



“Entre dos corrientes de aire”.
Sobre un poema inédito de Rafael Alberti,
su crisis poética y la amistad con José Herrera
Petere

Mario Martín Gijón

Philipps-Universität Marburg

Resumen: El descontento de Alberti con las formas estéticas y con la organización del campo literario español del momento era compartida por varios poetas jóvenes, entre los cuales José Herrera Petere gozó de un puesto privilegiado en la consideración de Alberti. Alberti dedicaría a José Herrera Petere un poema que no ha sido nunca publicado. El poema se inscribe en una fase de la producción poética de Alberti en la que el recurso a técnicas surrealistas (generación léxica por homofonía, escritura parcialmente automática) sirve para expresar con mayor libertad sus confusos estados de ánimo.
Palabras clave: Rafael Alberti, José Herrera Petere, poesía española xx.

En la trayectoria poética de Rafael Alberti, el tránsito de los años 20 a la década de los 30 es una época crucial, de cuestionamiento radical de su producción poética anterior y de búsqueda de nuevas direcciones estéticas. Es un momento de crisis personal, ideológica y poética, que objetivará inicialmente en la figura de los ángeles en *Sobre los ángeles* [1] (1929) y que comenzará a orientarle hacia el compromiso colectivo con su “Elegía cívica”, fechada el 1 de enero de 1930.

El descontento de Alberti con las formas estéticas y con la organización del campo literario español del momento era compartida por varios poetas jóvenes, entre los cuales José Herrera Petere gozó de un puesto privilegiado en la consideración de Alberti, quien, muchos años después, recordaba esa época como “los años de Maruja Mallo, de la gran amistad con José Herrera Petere” (Alberti 2002b: 291).

Los dos poetas se conocieron en la sierra madrileña, donde empezó a veranear Alberti junto a Maruja Mallo: “algunos veranos Maruja los pasaba en Avilés y otros en Cercedilla, en donde encontrábamos a Herrera Petere, de vacaciones en casa de sus padres” (Alberti 2002b: 38). A Alberti le sorprendió el sentido musical de Herrera y, sobre todo, su amor por la geografía castellana:

José Herrera [...] era un muchacho enamorado, hasta la obsesión, de la geografía. Aunque a mí me sucediera lo mismo, en Petere adquiriría un alto grado de inspiración, esparcido a lo largo de toda su obra. De la sierra de Guadarrama se sabía los nombres de todos los picachos, los pueblos, los puertos, los riachuelos, sucediéndole lo mismo con la provincia de Toledo [...] Petere tenía un gran instinto musical y una memoria llena de los más viejos romances y canciones, que a media voz cantaba. (Alberti 2002b: 115).

Con su trato abierto y su apoyo entusiasta, Herrera Petere se ganará la confianza del gaditano, que le contará sus descubrimientos en literatura, como el entusiasmo que le produjo la lectura de la primera edición de *Residencia en la tierra* de Neruda:

Desde su primera lectura me sorprendieron y admiraron aquellos poemas, tan lejos del acento y el clima de nuestra poesía [...] Paseé el libro por todo Madrid. No hubo tertulia literaria que no lo conociera, adhiriéndose ya a mi entusiasmo José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco y otros jóvenes escritores nacientes. (Alberti 2002a: 324)

Y le dará a leer sus poemas. Así, Herrera Petere se vio influido en su primera poesía por la lectura de *Sobre los ángeles* y leyó, antes que aparecieran publicadas, las largas e innovadoras composiciones de *Sermones* y *moradas*, que Alberti recuerda

