funerario orquestado en torno a la capilla ardiente, tratan de repensarse a sí mismos. Sus voces se proyectan sobre el himno entrecortado del Rapid Sport Club y el murmullo intermitente de la masa enardecida y famélica de aficionados que se agolpa en la extraescena, ese coro difuso y distorsionado que tan pronto reconforta como produce pavor: «Afuera / tus incondicionales / queman contenedores / apedrean parterres / incluso la luna / para que conviertas / el pan en peces / Hogueras / y sangre mezclada con cerveza / Valorar el legado / emocional / de tus descendientes / A todos nos llega el día / en el que no hay estrellas suplentes / en el cielo / ¿Qué va a pasar ahora / con toda esa tribu?» (Cunillé y Zarzoso, 2015). Frente a esa entrega ilimitada pero temible de los seguidores, el presidente se perfila, a través de los recuerdos y evocaciones de sus allegados, como un ser incapaz de sentir amor incondicional por nadie. En el fondo, tal como decía la Secretaria, no fue sino un perdedor, porque perdió todas las oportunidades de ser amado de verdad.

A media distancia entre los dos personajes presentes en escena, la Madre y el Hijo, y la turba anónima que se agolpa en el estadio, se sitúan tres personajes —cuatro si contamos la breve intervención final del Espectro— que vienen a iluminar aspectos de la vida del presidente. El primero en aparecer, el Expresidente, es un personaje anecdótico que, tras la formalidad y oficialidad de su discurso, oculta un odio enconado por el difunto. Mayor relevancia tiene la Secretaria, por cuanto parece ser quien mejor conocía al presidente y acaso la única que profesó por él un amor sincero, a pesar de todo. El tercero es el Sereno, amigo y cofrade.

El Sereno representa, en el teatro de Lluïsa Cunillé⁴, una figura de orden y autoridad amenazadora, por cuanto en tiempos del franquismo gozaba de impunidad para cometer abusos de poder como aquellos a los que alude el Sereno en esta pieza. Cabe señalar que la figura del sereno aparecía en una de las escenas más inquietantes y misteriosas, a juicio nuestro, de la producción de Cunillé, perteneciente a la pieza *Más extraño que el paraíso*, una dramaturgia que combinaba textos de Gil de Biedma con otros de la propia autora y que fue llevada a escena por Xavier Albertí en 2001; en ella, Una persona [sic] se disponía a acostarse y cinco serenos, que habían comparecido al mismo tiempo para abrirle la puerta del inmueble, alternaban sus réplicas restituyendo un único mensaje y coaccionando al sujeto con todo tipo de consejos y consideraciones. En la obra que nos ocupa, la presencia del sereno tiene su razón de ser, en parte, por el juego de palabras con la serenata que da título a la pieza, y deviene asimismo símbolo de la impunidad y obstinación del poder más anacrónico y caciquil: «una estirpe que se remonta / a varios siglos de existencia [...] / la contaminación lumínica / el sindicato de policías / y los guardas de seguridad / nos fueron arrinconando / día tras día hasta / hacernos desaparecer / de la faz ciudadana» (Cunillé y Zarzoso, 2015).

Los personajes que hablan a través de la música tienen como destinatarios de su pésame-serenata al Hijo y a la Madre. A su vez, los dos personajes en escena ejecutan su interpretación vocal, hablada, como última ofrenda, interesada y cínica, al recién fallecido, y deberán interactuar con el violonchelo, que emana notas, melodía y quejidos. La pieza es un feliz y maduro experimento que nace del desafío estético de hacer dialogar dos lenguajes, la palabra y la música, al mismo nivel.

Palabra y música no compiten ni se superponen sino que dialogan, se entrelazan, se sostienen la una a la otra. El cometido de la música es el de hacer resonar la vida íntima, los movimientos misteriosos del alma, o combinar ese eco armonioso con el lenguaje de las palabras que expresan pensamientos más determinados. En términos hegelianos, el sonido, como fenómeno sensible, tiene un carácter eminentemente abstracto y ofrece algo íntimo e invisible; la música pretende alcanzar el último límite de la expresión del sentimiento y lleva la emancipación del alma a su más alto grado (Hegel, 2008: 137). Por ello, aun cuando la partitura musical busca, en este caso concreto, traducir los estados de ánimo y las emociones transmitidas por las palabras que fueron su fuente de inspiración

⁴ La propia autora nos comentó, al terminar la función, que la figura del sereno asume para ella connotaciones negativas, relativas precisamente a este abuso de poder que comentamos. Asimismo Paco Zarzoso confirmó que la idea de introducir un sereno en la pieza procede de Cunillé, y que ambos tuvieron a bien incluirla también por el juego de palabras que produce con la *serenata* del título.

