



**LAS CANCIONES (2019), DE PABLO MESSIEZ:
TEATRO, MÚSICA Y POESÍA, CON CHÉJOV
DE FONDO***

*PABLO MESSIEZ'S LAS CANCIONES (2019):
TEATRO, MUSIC AND POETRY, AND CHEKHOV
AT THE BACKGROUND*

Guillermo Laín Corona

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

(glaincorona@flog.uned.es)

<https://orcid.org/0000-0003-4125-0834>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.07

ISSN 2444-3948

Resumen: Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) estrenó *Las canciones* en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid el 4 de septiembre de 2019. De acuerdo con su propia concepción del teatro, la obra se construye a partir de personajes y situaciones de las obras de Chéjov, especialmente *Las tres hermanas*, aunque no es una adaptación. Reivindicando la dimensión espectacular del teatro, Messiez concibe *Las canciones* como un concierto o una experiencia musical, sin una acción clara, ni un sentido nítido, si bien aquí se ofrece una interpretación, a la luz del teatro del absurdo y de la llamada sociedad del cansancio, entre otros referentes. Asimismo, Messiez da un valor importante a la palabra, de modo que teatro, música y poesía quedan fusionados en una tríada que se remonta a la estética de la Grecia Antigua.

Palabras Clave: Pablo Messiez. *Las canciones*. Chéjov. Música. Poesía.

Abstract: *Las canciones* by Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) premiered at El Pavón Teatro Kamikaze, Madrid, in September 4, 2019. According to Messiez's ideas on theatre, it is inspired by characters and episodes from Chekhov's plays, particularly *Three Sisters*, but it is not an adaptation. Vindicating the performing component of theatre, Messiez conceives *Las canciones* as a concert, or a musical experience, with no clear plot and no clear meaning, yet this article attempts an interpretation in the light of the theatre of the absurd and the so-called burnout society, among other frameworks. Also, Messiez highly values the crafting of words, so theatre, music, and poetry merge together in a triad that goes back to the aesthetics of Ancient Greece.

Key Words: Pablo Messiez. *Las canciones*. Chekhov. Music. Poetry

Sumario: 1. Introducción. 2. Vínculos de *Las canciones* con *Las tres hermanas*. 3. Concepción y sentido absurdo de *Las canciones*. 4. Música y apelación a las emociones. 5. El elemento poético. 6. Conclusión. 7. Obras citadas. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

GUILLERMO LAÍN CORONA es licenciado en Filología Hispánica (2004) y doctor, con Mención Europea y Premio Extraordinario, en Literatura Española (2009) por la Universidad de Málaga. Asimismo, tiene un máster (2007) y un doctorado (2011) en Estudios Hispánicos por University College London. London. Actualmente, es Profesor Titular en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Su área de investigación principal es la literatura española contemporánea, con especial atención a la obra de Gabriel Miró y Francisco Umbral. Desde 2019 es, junto con Clara I. Martínez Cantón, Investigador Principal del Proyecto PoEMAS, que aborda las relaciones de la poesía española con la música popular contemporánea. Asimismo, como miembro del

centro de investigación SELITEN@T, estudia el teatro actual en lengua española.

1. INTRODUCCIÓN

Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) estrenó *Las canciones* en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid el 4 de septiembre de 2019, con el siguiente reparto: Javier Ballesteros (Juan), Carlota Gaviño (Natalia), Rebeca Hernando (Olga), José Juan Rodríguez (Miguel), Íñigo Rodríguez-Claro (Iván), Joan Solé (Joan) y Mikele Urroz (Irina). Cosechó, desde muy pronto, un éxito clamoroso de crítica y público. *El Teatrero* la calificó con un 9 sobre 10 y le otorgó la sexta posición en un *ranking* de treinta en 2019 (Ruiz, 2019). En opinión de Diego Doncel para el *ABC*: «Las canciones’ tiene la fuerza de la mejor música, la emoción del mejor teatro» (2020, sin pág.). Hasta el momento de preparación de este estudio —a pesar de la pandemia de COVID-19, con las enormes restricciones que afectaron a los espectáculos—, *Las canciones* siguió representándose con éxito en diferentes ciudades, incluyendo reposiciones en El Pavón. Jaime M. de los Santos publicó en *El Confidencial* una hermosa descripción de la puesta en escena y el protagonismo de la música: «Sobre las tablas, emergen más tablas; que componen un cubículo. Una sala de grabación. Un tabernáculo para la música. Un altar» (2020, sin pág.).

Escrita y dirigida por el propio Messiez, el texto está compuesto «a partir de personajes y situaciones de Antón Chéjov». Así aparece en la ficha técnica de la obra, publicada ese mismo año en la editorial Continta Me Tienes (Messiez, 2019a, pág. 8)¹. Con motivo de su llegada a los escenarios de Valladolid el 10 de abril de 2021, *Europa Press* publicó una reseña sobre «Las Canciones’, la obra más musical del dramaturgo argentino Pablo Messiez, llega este sábado a las tablas de LAVA», incidiendo en que «se inspira en los personajes, situaciones del teatro y obras de Anton [sic] Chéjov, entre ellas, *Tres hermanas*». Y ofrecía un resumen ilustrativo:

En la obra, Iván, Olga e Irina son tres hermanos que, junto a Miguel, amigo de la familia, se dedican a escuchar canciones. Lo hacen sistemáticamente desde el día de la muerte de su padre, hace un año, como modo de huir del mundo exterior en el que él —músico de gran fama

en el país— había sido hallado culpable de un acto tan ominoso que la familia no puede ni siquiera nombrar.

La obra cuenta el día en el que la escucha de las canciones se ve interrumpida por la visita de dos músicos, fans del padre fallecido, que harán que las relaciones entre los integrantes de la familia cambien para siempre («Las Canciones’, la obra más musical...», 2021, sin pág.).

Hay también guiños a *Ivanov* y otras obras de Chéjov, pero aquí se va a centrar la atención en *Las tres hermanas*, por falta de espacio y por ser la más estrechamente relacionada con *Las canciones*.

2. VÍNCULOS DE *LAS CANCIONES* CON *LAS TRES HERMANAS*

En la pieza de Chéjov, estrenada en Moscú el 31 de enero de 1902, hay tres hermanas y un hermano: Andréi, Olga, Masha e Irina. El hermano está, primero, prometido y, luego, casado, con Natalia. A su vez, Masha está casada con Kuliguin, profesor de Liceo (Chéjov, 2020, pág. 222)². La obra comienza con una reunión familiar, en la que se recuerda al padre fallecido, «hace justo un año, precisamente tal día como hoy, el cinco de mayo», coincidiendo con «el día de tu santo, Irina», según expone Olga nada más empezar el primer acto (*Hermanas*, I, pág. 223). «La acción transcurre en una capital de provincias» (*Hermanas*, I, pág. 222), a donde el padre se había trasladado cuando los hijos eran pequeños, dejando atrás una prestigiosa carrera en Moscú. Esta reunión se ve interrumpida por la llegada de unos militares, uno de los cuales, Vershinin, explica que conocía antaño al padre, y de sus palabras se desprende admiración por él: «La imagen de su padre sí la conservo en la memoria. Cierro los ojos y me parece estar viéndole» (*Hermanas*, I, pág. 231).

Messiez se vale de casi los mismos personajes, aunque suprime y renombra algunos. Solo pone a dos de las hermanas —Olga e Irina— y al hermano. Este, aunque cambia el nombre de Andréi por el de Iván, también está casado con Natalia. El cambio de nombre lo hace más accesible al público castellanoparlante; además, Iván se llama uno de los personajes de *Las tres hermanas* que desaparecen en *Las canciones*. Por tanto, Messiez traspasa el nombre de uno de los personajes eliminados a uno de los que se mantienen. Por lo que atañe a los vínculos familiares, en *Las canciones* Iván e Irina no son hijos biológicos, sino adoptados (*Canciones*,

II, pág. 77). El cabeza de familia de Chéjov es el hijo del padre fallecido y hermano mayor, Andréi, que hereda la genialidad del padre: «Es un erudito. Seguramente obtendrá una cátedra. Nuestro padre fue militar, pero su hijo ha elegido el camino de las ciencias» (*Hermanas*, I, págs. 234-235). En *Las canciones*, empero, esta función la desempeña Miguel, un amigo íntimo del padre, cuyo nombre es Antonio, acaso como homenaje precisamente a Antón Chéjov. Aunque no sea su hijo, Miguel ejerce una función equivalente, como «encargado de las canciones» (*Canciones*, I, pág. 8).

Natalia, en ambas obras, es minusvalorada. En *Las tres hermanas*, Masha dice de ella: «No es que sea feo o esté pasado de moda lo que [Natalia] se pone: es que da lástima sencillamente». Y sospecha que, en realidad, «Andréi no está enamorado [de ella], no lo concibo porque, al fin y al cabo, tiene buen gusto» (*Hermanas*, I, pág. 235), dando a entender que Natalia no comparte con los miembros de su familia una misma distinción sociocultural. Por eso, es infeliz con su marido, Andréi, y se convierte en amante de Protopópov, un personaje del que se habla a lo largo de la obra, pero que no aparece en escena ni en la *dramatis personae*. Así lo expone Chebutikin, reprochando amargamente que «ustedes no lo ven. Están aquí sin ver nada» (*Hermanas*, III, pág. 276).