haber escrito durante sus vacaciones estivales en Cercedilla [2] En los poemas que compondrían esta obra, la estilizada pero casi humana figura de los ángeles deja su lugar al mundo de los objetos, de la materia dotada de significado, un cambio de intereses influido por la pintura de Maruja Mallo y la escuela de Vallecas [3]. En el poema “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo” publicado en *La Gaceta Literaria* (nº 61, 1 de julio de 1929), un claro antecedente de la dirección que su poesía tomará en *Sermones y moradas*, aparece la promesa “[e]mplearé todo el resto de mi vida en contemplar el suelo seriamente” y los versos imperativos “mira siempre hacia abajo / nada se te ha perdido en el cielo” que expresan, de manera simplificada, la actitud de Alberti desde entonces [4]. El tema de la materia y el contacto con ésta como fuente de producción significativa es común a gran parte del breve pero diferenciado surrealismo español, cuyo carácter ‘telúreo’ es muy evidente como muestran también el libro *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) de Ernesto Giménez Caballero, por entonces (antes de sus antagónicas tomas de posición en política) una de las personas de confianza de Alberti o *Pasión de la tierra* [1929] (1935), de Vicente Aleixandre [5]. Y recuérdese también el escenario de suelo en ruinas y de subsuelo en el que se desarrolla *El hombre deshabitado* (1930) [6]. Pero, lo que en Giménez Caballero se explica por una visión degradada del hombre, como detritus, en Alberti tiene un carácter diferente, al dotar de espíritu a la materia, incluso a la considerada convencionalmente más vil, por ejemplo en sus “Elegías” (471) [7] que adquiere así un carácter religioso [8], y que coincide con las pesquisas de artistas como Alberto Sánchez y Benjamín Palencia y, sobre todo de su compañera de entonces, la pintora Maruja Mallo, que daría a su exposición parisina de 1932 el significativo título de *Cloacas y campanarios*. “De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos” (Alberti 2002b: 38). Así, un poema como “Espantapájaros” (460) está directamente inspirado en el cuadro homónimo de Maruja Mallo que adquiriría posteriormente André Breton [9].