—frente a la negación hegeliana de la música como lenguaje, Theodor W. Adorno afirma que «La música es análoga al habla no solo como textura organizada de sonidos, semejante al lenguaje, sino ya en la manera de su articulación concreta» (2000: 25), y George Steiner admite que «en las formas clásicas de la organización musical hay cierta gramática o articulación temporal que tiene analogías con el proceso del lenguaje» (2003: 40)—, la música se propaga como un arte libre de los límites que imponen las palabras; se dirige a la sensibilidad y excita nuestra imaginación de manera indirecta. No añade nada ajeno a las palabras, pero desarrolla libremente los sonidos. Empleada conforme al arte de las armonías, de las combinaciones y de las variaciones melódicas, la música se emancipa de la palabra, de la significación precisa. Los espectadores no alcanzan a saber o intuir en toda su magnitud lo que expresa el violonchelo, aun cuando los personajes que hablan —que sí entienden a la perfección el lenguaje musical, como si fuera posible traducirlo en palabras con una precisión matemática— restituyen partes y completan el sentido con sus réplicas. Ese misterio que en las primeras obras de Cunillé y Zarzoso anidaba en los silencios y omisiones, aquí se refugia en la música, que conecta al espectador con un magma más universal y al mismo tiempo, paradójicamente, más subjetivo.

Serenata para un país sin serenos vehicula una crítica al poder fáctico del fútbol, pero no llega a ser sangrante por el virtuosismo musical y el formato estilizado, elegante y contenido de la pieza. La obra presenta varios temas o motivaciones: por un lado, como decíamos, cuestiona la solvencia moral de un triunfador que lo ha sido a costa de ilegalidades y corruptelas, y, por otro lado, reivindica el teatro como forma de arte capaz de transformar al espectador, al ciudadano, al individuo. A nivel formal, la pieza constituye una gran apuesta de innovación, por el diálogo establecido entre palabra dramática y música. El espectador es desafiado a descodificar esas conversaciones músico-verbales, y, como dice Jordi Bordes (2015: 35), debe hacerse una composición dramaturgica a medida. La música funciona como contrapunto de la palabra, a la que parece acusar de falseamiento y arbitrariedad. Frente a las mentiras expresadas con lenguaje articulado, la música del violonchelo aporta sensorialidad y sentimiento —desconsuelo, incomunicación, obsesión que deriva en locura— y deviene, por ello, irrefutable. Este asimétrico y estimulante diálogo entre texto y partitura ofrece una riqueza inagotable de registros, alterna logos y emoción, cadencia poética y melodía, simplicidad —en los móviles que los personajes verbalizan— y complejidad —pasiones que no encuentran su nombre y se hacen música—. La música, que da mayor vuelo a la situación dramática, llega allí donde la palabra ya no significa o se vuelve tópica e inane como el pésame del Expresidente, excéntrica y desbocada como la locura lúcida de la Secretaria, amistosa y descriptiva como la del Sereno, o estridente como los chirridos del Espectro.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (2000): *Sobre la música*. Trad. Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca. Barcelona, Paidós Ibérica-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

- ARISTÓTELES (2000): *Política*. Trad. de Manuela García Valdés. Madrid, Gredos.
- BERNHARD, T. (2005): *El presidente; Los famosos; La paz reina en las cumbres*. Trad. Miguel Sáenz. Hondarribia, Hiru.
- BORDES, J. (2015): «Pinter, ara també, en clau de partitura musical», *El Punt Avui* (27-1-2015), p. 35.
- CUNILLÉ, L., y ZARZOSO, P. (2015). *Serenata para un país sin serenos*. Texto mecanografiado inédito.
- FUBINI, E. (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza.
- HEGEL, G. W. F. (2008): *Estética II*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires, Losada.
- MOLNER, E. (2015): «Un club metafòric», *La Vanguardia. Culturas* (21-1-2015), p. 25.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J. (2000): *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- ROSS, A. (2009): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Trad. Luis Gago. Barcelona, Seix Barral.
- STEINER, G. (1982): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona, Gedisa, 2003.
- (2001): *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid, Círculo de Lectores, 2002.

TROPELIÁS