En *Las canciones*, se adapta el desdén que padece Natalia a un prejuicio regional, que ella explica a modo de chascarrillo para hacer reír al público: «Porque soy canaria» (*Canciones*, I, pág. 51). En efecto, en la función la actriz representa su papel enfatizando el acento y una marcada vis cómica. Desengañada de la relación con su marido —Iván—, Natalia se enamora de uno de los músicos —Juan—, en una relación que ambos culminan abrazados y desnudos, bajo el influjo de la canción «If I loved you»³, que él tararea (*Canciones*, II, págs. 93-100). Se puede establecer así una correlación de personajes, indicando los cambios entre corchetes, con flechas y llaves, y con dos rayas las supresiones (Tabla 1).

<p><i>LAS TRES HERMANAS</i> (Chéjov, 2020, pág. 222)</p>	<p><i>LAS CANCIONES</i> (Messiez, 2019a, pág. 8)</p>
<p>PROJÓROV, Andréi Serguéievich [cabeza de familia e hijo]</p>	<p>MIGUEL, el encargado de las canciones, amigo de Antonio</p>
<p>NATALIA IVÁNOVA, su prometida, luego esposa [↑]</p>	<p>NATALIA, la mujer de Iván [↓]</p>
<p>MASHA, hermana de Andréi OLGA, hermana de Andréi IRINA, hermana de Andréi</p>	<p>IVÁN, hermano de Irina y Olga, hijos de Antonio [toma el nombre de CHEBUTIKIN] OLGA, la hermana mayor, hija de Antonio IRINA, la hermana menor, hija de Antonio</p>
<p>KULIGUIN, Fiódor Ilích, profesor de Liceo, esposo de Masha</p>	<p>--</p>
<p>VERSHININ, Alexandr Ignátievitc, teniente coronel, comandante de batería TUSENBACH, Nikolái Lvóvich, barón, teniente SOLIONI, Vasili Vasílievich, capitán CHEBUTIKIN, Iván Románovich, médico militar FÉDÓTIK, Alexéi Petróvich, alférez RODE, Vladímir Kárlovich, militar</p>	<p>JUAN, un músico JOAN, otro músico, fan de Antonio</p>

FERAPONT, guarda del Consejo del Zemstvo (administración rural)	--
ANFISA, antigua niñera, ochenta años	--

Tabla 1. Correlación de personajes entre ambas obras

Como en *Las tres hermanas*, la reunión familiar de *Las canciones* coincide con el primer año de la muerte del padre y con el cumpleaños de Irina (*Canciones*, I, pág. 32). Pero esta reunión se ve interrumpida, no por varios militares, sino solo por dos músicos, con nombres muy distintos del ruso: Joan y Juan, en un evidente juego humorístico entre el catalán y el castellano. El propio Messiez explicó este cambio de personajes en una entrevista con el cineasta Carlos Marqués, publicada como epílogo en el libro de *Las canciones*, indicando de paso las raíces de donde nació la obra y su temática propia:

Partí de la estructura de *Tres hermanas*, que básicamente es una familia que está en un lugar donde no quiere estar, que se quiere ir a otro lugar que tiene que ver con un pasado ideal perdido. Donde está la figura del padre muerto, un padre admirado, y la visita de unas personas que conocían al padre genera una serie de crisis y movimientos en esta familia. Lo que no me gustaba de los visitantes originales de la obra de Chejov es que son militares, y para mí los militares representan una imagen bastante nefasta, y en este sentido no me interesaba hacer una obra donde unos militares nos cambiasen la vida para bien. Pensé entonces en quién me genera envidia, y di con los músicos. Incluso me da envidia lo que pasa entre la música y el público, el fervor con el que la gente saca entradas para un concierto, que no se parece en nada a la timidez con la que uno compra una entrada para el teatro. Pero en lo escénico también pueden pasar cosas similares a las que pasan con la música, que una obra realmente te toque el cuerpo. Ese era el deseo, quitar el mundo de los militares y reemplazarlo por el de los músicos. Y ese deseo terminó de organizar la trama (Messiez, 2019a, pág. 135).

En esta explicación, es interesante destacar la envidia que siente Messiez por la música como arte y la capacidad que le ve a un concierto de tener efectos sobre el público, porque es clave para analizar la dimensión musical de *Las canciones* más adelante.

La reunión familiar solo ocupa los primeros momentos de *Las tres hermanas*. A partir de ahí, la historia abarca un amplio período de tiempo, durante el cual ocurre «nada y todo: Olga, Masha e Irina, tres hermanas dulces y románticas, tres corazones en carne viva, se consumen en el tedio moral de una pequeña ciudad de provincias. Sueñan con volver a Moscú, al Moscú luminoso donde transcurrió su infancia y que ahora ven como la panacea para todos sus males» (Vicente, 2020, pág. 75). Se trata, pues, de un *argumento* sin apenas *acción*: una *fábula* o *historia* —por tomar los cuatro términos usados como equivalentes por García Barrientos (2008, pág. 30)— en la que *pasan pocas cosas*, excepto el transcurrir monótono de días, semanas y meses, entre diálogos sobre la vida y los sueños de (in)felicidad, los cuales se concentran en uno: «El de volver a Moscú» (*Hermanas*, I, pág. 224).

Messiez, en cambio, convierte la reunión familiar en el eje central de *Las canciones* a lo largo de un solo día, pero ello precisamente refuerza la impresión de que *no ocurren cosas*, sino solo una serie de diálogos sobre la (in)felicidad. Messiez añade el hilo de canciones que los personajes escuchan, pero esta música, en realidad, no contribuye a confeccionar una *acción* como tal, sino una suerte de experiencia musical, según se verá también más adelante.

Aunque en *Las tres hermanas* la felicidad se focaliza en el retorno a Moscú, se relaciona tangencialmente con el mar, ya que Masha a lo largo de la obra canturrea el poema de Pushkin, *Ruwlán y Ludmila* (1820):

MASHA.— (*Recitando de una poesía de Pushkin.*) A la orilla del mar, un roble verde... tiene una cadena de oro... tiene una cadena de oro (*Se levanta y canturrea a media voz*) (*Hermanas*, I, pág. 228).

La posibilidad de alcanzar esa felicidad se vincula precisamente con la llegada de los militares. Nada más comenzar el primer acto, soñando con ser felices en Moscú, el teniente coronel Vershinin se presenta en la casa, como ya se ha explicado, porque conoció y admiró al padre en esa ciudad. Por eso, Olga e Irina ven afianzadas sus esperanzas de volver allí, y en una acotación se señala, significativamente: «(*Las dos ríen de alegría*)». Masha, por su parte, se entusiasma porque «Nos hemos encontrado de pronto con un paisano. (*Con júbilo*)» (*Hermanas*, I, pág. 232). Pero este deseo de felicidad «es una añoranza inerte, una añoranza

estéril, porque los soñadores son incapaces de luchar para darles vida a los sueños» (Vicente, 2020, pág. 76).

En *Las canciones* la felicidad se simboliza directamente en el mar, de la mano de los músicos que sustituyen a los militares. Uno de ellos, Juan, dice que ambos vienen de San Pol de Mar, a lo que Irina responde, enfatizando: «Del mar» (*Canciones*, I, pág. 32). Más adelante, Miguel, en un arrebatado de tristeza, señala: «Lo que tengo que hacer es irme lejos. Huir de la capital y volver al mar» (*Canciones*, II, pág. 108), en un claro paralelismo con la capital de provincias de *Las tres hermanas* y el deseo de volver a Moscú. Olga, en cambio, no entiende este anhelo, con unas palabras que evidencian su recurrencia en la obra y la falacia que constituye, porque representa un tiempo pasado que no ha de volver: «¿Pero qué os pasa a todas hoy con el mar? El mar ya no es lo que era» (*Canciones*, II, pág. 109). Precisamente, en mitad de una discusión sobre la necesidad de ir al mar, con una vis cómica, Joan y Juan cantan la canción de Manel «Al mar!» (*Els millors professors europeus*, 2008). La acotación es ilustrativa:

*Mientras la discusión sucede, MIGUEL convence a JOAN para que cante. Y con JUAN cantan «Al mar» de Manel, que es la primera canción que se les cruza por la cabeza de tanto escuchar la palabra mar siendo nombrada. Al escuchar la canción, OLGA mueve un poco la cabeza. Se pone de pie. Lenta se acerca al borde de la escena, como si se acercara al mar. Se agacha a tocar las olas. Todos la miran. IRINA le grita: «¡Aquí no hay mar, Olga, aquí no hay mar!». MIGUEL interrumpe la canción (*Canciones*, I, pág. 68).*

Adviértase cómo se traspasa la cuarta pared —tal vez sin llegar a romperla, porque no decae la ilusión ficcional—: se convierte el borde del escenario —donde empieza el espacio del público— en el mar soñado, con el que interactúa Olga —personaje de ficción—, tocando olas imaginadas. Justo antes se había logrado un efecto semejante y, a la vez, metateatral. Y es que la reunión tiene lugar en la casa familiar, heredada del padre, que, por eso, es también un teatro. En palabras de Irina: «(A Iván mientras lo ve irse) Claro que nos vamos a ir al mar. En cuanto Olga vuelva nos vamos al mar y no vamos a volver más a este teatro ni a la casa ni a nada que tenga que ver contigo» (*Canciones*, I, págs. 65-66).