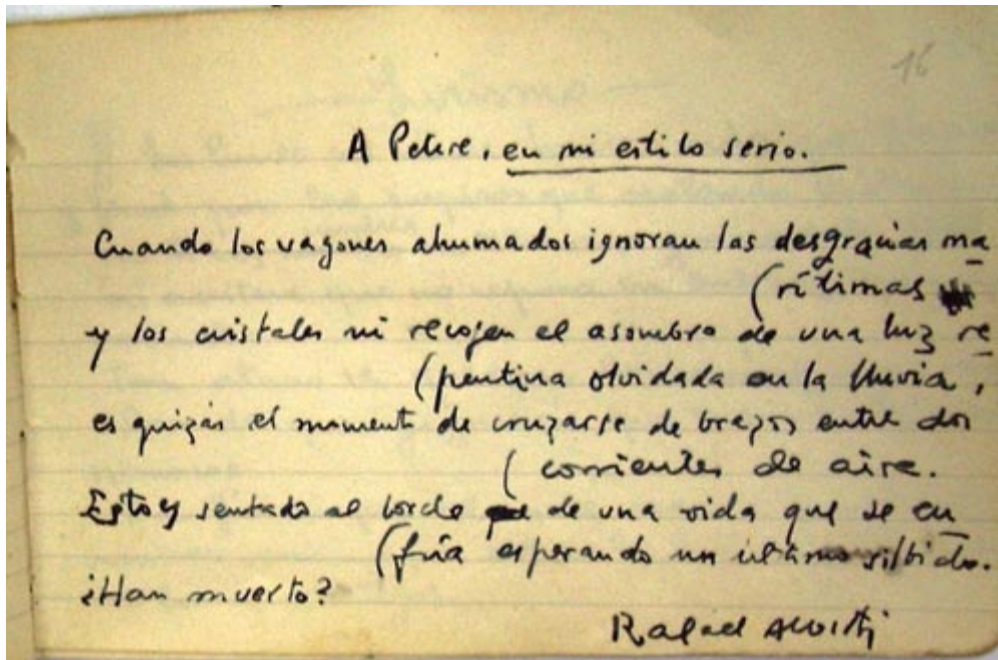


Este poemario, que no aparecería hasta 1935 en la edición de la *Poesía (1924-1930)* en las Ediciones del Árbol dirigidas por José Bergamín, y que ha sido extrañamente desatendido por la crítica [10], constituye un punto de inflexión en la trayectoria poética de Alberti, configurándose, según Derek Harris, como “el verdadero fin de la crisis existencial-emocional-intelectual de Alberti” (2003: 121-122) aunque, a mi entender, esta obra no puede separarse tajantemente de la coetánea “Elegía cívica”, cuyos versos, como señala Ricardo Senabre, “reiteran procedimientos expresivos e imágenes ya utilizados en [...] *Sermones y moradas*” (1977: 61), apreciación compartida por Antonio Jiménez Millán (1984: 86).

El título de *Sermones y moradas* aparece por primera vez en enero de 1931 en el primer número de la revista vallisoletana *DDOOSS* cuando diez poemas ya habían sido publicados. Sin embargo, resulta interesante comprobar como, ya en enero de 1930, un título muy similar aparece en el borrador de un poema del joven Herrera, que intenta imitar el estilo albertiano y que lleva el título de “Dolores y moradas” [11]. Justo después de este poema, Herrera Petere incluye un dibujo titulado “A la célebre escultora Maruja Mallo”, en la que la cabeza de un hombre, que podría ser la de Alberti, irradia o recibe una serie de líneas.



En muestra de su amistad, Alberti dedicaría a José Herrera Petere un poema que no ha sido nunca publicado y que, en su brevedad, expresa claramente la crisis poética de Alberti. El poema no lleva título y en su lugar aparece una dedicatoria:



A Petere, en mi estilo serio

Cuando los vagones ahumados ignoran las desgracias marítimas
y los cristales ni recogen el asombro de una luz repentina olvidada en la lluvia,
es quizás el momento de cruzarse de brazos entre dos corrientes de aire.
Estoy sentado al borde de una vida que se enfría esperando un último silbido.
¿Han muerto?

Este corto poema enlaza claramente con el estilo apodíctico de *Sermones y moradas*, caracterizado por una “sintaxis acumulativa y prófuga” (Harris 1996: 16), de oraciones largas y complejas, que al dificultar la resolución sintáctica y semántica de la oración consigue producir en el lector un efecto de desorientación análogo al que muestra el sujeto lírico. Los tres primeros versos siguen una estructura que podría resumirse en: cuando A ocurre, entonces B sucede [12]. La sintaxis de la oración compuesta que ocupa estos tres versos presenta una complejidad menor a la habitual en *Sermones y moradas*. Aún así, la adición de la segunda oración subordinada temporal con la fórmula ponderativa negativa (“ni [siquiera] recogen el asombro de una luz repentina olvidada en la lluvia”) incrementa la dificultad para el lector, que sólo en el tercer verso accede a la oración principal, que indica la acción que tiene lugar cuando se dan las circunstancias señaladas.

En el plano semántico, este poema es un homenaje a la amistad con Petere, utilizando la imagen del tren, muy cara a su amigo [13] para expresar la propia crisis personal. El tren resulta una metáfora de la vida que a Alberti le parece que huye pasando de largo ante él. Una vida para la que las experiencias de infancia de Alberti, sus “desgracias marítimas”, no tienen importancia, y para la que las iluminaciones poéticas, esa “luz repentina olvidada en la lluvia” pasan desapercibidas. La fijación en la superficie de los cristales, cuya habitual transparencia se ve doblemente impedida por el movimiento del tren y por lo “ahumado” de los vagones, que debe incluir las ventanas, significa el frustrado intento del poeta por descubrir el significado trascendente de las cosas, y recuerda los versos de “Expedición”, uno de los poemas más enigmáticos de *Sobre los ángeles*, incluido en su tercera sección, que anticipa ya la estética de *Sermones y moradas*: “Desde lejos, desde muy lejos, / mi

