

Lázaro Santana

MANUEL ALTOLAGUIRRE, invitado

José Luis Cano concluye un artículo suyo acerca de Manuel Altolaguirre afirmando que su poesía "quedará... como la obra sensible y auténtica de un poeta menor" (1). Algunos años más tarde, Luis Cernuda, en un trabajo sobre el mismo Altolaguirre —tercero de los que le dedicó—, aludía al "critinismo nativo" de los críticos que calificaban de "poeta menor" al autor de 'Las islas invitadas' "sin protesta de nadie" (2).

En su breve texto, Cernuda pretende reivindicar para los versos de Altolaguirre una más justa estimación crítica, al margen de los tópicos habituales que siempre habían suscitado aquéllos: tópicos que, según parece, el mismo Altolaguirre propició, prolongando hasta más allá de sus límites naturales cierta ingenuidad y candor propios de su carácter que desdeñaban algo de su personalidad como poeta. Altolaguirre fue para sus amigos "Manolito", el de la "inocencia asombrada" a que alude Dámaso Alonso: el impresor antes que el poeta: un chico bonachón, de conducta como de adolescente desvalido. Admiraban su gusto tipográfico, sin advertir —señala Cernuda— "el admirable poeta que en él hubo" (3). Pero, ¿es en efecto Altolaguirre un poeta "admirable"?

Si nos atenemos a la atención crítica que su obra ha suscitado, forzoso es concluir que no lo es. Pues aparte de esos textos de Cernuda no conozco ningún otro trabajo monográfico sobre su poesía (el citado de Cano es sólo una página de evocación necrológica). Es cierto que se lo menciona en casi todos los estudios que analizan la obra de los poetas de la generación de 1927. Pero ahí se refieren a él continuamente como impresor de la poesía de sus compañeros, y rara vez citan su poesía propia (4). No obstante, la abundancia de bibliografía sobre un determinado autor no es, al menos en España, indicio cierto de la bondad de su obra. La crítica se escribe en este país al soco de la mayor o menor capacidad de relación que posea un autor, o, en todo caso, de la de los adictos de su círculo. La obra de cualquier poeta de los considerados hasta fecha reciente como "mayores" del 27 —Guillén, Aleixandre, Salinas— ha dado origen a una cohorte de estudios críticos y apologéticos mucho más numerosa que la que existe sobre Cernuda —poeta al que en tiempos no muy lejanos se tuvo, sino como "menor" sí como "mediano" (prosigamos con la utilización de este nomenclator que mide a los poetas por tamaños como si se tratara de piezas de tela), y al que hoy se estima casi sin excepción como el más trascen-

dental de esa generación. Guillén, Salinas y Aleixandre han contado siempre con incondicionales valedores a ambas orillas del Atlántico. Cernuda, por el contrario, hostil a toda relación, vivió, escribió y murió prácticamente solo y repudiado. Tras su muerte, una nueva promoción de poetas y de críticos, no contaminada por la servidumbre que imponen los vínculos personales, ha prestado a su obra la atención que merece.

Pero si la desafección crítica con respecto a Cernuda es explicable en virtud de la excentricidad de su obra y de su persona, por lo que se refiere a Altolaguirre, un desinterés semejante tiene causas menos visibles. Altolaguirre, según sus contemporáneos, era hombre simpático; tenía una capacidad grande de afecto para la buena amistad; y su comportamiento con sus compañeros de generación no pudo ser más generoso y desinteresado. Editor de numerosas y sucesivas revistas y colecciones de poesía —signadas unas y otras por una exquisitez tipográfica modelo— la obra primera de aquéllos fue publicada gracias a su empeño. No obstante, esta doble relación de Altolaguirre con los otros poetas del 27 —amigo y editor—, además de ese carácter suyo desvalido que parecía solicitar continuo amparo, debió introducir en su ánimo un sutil complejo de inferioridad —sin excluir, por su parte, la presencia de un sincero sentimiento de modestia: mientras que sus compañeros se declaraban a lo sumo admiradores de Juan Ramón Jiménez y de tal o cual poeta extranjero —Valery o Reverdy— Altolaguirre se detiene como "hermano menor" de Salinas, deudor literario de Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, etc. (5) dando ya, él mismo, con esa subordinación, el tono con que había de ser enjuiciada posteriormente su obra. Y esto en unos años en que su poesía se destaca —por la precocidad del poeta (Altolaguirre es el miembro más joven de su generación) y por la perfección y singularidad de sus versos— de la de sus compañeros.