3. CONCEPCIÓN Y SENTIDO ABSURDO DE *LAS CANCIONES*

A pesar de las similitudes con *Las tres hermanas*, *Las canciones* no es una adaptación, al menos no en el sentido de trasposición de un medio a otro, que es la idea que se suele tener de este concepto, a causa de la larga tradición de ejemplos de obras literarias que han pasado al cine (véase, por ejemplo, Hutcheon, 2006). Por simplificar una cuestión compleja, tanto *Las tres hermanas* como *Las canciones* son obras de teatro. Tampoco cabe hablar de *versión*, *recreación*, *reescritura* o similar. En términos de Gérard Genette, en su canónico ensayo de *Palimpsestos* (aquí consultado en la edición en español de 1989), *Las tres hermanas* es el hipotexto que usa Messiez para construir *Las canciones* como hipertexto derivado. Cabría clasificar *Las canciones* como *imitación*, según el esquema propuesto por Gil González y Pardo (2018: 34): «reproducir el argumento de una obra en otra en el eje de la similitud sistemática al original». Pero tampoco parece exacto del todo. Messiez, como se ha visto, se vale de una serie de aspectos —personajes, temas, símbolos...— que, por así decir, *recuerdan* a *Las tres hermanas*, sin que por ello *Las canciones* sea una reproducción sistemática del argumento, entre otras cosas, porque se ciñe principalmente al primer acto de Chéjov.

No es objetivo, en todo caso, de este estudio determinar con exactitud la naturaleza o tipología hipertextual de *Las canciones*, sino que las similitudes constatadas en el epígrafe anterior con respecto a *Las tres hermanas* sirven para profundizar en la interpretación de la obra de Messiez. En esta misma línea de análisis, resulta más productivo adentrarse en lo que *Las canciones* muestra de la práctica teatral de Messiez, sobre la que Alba Saura-Clares ya ha ofrecido una primera aproximación académica (2021).

En un ensayo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, el dramaturgo argentino confiesa que es «muy mal lector de teatro», pero que encuentra «mucho placer en imaginar versiones escénicas de textos no nacidos para la escena» (Messiez, 2020, sin pág.). Así lo ha hecho con otras obras, como *Los ojos* (estrenada en el Teatro Fernán Gómez de Madrid en 2011), a partir de *Marianela* (1878), novela de Benito Pérez Galdós. A diferencia de *Las canciones*, aquí sí hay trasposición de un género a otro, pero la lógica es similar: crear una obra de teatro *nueva* sobre la base de una obra *preexistente*.

Messiez también teoriza sobre la cuestión de que en una obra *ocurran* (o no) cosas. Valiéndose de otro referente teatral, explica: «Beckett no escribe obras sobre cosas. Las obras son la cosa. El conflicto ya está en el espacio» (2020, sin pág.). A continuación, critica las obras *sobre cosas*, ya que ofrecen respuestas cerradas que solo sirven para satisfacer los prejuicios preestablecidos por el espectador, así como una determinada moral:

Las obras sobre cosas / nos dicen las cosas que queremos oír. / Las obras sobre cosas / nos conmueven. / Aplaudimos de pie / a las obras sobre cosas / y vamos a cenar contentos, / porque hemos entendido esa obra sobre esa cosa. / Porque las obras sobre cosas / se ocupan siempre / de que entendamos / la cosa. / De que entendamos / lo que está bien y lo que está mal / de la cosa. / Aunque en realidad / ya lo sabíamos antes / y por eso nos gustan / las obras sobre cosas. / Porque nos dan la razón (Messiez, 2020, sin pág.).

Por el contrario, para Messiez (2020, sin pág.): «una obra no puede —no debería— permitirse ser una clase sobre ideas ya resueltas. Porque una obra, si ha elegido el espacio del teatro, debería ser teatro (ser la cosa)».

Para que la obra sea *la cosa* en sí, debe construirse sobre elementos puramente teatrales. Según declaró en conversación con Carlos Marqués: «Que necesite del soporte escénico para existir. Que no quede mejor en una película o en un libro» (Messiez, 2019a, pág. 144). Esto explica la elección musical de *Las canciones*: no solo, como señaló Messiez en una confesión anterior, por la envidia que le provocan los conciertos, sino también porque la música interpretada en un escenario comparte con el teatro una dimensión espectacular.

Se explica también así que, como en *Las tres hermanas*, en *Las canciones* no *ocurran cosas*, es decir, que no haya un *argumento* al uso, según se expuso más arriba, sino solo una sucesión de escenas hilvanadas por la música, de las que se desprenden ciertos temas y cierto sentido de (in)felicidad. Pero es que este sentido, derivado pero distinto de *Las tres hermanas*, tampoco es nítido, en sintonía con la aspiración de Messiez de evitar «ideas ya resueltas». En *Las canciones* no se explicita cuál es el motivo de la (in)felicidad, más allá de la muerte —poco detallada— del padre y de un simbólico —y abstracto— anhelo de mar. De hecho, del padre prácticamente solo se conoce su nombre, y «ni siquiera se puede nombrar» un

acto ominoso que al parecer cometió antes de morir y que apesadumbra a toda la familia: «el padre ausente, el gran misterio. Se llamaba Antonio, y algo espantoso (¿asesino, asesinado?) giraba en torno a su figura» (Ordóñez, 2019, sin pág.). Lo más que puede plantearse el espectador es una hipótesis en términos vagamente freudianos: *Las canciones* es «la partitura de un duelo, de una forma de matar al padre, de olvidarlo y de expresar el laberinto emocional de unos personajes perdidos en su propia vida» (Doncel, 2020, sin pág.). Tampoco ese laberinto emocional de los personajes queda claro. Valga un ejemplo. Miguel le pregunta a Iván si ya no está enamorado de Natalia. Aunque reconoce que «me casé por amor. Un amor apasionado. Juré amar para siempre», Iván se queja de que «han pasado cinco años» —¿referencia implícita a *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca?⁴—, y hace una reflexión, que en realidad no constituye una explicación:

Las cosas tan hermosas duran poco. La pasión dura poco. ¿Cómo lo sé? No sé... No sé si lo sé. (A Natalia.) Pero me pasa algo horrible... y es que si imagino que has muerto, que ya no estás en mi vida, mi amor, en la vida, no siento pena (*Canciones*, II, pág. 74).

Más adelante, Natalia se termina de desenamorar de Iván y surge el amor con Juan. Aparte de que el texto no deja ver qué hace surgir ese amor—¿tal vez simplemente porque es un sentimiento inexplicable?—, Juan se dirige a Natalia, mezclando ideas de un modo oblicuo:

Estamos solos. Y sabemos que somos monstruos. Hermosos monstruos capaces de todo, de cualquier cosa con tal de calmar la herida o el tedio. Nos lo enseñó el alcohol. El poder estar fuera del mundo por un rato. Y sobre todo fuera de nosotros mismos. El éxtasis que yo sé que tú conoces y al que visitas cuando no te ve nadie, ni siquiera tú. Esa otra fuerza que buscas para ausentarte de este mundo en el que hay que olvidar a Antonio y amar a los hijos y ser buena madre. No, yo no tengo hijos. Pero mirándote a los ojos sé que te podría hacer uno ahora mismo, porque ahora que estamos solos y borrachos sabemos la verdad nuestra, que es sucia, y compleja y sexy, y queremos estar lo más cerca que se pueda (*Canciones*, II, pág. 79).

Echando mano de nuevo del simbolismo, se describe a los seres humanos como monstruos, sin que quede claro por qué, acaso por la relación de la obra con la infelicidad, es decir, la herida o el tedio que Juan argumenta es necesario calmar. Tampoco se sabe a qué verdad, sucia y compleja, se refiere, excepto una referencia a lo sexy.

Este tipo de vaguedad de sentido es constante a lo largo de *Las canciones*. De manera parecida, las escenas se suceden sin una estructura clara de causa-efecto, de modo que las *cosas que pasan*, aparte de ser pocas, parecen gratuitas. Cuando, al principio de la obra, suena el timbre, interrumpiendo la escucha de canciones, Olga se asombra: «¿Qué raro, no?». Natalia le responde con un chascarrillo que pretende hacer reír al público y, a la vez, le da a la situación un punto absurdo: «¿Que llamen? Yo encuentro más raro no abrir» (*Canciones*, I, pág. 27). Luego, se elucubra con la posibilidad de que haya llegado un coro, del que los personajes hablan como algo conocido —*el coro*—, excepto Natalia, que lo considera raro:

OLGA.— (A Irina.) Es pronto. Los del coro no pueden ser.

MIGUEL.— No pueden ser.

NATALIA.— ¿Qué coro?

IVÁN.— Viene un coro.

NATALIA.— ¿Y qué pasa, no puede entrar el coro si yo estoy aquí o cómo va el rollo? (*Canciones*, I, pág. 28).

Este diálogo ilustra la idea, antes señalada, de que los personajes minusvaloran a Natalia, porque consideran que carece de sensibilidad musical. Además, la escena tiene un marcado tono absurdo. Cuando por fin Miguel abre la puerta, resulta que no hay tal coro, sino unos músicos, que, por cierto, llegan espontáneamente, como explica Joan: «Justo coincidió que estábamos de gira por la capital y queríamos pasar a ver la sala, y conocerlas. Conocerlos» (*Canciones*, I: 31). Los músicos también se quedan extrañados con la referencia al coro, al igual que Natalia, quien añade más confusión, al hablar de un acto:

JUAN.— Hola.

TODOS.— Hola.

