

Alba Agraz Ortiz, *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*, Barcelona, Anthropos, 2020, 416 págs.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.916-919>.

El pájaro canta con los dedos es un libro en el que Alba Agraz Ortiz propone una revisión de la vanguardia temprana de la poesía española (1918-1925) desde la consideración de la importancia que la música ejerció en este momento de cambios del paradigma estético. En este trabajo, galardonado con el V Premio de Investigación Literaria «Ángel González», la autora remusicaliza los estudios literarios de la vanguardia temprana. Para ello, lleva a cabo un estudio sistematizado de la correspondencia entre música y poesía, con el que da cuenta de la fecundación cruzada de las artes y combate la creciente tendencia a reducir la explicación del paso del simbolismo a las vanguardias como un cambio del foco estético, que sustituye la revolución musical por la pictórica simplemente. Desde una importante reivindicación de la poesía y la música como artes hermanadas —que constituye el gran mérito de este libro—, la autora presenta una visión objetiva y documentada. Refleja así un panorama músico-literario unificador, muy bien estructurado en torno a la génesis de la estética vanguardista, el universo impresionista y las tendencias futuristas y ultraístas, y fundamenta su investigación en datos concretos, en lugar de limitarse a ocupar el espacio meramente contextual y anecdótico en el que tendían a instalarse otras voces en trabajos previos.

De hecho, Agraz Ortiz parte de la acertada tesis de que la causa de la relegación de la música a un tercer plano en favor de la pintura y la literatura se debe al subjetivismo estereotipado con el que ha tendido a vincularse esta arte, que se asocia a lo inmaterial y etéreo, valores que, en su intangibilidad, se acercan a esa subjetividad de la que el espíritu vanguardista estaba comenzando a apartarse, para poder centrar su interés en el inmanentismo de la obra artística. No obstante, la autora desmiente esta idea y realiza una gran aportación en el terreno músico-literario al demostrar cómo la autorreferencialidad, tan propia de la poesía vanguardista, tuvo su inicio realmente en la música y, desde ahí, se convirtió en algo determinante para la abstracción pictórica y la nueva poesía. Desde su posición crítica, la autora considera que «no se puede hablar de un modelo plástico preponderante y

exclusivo, en detrimento del musical, en la Vanguardia, porque precisamente la nueva pintura toma como modelo explícito, para configurar su estética, los principios considerados entonces definitorios de la música» (p. 24). Además, ilustra estas ideas con la situación alemana, donde la música absoluta condicionó el expresionismo pictórico, ya que fue la temporalidad musical la que aportó a la pintura rasgos como su ritmo y dinamismo.

La autora, por lo tanto, se sitúa en un espacio de novedad dentro de la discusión crítica de los estudios comparatistas interartísticos de la vanguardia temprana de la poesía española, al reivindicar este espacio de confluencia, aunque continúa la estela de trabajos previos de enfoque músico-literario, llevados a cabo por autores como Aldoux Huxley (1933), Calvin Brown (1953), Paul Scher (1970), David Hillery (1980), Jean-Louis Backès (1987), Jean-Yves Bosseur (2008) y diversos autores que en los últimos años se han interesado por las relaciones músico-literarias en la generación del 27. Sin embargo, la gran novedad radica en la época que la autora aborda, previa a la eclosión completa de las vanguardias, para poder dar cuenta de la dirección de las influencias interartísticas y revalorizar la música como fuente primera.

Así, en este libro, la autora realiza una revisión necesaria, acertada y muy lúcida en el comparatismo de este periodo estético, al detenerse en las transposiciones concretas que se van dando entre las diferentes artes e indagar también en las distintas direcciones de influencia. El desarrollo de la investigación se estructura en torno a nueve consideraciones, que a su vez se organizan en tres partes que van desde lo general hasta lo particular, en una profundización teórica de gran riqueza. La primera parte estudia los rasgos musicales generales que toman como modelo las obras poéticas vanguardistas, la segunda parte se centra en distintas elaboraciones literarias de la obra musical de Debussy y, por último, la tercera parte trabaja las cuestiones músico-literarias del futurismo italiano y el ultraísmo español. El contenido resumido de dichas consideraciones es el que sigue:

En primer lugar, la autora muestra cómo la autorreferencialidad poética de la vanguardia temprana parte de un modelo musical, ya que la palabra poética desea librarse de la dependencia de su fuente original para aspirar a una pureza propia de la música. La palabra de la vanguardia temprana, entonces, no busca significar sino manifestarse, intención que enunciará el poeta José Ángel Valente años más tarde, al pretender también desprenderse del utilitarismo del signo lingüístico y la instrumentalidad de su significado.

En segundo lugar, la autora establece una teorización estética que identifica la arquitectura del poema con la música como estructura. Asocia las

tensiones del periodo destructivo y el periodo constructivo musicales con el versolibrismo ultraísta frente a las estrofas canónicas.