Pero si la posición que Altolaguirre adopta en cuanto a poeta con respecto a sus amigos, es, cuando menos, discutible, sí parece cierto que él necesitaba de su presencia y estímulo para escribir. La poesía de Altolaguirre conoce dos etapas muy distintas, separada una y otra —como la de algunos de los poetas aludidos por él— por la dura experiencia de la guerra civil y del exilio. Pero si para Cernuda, Alberti o Salinas, aquel conflicto supuso un estímulo en el crecimiento de sus respectivas poesías, para Altolaguirre significó el empobrecimiento temático y el paulatino abandono de la escritura. De ahí que su poesía de una y otra etapa se distinga —la segunda de la primera— por el escaso número de poemas escritos y por el parco interés, salvo excepciones, de los mismos. Desde luego, Altolaguirre no dejó de escribir hasta el año mismo de su muerte (1959), pero lo hizo espaciadamente, sin que sus nuevos textos añadieran algo a los ya dados a conocer en su etapa española.

Hasta su salida de Madrid, Altolaguirre había escrito y publicado 'Las islas invitadas' (1926), 'Ejemplo' (1927), 'Poesía' (1931), 'Soledades juntas' (1931), 'Nube temporal' (1936), y una segunda edición, muy ampliada, de 'Las islas invitadas' (1936). Este trabajo —de diez años aproximadamente—, ocupa de la página 15 a la 147 del volumen de sus 'Poesías completas'. De la 151 a la 210 están incluidas las poesías escri-

tas en el exilio inglés y americano, que duró de 1937 a 1959. Tales datos equivalen a indicar que el trabajo de veinte años es, en extensión, apenas la tercera parte de su anterior labor de diez.

Altolaguirre fue consciente de esa mutilación que la falta de estímulos amicales suponía en el crecimiento de su poesía. "Se diría que al dejarlos atrás (nombra explícitamente a Villalón, Miguel Hernández, García Lorca, Moreno Villa, Vallejo y Salinas) ya no tiene sentido para mí seguir escribiendo". Esta queja de horfandad coincide con el carácter del poeta —o al menos con la externidad del mismo—: esa aludida desvalidez que requería ser amparada, que, de alguna manera, convertía a sus amigos en protectores. Sin embargo, en otro texto, al referirse Altolaguirre al mayor espíritu que posee el lector sobre el autor (en el sentido de que aquél es más diverso, menos limitado en sus gustos y estimas que éste), dice: "Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho". Tal afirmación, que sitúa al poeta en un plano de arrogancia donde Cernuda le reprochó no estar nunca, nos induce a pensar que, al margen de ciertos tics congénitos, adquiridos y luego irremediabilmente repetidos para mantener su absurda figura de desmañado adolescente, Altolaguirre tenía conciencia de haber dicho algo en su obra, y algo de significación bastante amplia como para que su experiencia de lector todavía no hubiera abarcado. Ello invita, por tanto, a una lectura atenta de la misma sin el prejuicio que imprimen los tópicos críticos usuales.

La poesía de Altolaguirre es, en primer término, una poesía exenta de retórica, en absoluto barroca y nada sorprendente. Estas características hacen que entre ella y la de sus contemporáneos se establezca una notable diferencia, aún dentro del conjunto de afinidades a que luego aludiremos. Si algún adjetivo puede ser aplicado genéricamente a los poemas primeros de Lorca, Aleixandre, Salinas, Guillén, Alberti e incluso Cernuda, es el de "brillante" rótulo cuya significación, en el contexto de la vanguardia de los años veinte, resume las notas indicadas. Brillantez lingüística —Alberti, Lorca—; brillantez conceptual —Guillén, Salinas— o una simbiosis de ambas —Cernuda. Cuando la búsqueda de la imagen insólita, o de la perfecta y sorprendente musicalidad del verso eran normas perseguidas con ahinco por todos esos poetas. Altolaguirre utilizaba en sus composiciones un lenguaje escueto, de simple tono coloquial, con imágenes de efectiva belleza dentro de su parca enunciación simbolista:

*Las barcas de dos en dos,
como sandalias del viento
puestas a secar al sol.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.*

*Sobre la arena tendido
como despoje del mar
se encuentra un niño dormido.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.*

*Y más allá, pescadores
tirando de las maromas
amarillas y salobres.*

*Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.*

Playa. P.C. pág. 21 (6)