JOAN.— Somos músicos.

IRINA.— ¿Sois del coro?

JOAN.— ¿Qué coro?

IRINA.— Viene un coro.

JOAN y JUAN.— No. ¿Qué coro?

NATALIA.— (A Iván.) ¿Y por qué no me contaste que había un acto?

IVÁN.— ¿Qué acto?

NATALIA.— El del coro. Que venía un coro (*Canciones*, I, pág. 30).

Con ánimo de zanjar la conversación, explica Olga: «(A todos) La sala está cerrada. Hace rato. Aquí no hay acto. Ni coro. Ni nada. De momento. Luego vendrá, esperamos. Pero es algo privado» (*Canciones*, I, pág. 31). Lo que ocurre, por tanto, es que los dos músicos han aparecido de improviso en lugar de un coro al que los personajes —excepto Natalia— estaban esperando, y al final se descubre por qué no ha venido: problemas de salud derivados de un accidente en el mar (*Canciones*, II, pág. 126). Pero el coro no llega a aparecer en escena, ni se explica nada sobre de las expectativas que tenían los personajes. En cierto modo, por tanto, el coro es acausal, y lo único que se llega a desvelar son, curiosamente, las razones de su *no* presencia.

La obra misma comienza *in medias res*, o sea, de forma también acausal y sin que el público tenga los agarres suficientes para entender qué está pasando, ni dónde. Al principio de *Las canciones*, están Irina, Olga y Miguel en «una caja enorme» con «un trípode sosteniendo un altavoz». A diferencia de *Las tres hermanas*, no es una casa, no es un salón, ni ningún espacio que tenga anclaje en una realidad empírica reconocible por el público. A lo más, una vez que se abre la caja, esta se describe en una acotación como una «habitación negra, que en su interior es clara, luminosa y más amplia de lo que parecía al estar cerrada», y entonces da la sensación de ser en sí misma un enorme altavoz formado por altavoces: «En cada pared lateral, vemos 6 altavoces, y al fondo a la derecha otro idéntico al que vimos delante, sostenido también por un trípode» (*Canciones*, I, pág. 24). Los propios personajes se refieren a ese espacio como tal caja, sin concretar qué es. Así lo expresa Natalia, reincidiendo en su condición de personaje marginado por los demás: «¿Qué hacen aquí, con lo que costó esta caja? ¿Se están escondiendo de mí?» (*Canciones*, I, pág. 25). En este espacio indeterminado, Miguel se limita a decir: «vamos a dedicarnos a escuchar canciones» (*Canciones*, I, pág. 13), sin dar explicaciones. Dicho esto, se van levantando los personajes, uno a uno, para poner canciones en un reproductor, y durante un buen rato la acción consiste meramente

en escuchar: «'Pour n'est pas vivre seul' en versión de Leopoldo Mastelloni», «'Du bout des lèvres' por Barbara», «'Con tu voz' por Carmen Linares» y «'But the World Goes 'Round' por Liza Minnelli» (*Canciones*, I, págs. 14, 16, 18 y 22). A la vez, se proyectan con sobretítulos las letras de las canciones o, en su caso, las traducciones. En la versión publicada en libro, se transcriben las letras o traducciones, con la intención evidente de que los textos de las canciones sean parte integrante de la obra, incluso en su lectura.

Esta falta de argumento, sentido y espacio nítidos conlleva una sensación de absurdo a lo largo de toda la obra. No por casualidad, Mes-siez se valía en una cita anterior de Samuel Beckett para explicar su concepción del teatro: el dramaturgo irlandés es considerado uno de los representantes fundamentales del teatro del absurdo, especialmente *Es-perando a Godot* (escrita en francés en 1940, publicada en 1952). Al final de *Las canciones*, de hecho, hay un guiño evidente. Cuando se descubre por qué no ha podido venir el coro, Miguel transmite una información de la que ha tenido noticia: «Proponen venir en siete días cuando baje la fiebre». Para Olga, «Siete días son muchos días», y se enfada: «Ya estoy harta de esperar» (*Canciones*, II, págs. 126-127). En cierta medida, por tanto, *Las canciones* se basa en esperar a un coro del que no se sabe nada y que nunca aparece, del mismo modo que el Godot de Beckett no se sabe quién es, ni se presenta a la cita que tiene con Vladimir y Estragon.

4. MÚSICA Y APELACIÓN A LAS EMOCIONES

La dimensión musical es protagonista en *Las canciones*. Lo demuestran el título y el *leitmotiv* de unos personajes que escuchan canciones. En el libro, las canciones se indican claramente en las acotaciones con sus títulos y transcribiendo las letras. En escena, se interpretan con música y baile, y las letras se proyectan en sobretítulos. Sin embargo, resulta difícil hacer una cuantificación exacta de la presencia musical. Entre otras razones, algunas canciones solo se aluden tangencialmente en el diálogo, a veces sin decir el título y con un breve canturreo. En determinado momento, por ejemplo, «*IRINA le canta una canción de cuna*» a Olga, pero no se indica cuál y esta le exige que «¡No cantes! ¡No cantes!», de modo que la canción se interrumpe sin que pueda ser identificada (*Canciones*, II, pág. 110).

Aun siendo conscientes de las dificultades de cálculo, valgan algunas estimaciones. En el libro hay en torno a 25 canciones que ocupan unas 40 páginas, de un total de 130 (sin contar la entrevista epilodal de Messiez con Carlos Marqués). Sobre la escena, el tiempo dedicado a la música es aún mayor. Especialmente llamativa es la acotación del entreacto, ya que indica con precisión el no poco tiempo que debe consagrarse a la música: «Después de 18 minutos, la música deja de sonar» (*Las canciones*, I: 70).

No obstante, *Las canciones* no es un musical, al menos no en el sentido importado en España con un formato globalizado, deudor de Broadway (Romera Castillo, 2006), que hoy constituye toda una fiebre del oro (Romera Castillo, 2016): *El Rey León*, *Mamma Mia!*, etc. Para realizar un análisis, hay que recurrir, por tanto, a otros referentes. Lo más evidente, de nuevo, es fijarse en *Las tres hermanas*, pero tampoco se puede derivar de esta comparación un sentido claro para *Las canciones*, sino interpretaciones igualmente imprecisas y hasta contradictorias.

En cierto punto de la obra, la Irina de Chéjov hace una reivindicación idealizada del trabajo: «La persona, sea quien sea, debe trabajar, afanarse, y en eso consiste el sentido y la meta de la vida, su felicidad, su inspiración. Qué hermoso ser un obrero que se levanta con el alba y pica piedras en la calle, o un pastor» (*Hermanas*, I, pág. 226). En opinión de Carol Schafer (2001, pág. 43), «she means that all humans must work—women as well as men». O sea, la infelicidad de la aristocracia y la alta burguesía, a que pertenecen los protagonistas de *Las tres hermanas*, es fruto del aburrimiento derivado de su ociosidad, de la que disfrutaban por su posición privilegiada; y de ahí se desprende una visión idealizada del trabajo —«qué hermoso ser obrero»— como ruta de acceso a la felicidad, especialmente para las mujeres, que están, por su género, aún más al margen que los hombres del mundo laboral.

Hay en *Las canciones* una idealización del trabajo equivalente y, a la vez, diferente. Los personajes de *Las canciones* conciben la actividad de escuchar música como un trabajo, pero Natalia no lo ve así:

IVÁN.— Estamos trabajando.

NATALIA.— No. No están trabajando. Están escuchando música.

IVÁN.— Natalia, por favor.

NATALIA.— Por favor digo yo. Eso no es trabajar. Trabajar es trabajar y escuchar música es escuchar música. Trabajar es feo. Es hacer cosas que no te gustan por un dinero que no te va a alcanzar nunca para hacer las

cosas que te gustan. Eso es trabajar. Y eso es lo que hacemos nosotras, las pobres. ¿Te enteras? (*Canciones*, I, pág. 26).

La suposición de que escuchar música sea un trabajo concuerda en principio con el ambiente absurdo general de *Las canciones*, mientras que el punto de vista de Natalia sería el aparentemente razonable y, además, socialmente comprometido, porque ella, que representa a «las pobres», no quiere que se desvíe la atención de la realidad *fea* del trabajo. Digamos que la opinión de Natalia en *Las canciones* sería una crítica a las clases sociales privilegiadas que, como la Irina de *Las tres hermanas*, idealizan el ser obrero como algo hermoso, obviando sus miserias. Pero, a la vez, el público empatiza con la idealización que se hace en *Las canciones* de escuchar música como si fuera un trabajo. Y ello porque el público está inevitablemente escuchando las mismas canciones que los personajes y se deja seducir por la posibilidad de que en efecto el trabajo fuera realmente ir a escuchar música. Téngase en cuenta que buena parte del público hubo de asistir a la representación de *Las canciones* por la tarde, después de terminar su jornada laboral. Para entender esta aparente contradicción, resulta útil recurrir a ciertos aspectos de la sociedad capitalista actual.