alma desempañaba los cristales del tranvía / para hundirse en la niebla movible de los faroles” (434). Esta indiferencia de los vagones del tren respecto a las “desgracias marítimas” significa un fracaso del sujeto neorromántico que pretende ver su sentimiento reflejado en el mundo que le rodea, desde los trenes, hasta el mar y el cielo, como en el poema “Sin más remedio”: “Había que llorar hasta mover los trenes y trastornar a gritos las horas de las mareas, / dando al cielo motivo para abandonarse a una pena sin lluvia” (458). En el poema dedicado a Petere, el sujeto lírico neorromántico constata el fracaso de sus ansias panteístas [14], por la indiferencia del tren que pasa frente a la experiencia del autor y su esperanza, que pretende simbolizar en esa “luz repentina olvidada en la lluvia”, cuyo olvido le remite de nuevo a la desesperanza.

Es un momento en el que el poeta, indeciso en cuanto al rumbo a seguir, se cruza de brazos entre “dos corrientes de aire”, que pueden representar su aspiración a la indagación estética y su deseo de comunión con los hombres. Esta indecisión, que exige una toma de posición, hace que el poeta se represente “sentado al borde de una vida”. Teniendo en cuenta la anterior isotopía de ferrocarriles, el complemento circunstancial de lugar “al borde de una vida” evoca, en el eje paradigmático de la lengua “al borde de una vía”. El sujeto espera al borde de esta vida o vía un “último silbido” que puede ser el de un tren que acabe con su vida, que la enfríe definitivamente o bien puede aludir al silbido de la llamada, del reclamo, de la invitación a tomar un camino u otro; “al borde” es también ‘un difícil equilibrio, una tensión’. La representación del yo lírico como un suicida esperando el paso del tren tiene algo de exageración neorromántica y por tanto de sutil parodia. La enigmática pregunta final “¿han muerto?” vuelve sobre el tema de la muerte decisivo en *Sermones* y *moradas*, donde también aparecen frases similares con un sujeto desconocido, por ejemplo en el título del poema “Se han ido” (457). Es más, los dos versos finales, con la situación del yo lírico en una espera acosada por el pensamiento de la muerte pero atento a la posibilidad de una voz externa que le ayude a decidir su camino, recuerdan una situación que aparece en dos importantes lugares de *Sermones* y *moradas*: En el verso final del mencionado poema “Espantapájaros”: “¿Qué espero rodeado de muertos al filo de una madrugada indecisa?” (460) [15] y, más decisivo aún, al final del poema que cierra el libro, “Ya es así”, que refleja una espera sin esperanza de Alberti: “Allá abajo, / perdido en esa luz que me trata lo mismo que a un muerto más entre las tumbas, / junto al peligro de los hombres que se pulverizan, / con la lejana tristeza del que no pudo hablar de sus viajes, / a derecha e izquierda de los demasiado solos te espero” (475).

Pero esta situación trágica del sujeto se relativiza, como hemos visto, por una potencial ironía entre líneas. El poema se inscribe por tanto en una fase de la producción poética de Alberti en la que el recurso a técnicas surrealistas (generación léxica por homofonía, escritura parcialmente automática) sirve para expresar con mayor libertad sus confusos estados de ánimo [16] y al mismo tiempo, como ha señalado Derek Harris (1998: 140, 152-3; 1999: 48) para evitar caer en un tono melodramático al que el solo recurso a elementos neorrománticos podía conducirle. El propio título, “A Petere *en mi estilo serio*”, denota este componente de auto-ironía, frecuente en el surrealismo, que el poeta pone en práctica para relativizar su angustia, y que había llevado al extremo en sus poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), muestra de lo que podríamos llamar el ‘estilo desenfadado’ del poeta.

La poesía de Rafael Alberti tomará un nuevo rumbo cuando decida utilizar su poesía como arma de combate y llegue a convencerse de que la poesía surrealista “no sirve” para eso. Alberti descubre un nuevo sentimiento envuelto en las protestas contra la dictadura primorriverista: “Nadie me había llamado. Mi ciego impulso me guiaba. La mayor parte de aquellos muchachos sabía poco de mí, pero ya todos eran mis amigos. ¿Qué hacer? [...] Ni los poemas de *Sermones* y *moradas*, aún más

desesperados y duros que los de *Sobre los ángeles*, podían servirles” (Alberti 2002^a: 306).