Y no es que Altolaguirre desdeñara el culto a la imagen, a la metáfora alambicada impuesta por la moda neogongorina, pero sí que su especulación sobre el lenguaje, en este concreto aspecto, fue menos sofisticada. En 'Las islas invitadas' —libro al que pertenece el poema transcrito— hay ejemplos de deliberado superrealismo e incluso de neogongorismo ("Manantial", "Ocaso" y otras composiciones); pero la generalidad es que los poemas, incluso esos dos citados, se resuelvan sin acumulación excesiva de metáforas, y sin que el movimiento externo del verso eclipse su tácita significación, añadiéndose en ocasiones a los mismos algún toque de humor (otra característica poco frecuente, entonces, en la obra de sus amigos):

*Hombres inmóviles
decorando jardines junto al mar,
y flores paseantes,
árboles de negocios
y plantas comerciales
recorriendo el asfalto
en confusa rutina
tropel que perseguía
a un árbol grande en fuga,
acusado de no sé qué delito
contra la propiedad.*

Hombres inmóviles, P. C. pág. 16

Lo que sí es advertible es que cuando Altolaguirre compone poemas que se apartan de su tónica más común, su expresión se hace conceptual y rítmicamente dura, como si manipulara sobre un material que no se adaptaba a sus condiciones específicas de poeta. Y así era, en efecto. La condición innata de poeta de Altolaguirre le impelía a obrar sobre una concentración del lenguaje, expresando ideas de amplia sugestión en muy pocos versos, dejando espacio para la reticencia y la insinuación. En este sentido, sus breves poemas reiteran la economía y la amplitud imaginativa de los haikai japoneses, revelando, pese a las limitaciones que anotaremos más adelante, un mundo imaginativo amplio, con cierto encanto plástico y alacridad expresiva:

*El cielo se ha despeinado,
su melena de cristal
se destrenza en el sembrado.*

Lluvia, P.C. pág. 17

*Prisioneros del agua,
los ecos del dibujo
sueñan con pescadores.*

Prisioneros. P.C. pág. 19.

Es en 'Ejemplo' (1927) su libro segundo, donde esa sofisticación aludida se hace más evidente, perdiendo su verso el encanto de cancionero que tiene 'Las islas invitadas'. Pero en 'Poesía' (1936), su siguiente publicación, retoma aquel tono, para ya no abandonarlo en lo sucesivo.

Con respecto a la influencia ejercida por Salinas (si hay realmente alguna) y por los otros poetas que Altolaguirre cita como sus mentores, aparece bastante difusa y en un contexto de direcciones polivalentes, es decir: en un ámbito donde todas las obras de esos poetas guardan relación entre sí, con efectos de vasos comunicantes, sin que pueda indicarse con certeza de qué punto concreto —de qué poeta— proceden las ideas iniciales. Aquellos poetas leían los mismos libros, recibían sugerencias de los mismos autores —Jiménez o Valery—; tenían un parejo gusto artístico, acuñaban a los mismos espectáculos, etc. La incidencia de estas circunstancias, obrando al unísono sobre ellos, se tradujo en una cierta uniformidad tanto temática como lingüística en la obra inicial de cada uno. 'Ambito', 'Presagios', 'Perfil del aire', 'Las islas invitadas' e incluso la primera versión de 'Cántico', son libros que tienen entre sí las afinidades que imponía la época en sus autores, y las diferencias que establecía el talento personal de los poetas —diferencias que hoy son fáciles de observar, visto el posterior desarrollo de sus obras, pero que en la época debían pasar más inadvertidas, dando lugar a la aplicación de los rótulos comunes con que fue marcada esa poesía —el más conocido de los cuales es el de "deshumanizada". Pero entre Salinas y Altolaguirre existen rasgos afines concretos que podrían dejar entrever alguna relación directa. Uno de estos es el que vincula el poema de Salinas "Far West" con "El alma de la música" de Altolaguirre. Ambos poemas aluden a un sonido —el viento, en Salinas; la música, en Altolaguirre— que los poetas no oyen, pero ven, después de que se hubiera producido originalmente, como "retrato / de un viento que se murió / sin que yo lo conociera" (Salinas) o como "la canción que no oí... con su silencio dicho" (Altolaguirre). El poema de Salinas es anterior al de Altolaguirre. Pero aquí importa poco esa precedencia: lo significativo es que uno y otro poeta tienen un punto de inspiración común: el cine. El viento y la música —los gestos del viento y de la música— han sido conservados en el celuloide; y es la repetición mecánica de aquellos hechos lo que motiva a los poetas. El cine no fue únicamente un arte nuevo —como tal bastaría para caracterizar por sí solo la índole de la vanguardia y del arte popular de los años veinte; fue también, como señalan Buckley y Crispín, el "nuevo par de ojos que la humanidad necesitaba para ver la nueva realidad" (7). El cine capta, transforma e interpreta, poniendo cualquier hecho o lugar al alcance inmediato de los hombres, excitando su imaginación. La influencia que el "arte mudo" —así se lo llamaba entonces— ejerció sobre escritores y artistas plásticos fue enorme. En la obra de Salinas, Altolaguirre, Aleixandre, Cernuda, Guillén, Moreno Villa, etc., etc. pueden encontrarse numerosos ejemplos de ello. De ahí que más que la rela-