En libros seminales como *La sociedad del cansancio* (2010) y *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (2014), Byung-Chul Han ha criticado la exaltación que se hace del trabajo en la sociedad occidental actual, concibiéndolo como un bien de prestigio, autorrealización y disfrute, cuando en realidad lleva a la fatiga extrema y la infelicidad, por vía de la autoexplotación: «uno se explota a sí mismo, haciendo posible la explotación sin dominio» (2012, pág. 48). Frente a esta actitud, se reivindica la felicidad más allá del trabajo, en la vida personal y, sobre todo, el ocio *real* y de calidad. Es decir, no hay que caer en el engaño de que el trabajo es un disfrute, sino encontrar el disfrute en otras actividades. Desde este punto de vista, podría interpretarse que en *Las canciones* no hay contradicción, sino un juego de palabras y conceptos: se reconoce que el trabajo *real* de la sociedad capitalista es *feo* (Natalia) y produce *cansancio* (Byung-Chul Han), por mucho que se disfrace de autorrealización y disfrute personal, y se reivindica el ocio *real*, como lo es la experiencia estética de escuchar música. Si se acepta esta interpretación de *Las canciones*, cabría explicarla de manera más clara en un

lenguaje informal: ¡ojalá trabajar fuera *realmente* escuchar música, y no la patraña de la autorrealización en el trabajo!

Byung-Chul Han ha tenido mucho eco en España desde la década de 2010, cuando sus libros empezaron a traducirse al castellano, y ha concedido entrevistas en la prensa, como la de Carles Geli (2018) en *El País*, así que es probable que Messiez estuviera familiarizado con sus ideas antes o durante la concepción de *Las canciones*. Además, aunque no hay referencias explícitas en el texto, la obra es una llamada constante a escuchar música, y hay espacio para que esta sea usada como curación. Cabe, pues, entender *Las canciones* como un ejercicio de terapia a través de la música frente a la fatiga de la sociedad del cansancio, si bien la idea de curación no la ha inventado Byung-Chul Han, sino que se remonta a la Grecia Antigua, como se verá más adelante.

No solo los personajes se animan entre ellos a escuchar música —con la excepción de Natalia—, sino que incluso se invita al público a hacer lo mismo, destacando sus efectos positivos y rompiendo, ahora sí con claridad, la cuarta pared. Cuando «*Miguel pone 'Vedrò con mio diletto' por Celia Bartoli*», que es una canción de Vivaldi, el interés no se centra en la letra, así que los sobretítulos no proyectan en esta ocasión la traducción, sino que mandan mensajes al público. Primero: «Cerramos los ojos como harán ellos [los personajes] para escucharla. / Ya veréis qué maravilla». La acotación indica en ese momento: «*Todos con ojos cerrados, escuchan*» (*Canciones*, II, pág. 86). Luego, los sobretítulos insisten varias veces en que el público haga lo mismo, en un juego humorístico basado en la certeza de que muchos de los espectadores no pueden resistir la tentación de dejar los ojos abiertos para ver qué ocurre en escena. Para indicar que debe dejarse un tiempo entre mensaje y mensaje de los sobretítulos, en el libro se ponen rayas (---) y se usan páginas diferentes para cada uno: «Mantened los ojos cerrados hasta que acabe la música. / Para escuchar mejor», «¿Tenéis los ojos cerrados? / Cerradlos», «¿Cómo vais? ¡Cerradlos!» y «Ya termina. Cerradlos» (*Canciones*, II, págs. 87, 88, 89 y 90).

Frente a escuchar, se opone sistemáticamente la idea de cantar. Olga lo explica como reacción terapéutica ante la muerte del padre: «con la muerte, se vino la avalancha de opiniones sobre él, sobre nosotros, sobre lo que hizo, sobre todo lo posible. Nos aturdimos. Y quisimos retirarnos del mundo. De la capital. Volver al mar. Y callar. [...] Entonces volvió la música. Y nos salvó. La música que siempre había estado en casa,

pero de otro modo. Nos dedicamos a escuchar. A escuchar canciones», a diferencia del padre, que las componía (*Canciones*, I, pág. 41). Hay aquí, en apariencia, una explicación de causa-efecto: por la muerte del padre, se decide dejar de componer/cantar y se pasa a escuchar música, como terapia. Pero no queda claro el sentido de la dualidad cantar/escuchar.

Diego Doncel ha interpretado que, en *Las canciones*, «hablar es opinar y, por lo tanto, hacer ruido, mentir; la escucha, sin embargo, la escucha de la música es un acto absoluto de entrega, una contemplación sin concesiones y tal vez un regreso a aquellos lugares donde el dolor no duele» (2020, sin pág.). Olga corrobora esta hipótesis, pero con una argumentación de nuevo oscura: «Tanta tontería. Tanto dolor. Tanta mentira. Escuchando no miento. No se puede. Escuchar es otra cosa. Yo no quiero decir nada. Y cantar es decir» (*Canciones*, II, pág. 114). Con una marcada oblicuidad en el sentido de estas palabras, Olga establece una relación con el dolor de la muerte del padre y el deseo terapéutico de olvidar ese dolor: «Nada que él hiciera quiero hacer yo. [...] Yo quiero escuchar y callar hasta llenarme de otra historia. Necesito otra. Ser otra. Otra que yo no sepa. Por eso escucho. Para que las canciones de los otros me barran los recuerdos como un viento» (*Canciones*, II, pág. 114).

Pablo Messiez ha hecho declaraciones que permiten conjeturar a este respecto. En conversación con Carlos Marqués, explicó que *Las canciones* «pone en valor la idea de escuchar, y por lo tanto también de hablar, solo si necesitas hablar», lo cual contrasta con «Las redes sociales», donde «el uso de la palabra es muy irresponsable» (2019a, págs. 136-137). En su ensayo de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Messiez rememora que el periodista Sergio C. Fanjul le preguntó —para un artículo que finalmente no salió a la luz— sobre lo que llamaba «infortoxicación», o «el continuo bombardeo de información, la adicción al smartphone» y si ello afecta al teatro: «si resulta más fácil distraerse en una obra, y si los dramaturgos y directores tienen que tener en cuenta esto a la hora de hacer sus creaciones». Para Messiez, justamente «la potencia del teatro, su especificidad y su rareza, es que te obliga a detener la mirada en algo» (2020, sin pág.). *Las canciones* podría ser, por tanto, una crítica a la sociedad actual de redes sociales, que grita, sin escuchar ni hablar *de verdad*. En palabras de Olga: «Todo el mundo canta y nadie escucha» (*Canciones*, I, pág. 45).

Ahora bien, suponer que *Las canciones* es una crítica a la sociedad digital implicaría darle un sentido moral cerrado, algo que Messiez, en

su ensayo de *Cuadernos Hispanoamericanos*, rechazaba para su teatro. De hecho, es posible una lectura diametralmente opuesta.

Además de por las razones expuestas más arriba, Natalia es minusvalorada por su tendencia a gritar: «¡No grites! Que no se puede gritar aquí» (*Canciones*, I, pág. 24). Sin embargo, su retrato general en la obra no es negativo. Al contrario, en la función podía notarse que el humor de sus intervenciones le ganaba a Natalia el favor del público. Asimismo, al desenamorarse de Iván y enamorarse de Juan, se hace evidente que ella también es infeliz, pero, en su caso, se debe a que las personas que la rodean callan demasiado. Por eso, le agradece a Juan que por fin alguien se fije en ella y le hable: «Hace mucho que nadie hablaba conmigo. Y no me daba cuenta. Me hablan, pero no de estas cosas. No así. Tú me hablas a mí. Mi marido últimamente le habla a la madre de su hija. Y las listas [las hermanas] y el bigotes [Miguel] le hablan a la —por desgracia— mujer de Iván. Pero a mí, así como tú ahora, no me habla nadie» (*Canciones*, II, pág. 98). El público, por tanto, a pesar de la voz chillona de Natalia, también tiene material para compadecerse de ella y considerar egoísta la actitud de silencio del resto de personajes en general y para con ella.

Dado el sentido oblicuo, aparentemente absurdo y hasta contradictorio de *Las canciones*, merece la pena buscar una interpretación que no apele a lo racional, sino a las emociones. Recuérdese que Messiez explicaba más arriba el uso de la música como fruto de la envidia que le tenía a los efectos que es capaz de producir un concierto como experiencia en el público, y el deseo de replicarlos en teatro. Desde este punto de vista, Messiez divide la función en dos actos a los que llama, significativamente, *cara A* y *cara B*. Del mismo modo que los personajes ponen las canciones en equipos de reproducción para escucharlas, los espectadores disfrutan de una obra teatral que es en sí misma como un disco analógico, con dos caras. Paralelamente, el efecto de escuchar las canciones se hace notar a la vez en los personajes y en el público, y tiene consecuencias, por así decir, empíricas, como en un concierto.

Antes de ver ejemplos al respecto, conviene señalar que la música tiene una fuerte capacidad para provocar respuestas afectivas en el público, y puede llegar a ocultar e incluso contradecir la letra de una canción. En un repaso sobre las diferentes formas de abordar las relaciones entre la música de una canción y su texto, Walter Bernhart habla de este impacto emocional, que suele ser de tipo grupal —el público en un

concierto, la sociedad en su conjunto—, y recuerda el caso de Linton Kwesi Johnson. Poeta, músico y activista jamaicano, LKJ intentó en los años 80 hacer llegar a un público amplio el mensaje político de su poema «Reality Poem» acompañándolo de música; sin embargo, la gente tendía a emocionarse solo con la melodía: «no one cared for the political message expressed in his words» (Bernhart, 2015: 410). Aunque Johnson se sintió completamente defraudado, algo así no es bueno o malo en sí, sino que, como señala Bernhart, es resultado de la naturaleza propia del género canción, distinto de la literatura y, en particular, de la poesía.