La respuesta a esta pregunta de reminiscencias leninianas que Alberti se hace a posteriori, sería su compromiso político. José Herrera Petere le acompañaría en su intervención en las luchas sociales, acercándose ambos al PCE. Cuando Alberti funde la revista *Octubre*, Herrera Petere colaborará con una sátira antimilitarista titulada “¡España, España sobre todas las cosas!” que aparecería en el segundo número de la revista, [17] firmado con el seudónimo de “Peter Stavanger”, que Petere adoptó por recomendación de Alberti: “con ese bello tipo escandinavo que tienes, deberías llamarte de otro modo. José Herrera no quiere decir nada, es demasiado normal. Se me ocurre que podrías cambiarlo por el de Peter Stavanger [18], que pienso iría mejor con tu aire nórdico de vikingo” (Alberti 2002b: 114). Si bien ésta fue la única colaboración de Petere en la revista, Alberti había previsto la edición en las Ediciones Octubre, en las que él había publicado sus *Consignas* (1933) de una pequeña obrita de su amigo, igualmente bajo el seudónimo de Peter Stavanger, titulada *A caza de banqueros*. Los problemas que la revista tuvo a raíz del cambio de gobierno hicieron fracasar la iniciativa, aunque Herrera Petere publicaría posteriormente los relatos de la obra proyectada (uno de ellos con ese título) [19] bajo el título de *La parturienta* [20].

Alberti prologará la colección de relatos de su amigo con un poema titulado “Geografía política”, que avala al escritor novel con el recuerdo de su antigua amistad. Alberti recuerda la afición a la geografía de Herrera Petere, y las competiciones que mantenían sobre saber geográfico y que, poco antes de la guerra civil, son percibidos por el poeta como cargados de política y al mapa de España como encinta de una revolución que se siente como inminente, referencia también de la imagen de “la parturienta” del libro de Herrera Petere.

Aun verdes, imagino que algún día
de algún año pasado, un curso ido,
sobre un mapa en el tiempo desvaído
estudiábamos juntos geografía. (632)

La anterior afición por la geografía, ligada al descubrimiento del paisaje de los alrededores de Madrid, de la mano de Maruja Mallo y otros pintores de la “Escuela de Vallecas”, no se recuerda con nostalgia, sino con cierta ironía, por la ingenuidad que al sujeto actual le evocan desde su compromiso político. Ahora, tanto Alberti como Herrera Petere desdeñan un saber inútil, propio de “papagayos colegiales”, y consideran el mapa como un diagrama de la batalla que se libra entre la reacción y las fuerzas comunistas que para Alberti significan el progreso:

Como los papagayos colegiales,
y aún mejor, repetimos,
tan sólo de un aliento
y sin puntos finales,
los que de adolescentes aprendimos
y el tiempo puso de un hervor sangriento.

Si los aires rojean [...]
es que el mapa de España sufre encinta. (633)

Por ello, Alberti percibe ahora “la triste Geografía / definitivamente nueva y roja” (633). “Geografía política” termina con el verso: “Su primer tren ya corre por la vía”. El tren, que en el poema dedicado a Petere seis años antes aparecía como símbolo de la vida que pasaba de largo frente al poeta indeciso, situado en una encrucijada de

caminos estéticos, ideológicos y personales, es ahora un símbolo del progreso representado por el comunismo que el poeta considera ya en marcha.

La amistad entre Alberti y Herrera Petere se reforzará durante la guerra. Ambos formarán parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en cuya “hoja volandera” *El Mono Azul*, aparecerán numerosos romances de Herrera Petere [21], dentro de la sección “Romancero de la Guerra Civil”, creada por Rafael Alberti para dar acogida a las muestras de este inesperado auge romancístico.