ción entre los dos poemas citados de Salinas y Altolaguirre, nos interese mostrar su común ascendencia, compartida ésta con tantas otras obras —poemas, novelas, teatro, pinturas— realizadas en la misma época.

Hasta 'Nube temporal' la poesía de Altolaguirre aborda la realidad exterior de manera oblicua, enfrentándola dualmente, elaborando a partir de ella reflexiones que son propias del poeta (otra realidad) y advirtiéndolo en ésta características que son congénitas de la naturaleza. Este juego de transferencias supone una vía de acceso hacia un panteísmo no tan sensorial como el que Cernuda descubriría por esos años en sus traducciones de la poesía de Hölderlin, pero sí tiene ciertas notas comunes con él en lo que respecta a la delectación descriptiva —plástica— con que se alude a la naturaleza. Esta naturaleza —árboles, ríos, arena, nubes, la luz, el mar— es atentamente observada por Altolaguirre, y con fundamento en sus efectos cambiantes y asociativos, elabora las imágenes de su poesía. Sin ser un poeta reflexivo en sentido extenso —como lo es Cernuda o Aleixandre— sí lo es con intención y utilidad inmediatas, logrando una transmutación directa de efectos:

*Yo y la luz te inventamos,
ciudad que ahora en un alba
de fantasía y de sol
naces al mundo;
ciudad aún imprecisa,
con sangre, luz y ensueño
en tus blancas fachadas.
No sé qué madrugada
sobre los edificios voy dejando,
ni qué sol mañanero
ilumina la vega, el mar, las calles,
interiores de mi.
Hemos cambiado
mundo y yo nuestras luces.*

Yo y la luz, P.C. pág. 60

La visión del poeta y su comentario de aquello que le rodea es apacible, sin apenas tensión. Aunque aparezca de cuando en cuando alguna nota de duda o pesimismo, siempre funciona en Altolaguirre una especie de equilibrio innato que evita el exceso en uno o en otro sentido. La realidad está aprehendida y aceptada bellamente, no problematizada. Pero en 'Nube temporal' —libro que recoge poemas escritos en plena contienda civil—, el tono de su poesía, acorde con la situación, se hace más áspero y dramático:

*No es color turbio, ni perdida forma,
ni luz difusa, débil, la que parte
la inmensidad del campo, su hermosura.
No es un otoño entre el calor y el frío,
ni se ve ni se siente, no se sueña
la fatídica franja divisoria.*

*Pero allí está, como un reptil, inmóvil:
es la tierra de nadie, de mi España.*

Es la tierra de nadie, P.C. pág. 139.

Pero el adjetivo "temporal" agregado a "nube" indica en el poeta la existencia de alguna fe en la fugacidad de la tragedia, y por consiguiente, en el tono trágico de sus versos. La conclusión de "El olmo renace", poema perteneciente, como el anterior, a 'Nube temporal', concreta esa fe:

*Multiplicada vida da la muerte.
Múltiples son los rayos de la aurora.*

Después de 'Nube temporal' Altolaguirre comienza su etapa de exilio. Buena parte de los poemas escritos durante ella reiteran algunos de sus motivos anteriores —incorpora más composiciones a 'Las islas invitadas'— y otros son ejemplo de una poesía casi enteramente intimista donde la soledad aparece como sentimiento básico:

*No estás tan sola sin mí.
Mi soledad te acompaña.
Yo desterrado, tú ausente.
¿Quién de los dos tiene patria?*

*Nos une el cielo y el mar.
El pensamiento y las lágrimas.
Islas y nubes de olvido
a ti y a mí nos separan.*

*¿Mi luz aleja tu noche?
¿Tu noche apaga mis ansias?
¿Tu voz penetra en mi muerte?
¿Mi muerte se fue y te alcanza?*

*En mis labios los recuerdos.
En tus ojos la esperanza.
No estoy tan solo sin tí.
Tu soledad me acompaña.*

Contigo, P.C. pág. 203.