Tampoco en *Las canciones* queda claro si el efecto de la música sobre personajes y público es positivo o negativo. El propio Messiez ha declarado: «Escuchar música no nos hace mejores, ese me parece un dato importante. La música no te va a convertir en mejor persona». En última instancia, se trata de escuchar por escuchar, «y eso, al final, como la meditación, termina abriendo caminos» (Messiez, 2019a, págs. 140 y 141).

Reincidiendo en la sensación de absurdo de la obra, en escena se representa el efecto empírico de la música sobre los personajes, como si realmente tuviera cualidades psico-fisiológicas. Cuando Miguel escucha «Pour n'est pas vivre seul», en versión de Leopoldo Mastelloni, en la acotación se apunta un efecto, por así decir, neutral: «*La música le va a haciendo cosas*» (*Canciones*, I, pág. 14). También le pasa a Irina con «Du bout des lèvres», cantada por Barbara: «*Algo de la canción la mueve*» (*Canciones*, I, pág. 16). En el caso de Iván escuchando «Con tu voz», de Carmen Linares, se añade la idea de transformación, en una acotación llena de poeticidad, a través de la comparación *como si*: «*Cada vez que la voz suena es como si lo cogiera para soltarlo transformado en cada silencio*» (*Canciones*, I, pág. 18). En el turno de Olga, el efecto de «But the World Goes 'Round», interpretada por Liza Minnelli, es positivo, porque sirve para arrancarle el dolor, con una acotación de tono poético semejante: «*como si al escuchar también rogara que el mundo gire de una vez, y que el dolor en el que ahora vive, por fin pase*» (*Canciones*, I, pág. 20). En otros casos, el efecto empírico es capaz de transformar el físico de una persona de manera negativa. Al escuchar «Les vieux», interpretada por Jacques Brel, se acota: «*Según va avanzando la canción Olga comienza a envejecer*» (*Canciones*, I, pág. 52). Para que no haya duda de este efecto, el sobretítulo se lo confirma al público en letras mayúsculas: «**OLGA SE HA VUELTO VIEJA POR LA CANCIÓN**» (*Canciones*, I, pág. 58). Cuando Iván conjetura que la canción «A lo mejor le ha hecho mal», Miguel corrobora que: «Escuchar

una canción, así como escucha Olga, es peligroso. Son palabras y música» (*Canciones*, I, pág. 59).

En páginas anteriores, se han señalado algunos momentos de traspaso y/o ruptura de la cuarta pared, con la consiguiente intersección del espacio de la ficción con el espacio del público. El efecto empírico de la música también supone ruptura de la cuarta pared cuando los sobretítulos invitan al público a que cierren los ojos para escuchar la música. Según el método de análisis de García Barrientos, cualquier elemento sobre el escenario está semiotizado como parte de la ficción, aunque no lo parezca. Así ocurre en las obras que incluyen un narrador que relata parte de la *acción*, como si fuera el autor *real*. Esto no es más que un *truco*, de modo que el narrador/autor es en realidad un personaje ficticio (García Barrientos, 2008, págs. 177-178), y, por tanto, al dirigirse directamente al público, rompe la cuarta pared. A pesar de que aparentan ser *meramente* tramoya técnica, los sobretítulos de *Las canciones* funcionan igual que este tipo de personaje/narrador. En el entreacto, se llega al paroxismo. Al final del primer acto, en una acotación se señala: «MIGUEL pone una canción que parece no terminar nunca. De a poco todos van cayendo bajo el hechizo de esa música selvática. Puro redoble y ritmo» (*Canciones*, I, pág. 69). O sea, todos los personajes sufren marcadamente el efecto de la música, como un «hechizo». Entonces, los sobretítulos le indican al público:

Pausa.

Podéis compartir la escucha y el movimiento
con nosotros
o salir y volver en 15 minutos.

Esto ficcionaliza *de facto* el entreacto: durante ese tiempo, los personajes que están sobre el escenario bailan y la mayoría de los espectadores se animan también a bailar, como parte de la obra. Así, personajes y espectadores comparten el mismo efecto empírico de la música, y se reproducen las condiciones habituales de un concierto en el que un grupo musical toca ante un público.

Desde este punto de vista, no racional, sino apelando a lo emocional, a partir de lo que se viene llamando efecto empírico de la música, es posible que la obra no sea absurda, sino que haya que buscarle su sentido en otro lado. En su clásica *Historia de la estética*, Wladyslaw Tatarkiewicz pone de manifiesto la importancia suprema de la música en la Grecia

Antigua y, en particular, explica que el equivalente a las actuales Bellas Artes estaba encarnado por una *triúnica chorcia*, en la que no tenían cabida las manifestaciones plásticas, sino solo danza, música y poesía, relacionadas entre sí como un todo inseparable (2004, págs. 19-46). Esta estética se basaba en la expresión de sentimientos, con un efecto de catarsis, entendida, no en el sentido aristotélico, sino como la sensación de alivio que se produce al cantar y bailar en ciertos actos colectivos, frecuentemente de tipo mágico-religioso y, en concreto, aquellos ligados a Dionisos. Considerando la transformación del Dionisos griego en el Baco de la mitología romana, puede hablarse de estos actos como bacanales, es decir, fiestas de música, poesía y baile, acompañadas de vino y otras sustancias alucinógenas, con una naturaleza entre estética, mágica y religiosa, con efectos catárticos. Aunque no hay referencias directas a Dionisio, Baco y las bacanales en *Las canciones*, puede interpretarse esta obra a la luz de estos referentes.

Si Chéjov pone a sus personajes a tomar té de manera recurrente (por ejemplo, *Hermanas*, II, págs. 250, 254, 257-258), Messiez convierte esta bebida en vodka, con una finalidad lúdica añadida a partir del tópico ruso, y lo combina con drogas actuales. La conversación de amor entre Natalia y Juan se produce mientras ella «*se sirve más vodka*» y Juan reivindica que: «Hay que marearse un poco. Drogarse» (*Canciones*, II, pág. 93). Ante la pregunta de Natalia de si él consume drogas, Juan confiesa con presunta reticencia que «depende», e inmediatamente después hace una enumeración que provoca la risa en el público, porque se trata de una lista enorme que contradice el relativismo que acaba de expresar: alcohol, tabaco, coca, cannabis, éxtasis, speed, setas, ayahuasca, opio, ketamina, mescalina, metanfetamina... y la música. O sea, Miguel considera que la música es un tipo de droga. Natalia confirma esta apreciación y añade el vino a la lista (*Canciones*, II, págs. 94-96), no por casualidad, teniendo en cuenta que Dionisos/Baco era, entre otras cosas, el dios de esta bebida. Además, como en las bacanales, la escucha de canciones en la obra involucra el baile y es una experiencia colectiva, ya que la realizan en reunión los tres hermanos y, paulatinamente, el resto de los personajes, incluyendo en el entreacto al público. En buena medida, por tanto, *Las canciones* permite evocar las condiciones de una bacanal, de modo que lo que hasta ahora se ha venido llamando efecto empírico puede analizarse en términos de catarsis dionisiaca.

Al saber que es el cumpleaños de Irina, «*JOAN y JUAN le cantan 'Eu sei que vou te amar'*», la canción de 1959 de Antônio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes. Cuando Irina la escucha, en un nuevo golpe de absurdo, «*le cae un chorro de líquido por la entrepierna*» (*Las canciones*, I, págs. 34 y 35). Este efecto empírico puede entenderse como una versión exagerada y cómica de la catarsis dionisiaca, por el placer que le producen las palabras de amor, en paralelo a ideas o expresiones coloquiales, como *mearse de risa, de emoción o de placer*. Más adelante, se inserta una canción que apunta, de hecho, a la dimensión mágico-religiosa de las bacanales. Olga confirma el efecto empírico de la música: «Hace contigo lo que quiere, hasta transformarte el cuerpo». Y Miguel dice: «Es una experiencia religiosa», en referencia a la canción de Enrique Iglesias de 1995, alguno de cuyos versos son recitados, para mayor énfasis —aunque humorístico— de lo religioso de la música (*Canciones*, I, págs. 42-43). A pesar de su vis cómica, esta interpretación de *Las canciones* como catarsis dionisiaca casa muy bien con la de ejercicio terapéutico contra el exceso de trabajo de la sociedad del cansancio, que se expuso más arriba. No en balde, Diego Doncel elogió *Las canciones* como una «fiesta» y habló de «la catarsis, el efecto purificador de la música» (2020, sin pág.).

5. EL ELEMENTO POÉTICO

Cabe considerar las letras de las canciones incluidas como poesía. Para argumentarlo, sirve de nuevo remontarse a la estética de la Grecia Antigua: «No había otra poesía que la cantada, ni tampoco otra música que la vocal». Es más: «En las tragedias de Esquilo, las partes cantadas (μέλη, mele) eran más numerosas que las habladas (μέτρα, metra)» (Tartakiewicz, 2004, pág. 25). Asimismo, en un ensayo canónico Laurence Kramer ha remarcado la larga tradición de relaciones entre *Music and Poetry* (1984).