El posterior exilio no atenuará una amistad comprobable en el epistolario cruzado entre ambos poetas [22] y en varios homenajes mutuos [23], lejos, ya muy lejos de aquella Sierra de Guadarrama en la que durante un tiempo ambos poetas se sintieron “entre dos corrientes de aire” y discutieron sobre posibles rumbos éticos y estéticos a seguir.

Bibliografía:

Alberti, Rafael (1991): *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*. Edición crítica y estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera. Alfar, Sevilla

- (1988): *Obras Completas. Tomo 1. Poesía 1920-1938*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Aguilar, Madrid

-(2002^a): *La arboleda perdida. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Alianza, Madrid

-(2002^b): *La arboleda perdida. Tercero y Cuarto libros. (1931-1987)*. Alianza, Madrid

-(2002^c): *La arboleda perdida. Quinto libro. (1988-1996)*. Alianza, Madrid

Balakian, Anna (1970): *Surrealism. The Road to the Absolute*. Dutton, New York

Bayo, Manuel (1974): *Sobre Alberti*. CVS Ediciones, Madrid

Carandell, Zoraida. “Le surréalisme chez Rafael Alberti de *Sobre los ángeles* a *Sermones y moradas*. Une poésie de la succession”. En: Salaün, Serge (1995): *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 59-87

Chávarri, Raúl (1975): *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid

Ferris, José Luis (2004): *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Temas de Hoy, Madrid

Harris, Derek. “*Sermones y Moradas: Una evaluación*”. En: Ramos Ortega, Manuel J. / Jurado Morales, José (eds.) (2003): *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*. Universidad de Cádiz, Cádiz, 111-122

- "Sermones y moradas: "el hueco de la herida". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1999, 24, 1, 36-49

- (1998): *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*. La Sirena, Anstruther

- "Sermones y moradas, de Rafael Alberti : el Neorromanticismo revivificado por el Surrealismo". *Ínsula*, 1996, 592, 15-17

Havard, Robert (2001): *The Crucified Mind. Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. Tamesis, London

Herrera Petere, José (2007): *Obras Completas. Poesía I*. Edición de Narciso Alba Hervalejo. Diputación de Guadalajara, Guadalajara

- "El río Guadiana. A Rafael Alberti, con motivo de su sesenta aniversario". *Ínsula*, 1963, 198, 13

- (1956): *Dimanche vers le Sud*. Traduction de Claude Couffon. Préface de Rafael Albert. Seghers, Paris

- "Un desterrado ejemplar". *El Nacional* (México), 9 de julio 1943, 3

- (1936): *La parturienta, -y otros cuentos o poemas en prosa satíricos sobre las clases reaccionarias españolas, con treinta dibujos-*. Ediciones Plutarco, Madrid

Lauge Hansen, Hans: "La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación. crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo". En: Lauge Hansen, Hans / Jensen, Julio (eds.) (1997): *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del Simposio celebrado en la Univesidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Alfar, Sevilla, 175-193

Jiménez-Fajardo, Salvador (1985): *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. Tamesis, London

Jiménez Millán, Antonio (1984): *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz

León, María Teresa (1998): *Memoria de la melancolía*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Castalia, Madrid

Morris, Brian (1972): *Surrealism and Spain. 1920-1936*. Cambridge University Press, Cambridge.

Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios (1977). Reedición facsímil. Topos Verlag, Vaduz

Popkin, Louise B. (1976): *The Theatre of Rafael Alberti*. Tamesis, London

Salinas, Soledad (2004): *El mundo poético de Rafael Alberti*. Ed. revisada. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.