En tercer lugar, la autora concede importancia a la idea de la *orquestración de sentidos*, una superposición de planos sensoriales y sonoros que sustituye a la metáfora para buscar el extrañamiento de lo inesperado. La autora ejemplifica estas ideas desde la *imagen múltiple* de Gerardo Diego, que apuesta por la autorreferencialidad y la capacidad no-significadora de la música y, al concebir la palabra como un elemento con sonido y sentido, toma la música como norte fónico-estructural para la creación artística.

En cuarto lugar, la autora ve en la poesía y en la música una tendencia hacia el fragmentarismo, coincidente con el paso de la hipotaxis a la parataxis y la crisis de la música tonal del siglo XIX, con lo que sostiene que ambas artes, mediante el fragmento, verticalizan la creación artística.

En quinto lugar, la autora se centra en el monopolio pictórico que el ultraísmo ejerció por el influjo de Guillermo de Torre. Se refiere también al anticubismo dadaísta de Lasso de la Vega, que advirtió la incompatibilidad entre poesía y cubismo —por la falta de naturaleza espacial de la primera— frente a la compatibilidad entre música y poesía —gracias a una naturaleza temporal compartida—. Por otro lado, Alba Agraz Ortiz sabe ver en la «desfuncionalización de la armonía» (p. 86) de Debussy un paralelismo con la desinstrumentalización del lenguaje propia de esta época, y para ello recorre la importancia de dicho músico en la España de los años veinte. Advierte las transposiciones musicales que lleva a cabo Rafael Lozano, el ejercicio estilístico *alla maniera de Debussy* que realiza Gerardo Diego, la poética especular y el retrato musical que Federico García Lorca hace en un simbolismo tardío y decantado, y la interpretación poética e inserción del elemento musical que efectúa Adriano del Valle.

En sexto lugar, la autora se centra en los paisajes musicales propios del ultraísmo. Advierte que, pese al aparente privilegio plástico de un momento en el que se trabaja con el componente visual, los poemas-estampa y las impresiones, se da una «construcción temática de un cosmos musicalizado a través de la imagen» (p. 48). Se refiere a la metáfora como método principal de musicalización, que crea una atmósfera sonora musical a partir de la escucha de la naturaleza del paisaje.

En séptimo lugar, la autora se refiere a las poéticas fundadas sobre el ruido y las glosolalias. Parte de la *poética del gong*, un término de Michèle Finck que caracteriza la palabra poética del siglo XX por su vibración, brevedad, concentración de la materia sonora, pulsión rítmica primaria, poética del golpe y resonancia. Alude al dadaísmo como una nostalgia del

origen, el primitivismo, la locura y la infancia, que trabaja con una fórmula mágica de descomposición lingüística que parte de la libertad sonora de la no-sintaxis. Apunta que el cubofuturismo pretende reinventar la lírica al trabajar con la *palabra autosuficiente*, inventada y arbitraria, propia de la llamada lengua *zaum*, un lenguaje *trans-racional* en el que se ha producido la absoluta pérdida del referente. En lo que concierne al futurismo italiano, destaca la *vibrazione universale*, que trabaja con el ruido como elemento musical, la disonancia, la orquestación multisensorial, el agitado recitado performativo, el vértigo, la aceleración y la desintegración sintáctica músico-literaria.

En octavo lugar, en lo que respecta al ultraísmo español, la autora destaca el contexto de abolición semántica de la palabra con rasgos como la ruidosidad, las cacofonías, las policromías sonoras, el dinamismo, la desintegración del yo, el rumorismo, la asimilación de la ciudad a la música, las series fonéticas, las onomatopeyas, los ripios o las rimas extravagantes.

Para terminar, la autora advierte en la década de los veinte cierta reacción contra el modelo estético del Romanticismo, como muestra en aspectos como la parodia de la emocionalidad afectada y decimonónica, las greguerías con instrumentos humanizados, grotescos y caricaturescos y la llegada de la modernidad musical, con música anti-sentimental, anti-grandilocuente e impopular, como es el caso del *jazz*, el *dancing* y el *music-hall*.

Gracias a este inteligente y atento recorrido, Alba Agraz Ortiz renueva la teoría de la vanguardia temprana de la poesía española. Al trabajar con la comparación músico-literaria en el terreno de los estudios interartísticos, logra revalorizar la importancia de la música en este panorama estético, al dar cuenta, de forma novedosa, de un papel condicionante sobre las demás artes que la crítica tradicional no había solido apreciar. Además, complementa su investigación con una tabla que refleja las posibilidades de inserción de la música en el discurso verbal y que tiene presente tanto el componente formal del significante como el componente léxico-semántico del significado y las posibilidades transartísticas. Así, en este trabajo, la autora refleja la importancia de la fecundación cruzada de las artes con gran maestría y capacidad analítica, y muestra cómo se producen caminos paralelos en distintas disciplinas cuando, por ejemplo, los poetas encuentran motivos de inspiración para la creación propia en composiciones musicales, como reflejan las transposiciones literarias de la obra de Debussy.

CELIA CARRASCO GIL
Universidad de Salamanca
celiacarrascogil@usal.es