Desde la perspectiva de la intermedialidad, algunos estudios reivindican que las «Song lyrics are not poetry», porque «cannot be conceived outside of the context of their vocal (and musical) actualisation – i.e. their performance», pero a la vez se reconoce que «Lyrics and poetry are similar» (Eckstein, 2010, págs. 9-10). Con una aproximación filológica, Emilio de Miguel Martínez, en el prólogo a su análisis de las canciones de Joaquín Sabina, reclama «la legitimidad del estudio específico de sus

letras», aun al margen de su música, del mismo modo que se estudian villancicos, romances, cantares de gesta y otras composiciones medievales, sencillamente porque sus melodías se han perdido, y aun sabiendo que «solo hallarán plenitud en su formulación musical» (2008, pág. 11). Son solo dos posturas de un debate complejo, pero en el que cabe la consideración de las canciones como poesía, hasta el punto de que recientemente se ha reclamado «la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX» (García Rodríguez, 2017).

Messiez tiene indudablemente presente la música de las canciones y la naturaleza performativa de la que habla Eckstein, naturaleza que se ve reforzada precisamente dentro de una obra de teatro. Pero es evidente que quiere que las letras *en sí mismas* sean recibidas *textualmente*, toda vez que las visibiliza sobre el escenario, a través de los sobretítulos. Desde la perspectiva de la recepción, hay que tener en cuenta que la poesía lo es en virtud de unas *marcas de poeticidad* que, aunque son una convención y cambian según la época, guían al receptor a ver un texto como poético (Brioschi y Di Girolamo, 2000, págs. 77-80). Entre estas marcas, está la disposición en versos y estrofas, que es como transcribe tipográficamente Messiez las letras de las canciones en el libro.

Hay marcas de este tipo en otros momentos de la obra, como cuando uno de los personajes habla en verso. Así se refleja en la disposición tipográfica empleada en el libro, y los sobretítulos se lo recalcan al público, con intención cómica, pero también como garantía de que no pasa inadvertido en el escenario. Afectada por una de las canciones, dicen los sobretítulos: «OLGA HA VUELTO ALGO CAMBIADA Y HABLA EN VERSO UN RATO»:

A lo mejor, si juntas nos calláramos
podríamos escuchar y sonaría
la canción de la tierra —que no es
la que cantan los ríos y los mares
ni el aullido de bestias en los bosques—
[...] (*Canciones*, I, pág. 68).

En conversación con Carlos Marqués, Messiez (2019a, pág. 136) reconoce que «Me encantan las palabras» y habla de su interés por que «la palabra fuera precisa». Haciéndose eco de esta aspiración, al comienzo

del segundo acto Iván enfatiza la importancia del lenguaje, tanto por lo que dice, que resalta de paso la relación entre música y letra en una canción, como por cómo lo dice, con un juego de palabras que en sí mismo evidencia el cuidado que pone Messiez en la escritura: «Preciso escuchar preciso [...] una canción precisa. Con la palabra justa en su tiempo en su ritmo rimando. La sofisticada sencillez de una estrofa que me explique. [...] Preciso escuchar la canción despegarse del suelo del silencio y escucharla volver a aterrizar en él» (*Canciones*, II, pág. 73).

El interés por un lenguaje cuidado no es exclusivo de la poesía. Desde la retórica clásica, ha habido una concepción extendida de la literatura basada en cuestiones lingüísticas, que renació con fuerza gracias al formalismo ruso. Partiendo de estos antecedentes, en la década de los 80 se llegó a proponer la existencia de una corriente neorretórica de análisis literario (Pozuelo Yvancos, 1988). Según esta tradición, la literatura lo es por un tratamiento especial —extraño, desviado, desautomatizado, por usar la terminología habitual del formalismo ruso— del lenguaje y sus estructuras. La literatura en los planes de estudio ha estado marcada por planteamientos de este tipo, de los que el sistema educativo solo empezó a desprenderse a finales de los 90, y ello de manera paulatina y sin terminar de abandonar el interés por aspectos formales, como las figuras retóricas (Colomer, 1996). Pues bien, esta concepción de la literatura afectó especialmente a la poesía, al tratarse de un género desautomatizado en virtud de unos rasgos lingüísticos propios. Samuel L. Levin, por ejemplo, estudió la poesía, en su ensayo seminal, desde la lingüística estructural: *Linguistic Structures in Poetry* (1962). Y, en otro lado, resume: «Una de las ideas básicas sobre la poesía sostiene que el poema es un objeto lingüístico de una clase especial, que el lenguaje en él está organizado de una manera característica», incluyendo bajo este paraguas elementos constitutivos, según él, como el «paralelismo sintáctico», «la dicción poética», «la ambigüedad», «la densidad de su lenguaje», «la metáfora» (1987, págs. 59-60).

Si se tiene en cuenta que Messiez pertenece por edad a una generación que se formó en el sistema educativo dominado por esta concepción de la literatura, no es descabellado suponer que el cuidado formal del lenguaje en *Las canciones* responda a una voluntad de darle a la obra una dimensión poética. Ciertamente, es posible que Messiez no se viera influido por esa concepción de la poesía o que la haya superado desde su juventud, pero, entre sus ideas sobre el teatro, resulta llamativa a

este respecto su aspiración como dramaturgo de obligar «al cuerpo a establecer una relación poética con las palabras» (2019b, pág. 139). Aun trascendiendo a través del cuerpo el mero formalismo de la poesía, esta queda vinculada a la palabra.

En esta línea de cuidado del lenguaje, Messiez no desatiende las acotaciones. Cabe aquí mentar a Valle-Inclán, cuyas acotaciones, con un enorme valor estético, estaban más bien pensadas para su lectura, por lo que era casi imposible llevarlas a escena, y con marcas evidentes de poeticidad: «en algunos casos las acotaciones están escritas en un lenguaje literario, que no pierde por ello sus valores referenciales, incluso las hay en verso» (Bobes Naves, 1987, págs. 62-63). Se podrían analizar de manera parecida muchas de las acotaciones que se han citado hasta ahora de *Las canciones* en este artículo. Por falta de espacio, valga un ejemplo distinto: «*Algo en la música suspende el tiempo y lo transforma*» (*Canciones*, I, pág. 47).

En su clásica formulación, Roman Jakobson concibe la poesía también como una forma desviada del lenguaje, considerando que en los textos de este tipo prima la función poética. Dejando de lado los posibles rasgos estéticos del lenguaje en la acotación de Messiez, cabe argumentar, con Jakobson, que la ambigüedad de sentido es «inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía» (1974, pág. 160). De manera parecida, anclándose en una tradición que se remonta al Romanticismo, Emil Staiger considera que el poeta escribe desde una interioridad íntima que indaga en lo inaccesible, y por eso es imposible descifrar la poesía —al menos, por completo— en la recepción: «El misterio que flota en toda manifestación lírica no puede ser jamás revelado por la interpretación» (1966, pág. 31). La poeticidad de la acotación de Messiez radica, pues, en su ambigüedad de sentido, porque no queda claro qué significa suspender el tiempo y transformarlo, ni tampoco qué o quién lo suspende y lo transforma, sino que se juega con un misterioso *algo*. Desde este punto de vista, la ya analizada falta de sentido nítido en *Las canciones* puede interpretarse como un halo de poeticidad a lo largo de toda la obra.

Por último, la poesía está presente en *Las canciones* a través de otros poetas. Miguel reclama en cierto momento: «Un poco de paz. Un poco de paz y un limonero. Despertar. Escribir. Describir. Mirar algo un rato en un silencio largo... un silencio mío, con las canciones de los otros... cerca» (*Canciones*, II, pág. 105). Cabe sospechar que Messiez

está evocando el «limonero» de «un patio de Sevilla» del célebre «Retrato» de Antonio Machado (1999, pág. 150), o tal vez «[El limonero lánguido suspende]». Si Miguel habla de paz, silencio, describir y despertar, Machado retrata un *locus amoenus*, ligado inexorablemente a la tranquilidad: un «patio silencioso» en cuyo «fondo sueñan / los frutos de oro» (Machado, 1999, págs. 92-93). Es posible que no se trate de una referencia a Machado, pero es verosímil, dada la enorme popularidad de este poeta.

En otros casos, las referencias poéticas son explícitas. Buscando de nuevo provocar la risa en el público, Messiez se burla de sus personajes a través de los sobretítulos, indicando que ciertas intervenciones están tomadas de poetas famosos. En determinado momento, Olga reflexiona líricamente sobre qué es cantar: «Cantar como tú enseñas no es anhelo [...] ni deseo de algo que pueda ser conseguido». Y Joan responde: «El canto fluye». Los sobretítulos se intercalan en el diálogo para advertirle al público, entre paréntesis: «(Esto es de Rilke)» y «(Esto también)» (*Canciones*, II, pág. 113). Anteriormente, Olga había indicado: «Las opiniones son una grosería. Incluso las malas» (*Canciones*, I: 40), ante lo cual los sobretítulos acotan: «(Eso es de Fernando Pessoa)». Por añadidura, algunas de las canciones insertadas en la obra parten de poemas. Tal es el caso de «Con tu voz», de la cantaora flamenca Carmen Linares (*Canciones*, I, págs. 18-19), recogido en su disco *Raíces y alas*, cuyo subtítulo explica que las canciones están basadas *sobre poemas de Juan Ramón Jiménez* (2008).