Senabre, Ricardo (1977): *La poesía de Rafael Alberti*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

Spang, Kurt (1971): *Rafael Alberti, Dichter der Unrast*. Werner Blasaditsch, Augsburg

Wesseling, Pieter (1981): *Revolution and Tradition: The Poetry of Rafael Alberti*. Albatros Hispanófila, Valencia

Notas:

- [1] Según el propio autor, “los ángeles [...] son figuras en las que yo sintetizo una serie de hechos subjetivos, sonámbulos”. (Bayo 1974: 36).
- [2] “Cuando yo escribía *Sermones y moradas*, poco después de *Sobre los ángeles*, mi estado de confusión aún era más grande. Pasaba unos días del verano con Maruja Mallo, que vivía en Cercedilla, yéndome yo a la noche a Collado Mediano, cerrando los ojos durante el camino que mediaba entre la estación y mi casa, apuntando con lápiz en un cuadernillo los poemas que se me iban ocurriendo, durante poco más de medio kilómetro que tenía de camino. Luego, al día siguiente, corregía el poema y lo ponía en limpio” (Alberti 2002c: 30).
- [3] Este cambio de intereses ha sido detalladamente estudiado por Robert Havard (2001: 92-111), a cuyo análisis remitimos. Sobre la Escuela de Vallecas, ver Chávarri (1975).
- [4] La importancia de este poema fue señalada por primera vez por George Connell (1965). En una entrevista con el propio Connell, (cit. Havard 2001: 96) Alberti le confiesa que no recogió el poema dedicado a la pintora en su obra posterior para no dar celos a María Teresa León.
- [5] Recuérdese que el título que Alexandre había proyectado inicialmente era *La evasión hacia el fondo*, cuya publicación fue anunciada en 1929 por la C.I.A.P. Como es bien sabido, la quiebra de esta compañía haría que se publicara mucho después, en 1935 en la editorial mexicana Fábula.
- [6] Véase la edición de *El hombre deshabitado* a cargo de Gregorio Torres Nebrera (1991: 143-186), quien señala puntualmente los ecos de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* presentes en el texto teatral.
- [7] Los números entre paréntesis sin indicación suplementaria remiten a Alberti 1988.
- [8] Por ello nos parece errónea la opinión de Morris, para quien en estas “Elegías” Alberti “condemned through his solemn recital the detritus blocking his vision of a happier, cleaner world” (1972: 140).
- [9] La influencia recíproca entre Rafael Alberti y Maruja Mallo data de más atrás. Para la relación entre el poeta y la pintora, véase la reciente biografía de José Luis Ferris (2004: 143-171). Según Ferris, “la complicidad entre ambos es de vértigo a nada que analicemos los paralelismos entre pintura y poesía” (2004: 161). Por su parte, Hans Lauge Hansen (1997) ha analizado

detalladamente las correspondencias entre los poemas de *Cal y canto* y la serie de las “verbenas” de Maruja Mallo, que muestran una estética muy diferente a la época que nos ocupa.