6. CONCLUSIÓN

Messiez entiende la escritura de textos teatrales sin un plan fijo pre-determinado, sino que los desarrolla «por intuición. A medida que voy avanzando, hay cosas que se quedan y otras que se van fuera. Hay gente que escribe y sabe cómo va a terminar su obra. Yo no» (2019a, pág. 134). En unas declaraciones para *Europa Press*, se sorprende incluso de la selección que hizo para *Las canciones*, porque quedaron fuera muchas que «escucho a menudo. Pero sucede que, en un momento de los ensayos, la obra pide unas cosas y rechaza otras. Lo mismo pasa con los textos» (*apud* «Las Canciones», la obra más musical..., 2021, sin pág.). Según Alba Saura-Clares, esto responde a una forma de teatro no textocentrista,

según la cual «La obra no está en la cabeza del creador, está la idea, el impulso, el deseo por crear y la propuesta emanará en el encuentro con otros cuerpos en la sala de ensayos» (2021, pág. 1344).

Se explica así en parte que Messiez en *Las canciones* no ofrezca un argumento al uso, ni una estructura clara de causa-efecto, ni un sentido unívoco, ni un juicio moral explícito. Además, Messiez, siguiendo el modelo de Samuel Beckett, huye del teatro *de cosas*, o lo que García Barrientos llama *drama de acción*. De hecho, a lo largo de este artículo se han ensayado diferentes explicaciones del sentido de la obra, pero ninguna ha sido nítida e, incluso, se han visto interpretaciones contradictorias. Por estas razones, y en sintonía de nuevo con Beckett, cabe hablar en *Las canciones* de absurdo, especialmente por situaciones sorprendentes, como que un personaje pueda envejecer y rejuvenecer *realmente* al ritmo de la música escuchada.

Si Messiez se aleja del teatro *de cosas*, también siguiendo a Beckett busca que la obra sea la *cosa en sí*. Para lograrlo, recurre a los aspectos puramente teatrales, que tienen que ver con la dimensión espectacular, como en los conciertos. No por casualidad, los dos actos en que está dividida la obra se denominan *cara A* y *cara B*, por analogía con un disco. Desde este punto de vista, más que un *mensaje* racional o *contar una historia*, el sentido de *Las canciones* está en una apelación a las emociones a través de la música: exponer y hacer sentir a personajes y público el efecto de la música. No se trata de defender si el efecto es bueno o malo, sino simplemente reconocer que tal efecto existe, y experimentarlo.

A la luz de estas consideraciones, puede ponerse en relación *Las canciones* con la estética de la Grecia Antigua, que mezcla danza, música y poesía. Rompiendo la cuarta pared, personajes y público llegan a experimentar las canciones y sus letras de manera similar a las bacanales, bailando al son de la música y beneficiándose de un efecto catártico o de alivio. En particular, y a pesar de la falta de nitidez del sentido de *Las canciones*, cabe suponer que se busca con ello un remedio con contra la sociedad del cansancio, descrita por Byung-Chul Han, y/o contra el ruido de las redes sociales.

7. OBRAS CITADAS

- BERNHART, WALTER (2015). What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies. En *Essays on Literature and Music (1985-2015)*, ed. Werner Wolf (págs. 405-412). Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
- BOBES NAVES, M.^a DEL CARMEN (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BRIOSCHI, FRANCO, y DI GIROLAMO, COSTANZO (2000). *Introducción al estudio de la literatura*, con la colaboración de Alberto Blecu, Antonio Gargano y Carlos Vaíllo. Barcelona: Ariel.
- CHÉJOV, ANTÓN (2020). *Las tres hermanas*. En *La gaviota. El tío Vanía. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, ed. y trad. Isabel Vicente (págs. 221-306). Madrid: Cátedra.
- COLOMER, TERESA (1996). La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación. En Carlos Lomas (coord.), *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria, vol. 1* (págs. 123-142). Barcelona: Universitat de Barcelona / Horsori.
- DE LOS SANTOS, JAIME M. (2020). ¿Cantar o escuchar? ‘Las canciones’ de Pablo Messiez. *El Confidencial* (17 de diciembre). https://blogs.elconfidencial.com/cultura/incipit/2020-12-17/canciones-pablo-messiez-teatro-pavon_2875427/ [18/11/2021].
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor Libros.
- DONCEL, DIEGO (2020). «Las canciones»: la fiesta de Pablo Messiez. *ABC* (9 de diciembre). https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-canciones-fiesta-pablo-messiez-201909051827_noticia.html [18/11/2021].
- ECKSTEIN, LARS (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, JAVIER (2017). Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas. *Dirasathispanicas. Revista Tuncina de Estudios Hispánicos* 4, 127-136. Disponible en línea: <https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/43> [13/05/2022].
- GELI, CARLES (2018). [Entrevista con Byung-Chul Han] Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose. *El País* (7 de febrero). https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html [18/11/2021].
- GENETTE, GÉRARD (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J. y PARDO, PEDRO JAVIER (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. En Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. In honorem José Antonio Pérez Bowie (págs. 11-38). Binges: Orbis Tertius.
- HAN, BYUNG-CHUL (2012). *La sociedad del cansancio*, trad. Arantzazu Saratzaga Arregi. Barcelona: Herder.
- HUTCHEON, LINDA (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- JAKOBSON, ROMAN (1974). La lingüística y la poética. En Thomas A. Sebeok (comp.), *Estilo del lenguaje*, trad. A. M.^a Gutiérrez Cabello (págs. 123-173). Madrid: Cátedra.
- KRAMER, LAWRENCE (1984). *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley, CA: University of California Press.
- «Las Canciones», la obra más musical del dramaturgo argentino Pablo Messiez, llega este sábado a las tablas de LAVA. *Europa Press* (5 de abril). <https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-canciones-obra-mas-musical-dramaturgo-argentino-pablo-messiez-llega-sabado-tablas-lava-20210405124430.html> [18/11/2021].
- LEVIN, SAMUEL R. (1987). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (págs. 59-82). Madrid: Arco/Libros.
- MACHADO, ANTONIO (1999). *Poetas completas*, ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa [Austral].
- MESSIEZ, PABLO (2019a). *Las canciones*. Madrid: Continta Me Tienes.

- _____ (2019b). Algunas notas sobre actuación. En *El tiempo que estamos juntos* (págs. 133-152). Madrid: Continta Me Tienes.
- _____ (2020). Escribir para teatro. *Cuadernos Hispanoamericanos* (27 de julio). <https://cuadernoshispanoamericanos.com/escribir-para-teatro> [18/11/2021].
- ORDÓÑEZ, MARCOS (2019). La caja de música. *El País. Babelia* (21 de septiembre). https://elpais.com/cultura/2019/09/17/babelia/1568719727_856731.html [18/11/2021].
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2006). Sobre teatro (musical) y globalización en España. En José Romera Castillo (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (págs. 119-128). Madrid: Visor Libros.
- _____ (2016). Musicales en España en la actualidad: la fiebre del oro. En José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 511-532). Madrid: Verbum.
- RUIZ, ALDO (2019). Ranking 2019. *El Teatrero*. <https://elteatrero.com/ranking-2019-elteatrero-aldo-ruiz/> [18/11/2021].
- SAURA-CLARES, ALBA (2021). La poética escénica de Pablo Messiez: el montaje de *Los días felices*. *Bulletin of Spanish Studies* 98.8, 1341-1367.
- SCHAFER, CAROL (2001). Chekhov's *The Three Sisters*: Exploring the Woman Question. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVI(1), 39-59. <https://journals.ku.edu/jdte/article/view/3380> [18/11/2021].
- STAIGER, EMIL (1966). *Conceptos fundamentales de poética*, versión española y estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid / México / Buenos Aires / Pamplona: Rialp.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (2004). *Historia de la estética I. La estética antigua*, trad. Danuta Kurzyca (del polaco) y Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero (del griego y latín). Madrid: Akal.
- UCELAY, MARGARITA (1995). Introducción. En Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* (págs. 9-184). Madrid: Cátedra.
- VICENTE, ISABEL (2020). Introducción. En Antón Chéjov, *La gaviota. El tío Vanía. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, ed. y trad. Isabel Vicente (págs. 9-84). Madrid: Cátedra.

8. NOTAS

- * Este artículo es un resultado de +PoeMAS, «MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre 2022 y 2024.
- ¹ En adelante, se citará *Las canciones* a través de esta edición, pero, dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en vez del sistema autor/fecha, se indicará entre paréntesis el título abreviado, acto en número romano y, en su caso, página(s) en número(s) arábigo(s).
- ² En adelante, se citará *Las tres hermanas* a través de esta edición, pero, dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en vez del sistema autor/fecha, se indicará entre paréntesis el título abreviado, acto en número romano y, en su caso, página(s) en número(s) arábigo(s).
- ³ Es el tema principal del musical *Carousel*, de Richard Rodgers (música) y Oscar Hammerstein II (libreto), estrenado en Broadway en 1945
- ⁴ Al igual que en *Las canciones*, en *Así que pasen cinco años* no hay una acción como tal, sino que el «argumento básico es de una sencillez esquemática», y el interés se centra en las situaciones, escenas y diálogos surrealistas: «un Joven espera casarse con su Novia así que pasen cinco años. [...] Pasado este plazo, el Joven va en su busca, pero encuentra que su Novia ama ahora a otro hombre». Entonces, el Joven se acuerda de «su antigua Mecanógrafa, enamorada de él», pero a quien «dejó marchar [...] por falta de interés en ella», y ahora decide recuperarla. Sin embargo: «Cuando finalmente se encuentran, sus papeles respectivos están intercambiados, él ama, o quiere amar, ella es la que pospone el amor, la que exige otra espera de cinco años» (Ucelay, 1995: 65-66).