- [10] Esta desatención ha tomado en ocasiones la forma de la pura descalificación, como en Popkin (1976: 16) que califica estos poemas de “incoherentes” o Spang (1969: 209) quien les niega calidad suficiente para merecer el interés de la crítica. Más frecuente ha sido su simple omisión, por ejemplo en el libro de Soledad Salinas (2004) o su consideración como un epílogo de *Sobre los ángeles* (García Montero 1988: LXXI, Wesseling 1981: 44, Jiménez-Fajardo 1985: 65). Morris (1972: 43) trata estos poemas como una muestra del surrealismo español, pero los considera demasiado “enigmáticos” y a veces “mera tontería”. Recientemente, gracias a los estudios de Robert Havard (2001) y, sobre todo, de Derek Harris (1996, 1998, 1999, 2003) comienza esta obra a recibir algo de la atención crítica que merece.
- [11] Obsérvese el inicio del poema: “Las largas veladas del invierno muy tristes son para los desgraciados que se pasan llorando el día / Muchas aflicciones hay en estos días. [...] / Ella estaba lamentándose en su casa y razonando en silencio. / La presencia de Dios al día siguiente vino a consolarla. / En un arcón se ocultaba un “espíritu de miedo envuelto en ira”. La Diputación de Guadalajara ha comenzado en 2007 la edición de las *Obras completas* de Herrera Petere, que incluirá tanto la obra literaria como la pictórica.
- [12] Puede compararse, por ejemplo, con “la cuarta y última verdad” del “Sermón de las cuatro verdades”: “Cuando los escabeles son mordidos por las sombras y unos pies pocos seguros intentan comprobar si en los rincones donde el polvo se desilusiona sin huellas las telarañas han dado sepultura a la avaricia del mosquito, sobre el silencio húmedo y cóncavo de las bodegas se persiguen los diez ecos que desprende el cadáver de un hombre al chocar contra una superficie demasiado refractaria a la luz” (455).
- [13] El motivo del tren aparece en varios cuentos de *La parturienta*, el primer libro de Petere, por ejemplo en “Memorias de un guardafreno del ferrocarril a Ávila” (Herrera Petere 1936: 35-41).
- [14] Según Anna Balakian (1970: 135-137), frente al impulso del yo romántico de percibir los objetos como materializaciones de los propios sentimientos, el poeta surrealista dota a los objetos de una vida independiente, cuyas características ha de descubrir el sujeto poético.
- [15] El poema que nos ocupa guardaría un parentesco aún más directo con “Espantapájaros” si, como sostiene Derek Harris (1999: 48), “filo” puede entenderse aquí como “filo del viento” (dirección de éste), de manera similar a como el sujeto poético de nuestro poema está “entre dos corrientes de aire”.
- [16] Como ha resumido Zoraida Carandell: “Chez Alberti, l’écriture automatique est le moyen transitoire d’expression que se donne un sujet poétique torturé pour répondre au problème du « cómo hablar »” (1995 : 87).
- [17] *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios 2.* (julio-agosto 1933): 28-29.
- [18] En realidad el pseudónimo exacto era “Peter Stavanger”. Alberti se inspiró para este nombre en la ciudad noruega homónima, Stavanger, que visitó en

1933, después de asistir al Congreso por la Paz de Amsterdam, como recuerda María Teresa León: “Después de este congreso, tal vez por urgencia de vivir, embarcamos hacia Noruega. ¿Por qué Noruega? No sé. Puede que respondiese a una broma de Rafael cuando se cansaba de oírse llamar poeta andaluz: ¿Andaluz yo? ¡Pero si soy noruego! Un barco, el Ariadna, se encargó de devanar el hilo de nuestros sueños de Amsterdam a Stavanger” (1998: 227).

[19] “A caza de banqueros” (Herrera Petere 1936: 74-80) es uno de los relatos más extensos de *La parturienta*.

[20] En la edición original consta que “se acabó de imprimir en los talleres de la Ed. Plutarco el día 28 de marzo de 1936” (Herrera Petere 1936: 131). En breve aparecerá una reedición de *La parturienta*, dentro del primer tomo de la narrativa de Herrera Petere, a cargo de Dolores Gimeno Puyol, en el marco de las *Obras Completas* que ha comenzado a editar la Diputación de Guadalajara.

[21] En *El Mono Azul* aparecen los siguientes poemas de Herrera Petere: “El tren blindado” (2: 4), “Escena edificante” (4: 5), “Contra el frío en la sierra” (7: 4), “Cuatro batallones” (11: 4), “Dios no os hace ningún caso” (15: 4). Han sido recogidos en el primer volumen de sus *Obras completas* (Herrera Petere 2007: 37, 43, 53-56, 72).

[22] El *Epistolario* de Herrera Petere, con estudio a cargo de nuestro amigo Jesús Gálvez, está previsto que aparezca en el otoño de 2007. A él remitimos para la continuidad de la relación entre ambos escritores durante el exilio.

[23] Por ejemplo, Rafael Alberti prologó el poemario bilingüe *Dimanche vers le Sud* de Herrera Petere (1956: 7-8) quien por su parte le homenajearía en varias ocasiones, como en su artículo “Un desterrado ejemplar” (1943) o en la revista *Ínsula*, una de las pocas abiertas a los exiliados, dos décadas después, con motivo de su sesenta cumpleaños.

© Mario Martín Gijón 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