A través de toda la poesía de Altolaguirre, el intimismo se destaca como una constante; pero su intensidad es mucho mayor en los poemas escritos después de 1940. Siendo como es la suya una poesía más de experiencia que de imaginación, la prevalencia absoluta de aquella sobre ésta no podía suscitar otra consecuencia que el empobrecimiento trascendental de los versos. Y es precisamente en este punto donde radica la debilidad de la poesía de Altolaguirre, o, al menos, donde se fija el límite de su significación.

Toda poesía —salvo casos extremos— es una poesía de experiencia, en el sentido de que el poeta utiliza en su trabajo cuanto ocurre en su pro-

pia existencia y en su círculo de observación. Ahora bien: esa experiencia precisa de una proyección, de una trascendencia para que la realidad no sea intrasferible, sino comunicable. Aquí es donde interviene la imaginación desarrollando con su poder creativo cuanto la experiencia le sugiere, refundiendo imagen y pensamiento más allá de la acción, según la teoría de Sartre, y dentro de su ilimitada serie de posibilidades.

Cernuda advierte en los poemas de Altolaguirre ciertas cualidades visionarias, relacionándolos con los de San Juan de la Cruz (Cernuda, con acierto o no, utiliza como ejemplo a San Juan, y no podía echar mano de ningún otro poeta ya que el mencionado es excepción a la regla de que la poesía española no cuenta con visionarios). No obstante, y aun concediendo razón relativa —muy relativa— a Cernuda, debemos distinguir que “visión” e “imaginación” son conceptos que implican diferente entidad. Visión es esa facultad de captar intuitivamente “hechos” —identifiquemos como tal lo que se capta aunque no sepamos exactamente qué es— cuya procedencia apenas puede explicarse racionalmente. La poesía de San Juan de la Cruz es, como dijimos, el único ejemplo aducible en el contexto de la lírica hispana. Imaginación, por el contrario, es aquella facultad que partiendo de situaciones entrevistas o incluso bien conocidas, las explora en extensión y en profundidad de manera no sólo intuitiva, sino especialmente racional. En ‘Las islas invitadas’, y, en general, en la poesía escrita por Altolaguirre con anterioridad a 1940, hay una buena dosis de imaginación —y acaso también de visión—, pero imaginación y visión restringidas, de carácter inmediato, que no despliegan nunca un vuelo alto y sostenido. Un poema como “Elegía a Federico García Lorca” (incluido en ‘Nube temporal’) muestra claramente los límites del poder imaginativo de Altolaguirre. La elegía está construida con una acumulación de lugares comunes y frases hechas: “Me olvido de vivir”, “la muerte es perfección, acabamiento”, etc., sin que se excluya de ella a los “míticos honderos de la fama” portavoces del nombre de Lorca por el mundo tras la muerte del poeta. Sólo alguna imagen de afecto cotidiano conlleva cierta originalidad: “esa tierra insensible que suplanta / el amoroso afán de tus amigos”. El poema no estimula al lector: permanece en el tópico funeral: podría haber sido escrito para cualquier persona en cualquier ocasión. Confrontado con otro de Cernuda (ejemplo, con Vicente Aleixandre, de poeta con amplio espectro imaginativo) sobre el mismo tema, advertimos cómo la imaginación, subrayando la temporalidad del poema y haciéndolo único, proyecta mucho más vastamente su significado. Partiendo de una anécdota —la muerte de un poeta amigo— ciertamente relevante pero nada singular, Cernuda desarrolla una composición que, antes que elegía a Lorca (y aunque no deja de serlo —por el contrario, quizá sea la más hermosa escrita sobre la muerte del poeta) es un análisis lúcido y feroz de ciertos atavismos de los españoles, y una exploración en la índole peculiar del poeta —de cualquier poeta— concebido por dios “cual lengua de su gloria” y al que él luego “consuela a través de la muerte”.

Pero aunque la imaginación de Altolaguirre es limitada en cuanto a su desarrollo, siendo el carácter de este lineal y no totalizador, aquella existe, como ya hemos indicado, en sus primeros libros. Pero a partir de 1940, alejado el poeta del ambiente propicio que estimulaba su creación, la

experiencia va sobreponiéndose a la imaginación, y las composiciones se reducen, salvo algunas excepciones, a ser exponentes de sus sentimientos personales. Los poemas están casi enteramente redactados en primera persona, y ello deja poco lugar a la reflexión del lector, que se siente coartado constantemente por la presencia del autor. "Mi corazón", "Mi cuerpo", etc., son expresiones que, pese a su directo alcance —o precisamente por eso mismo— utilizadas en un contexto poco imaginativo, constriñen la proyección de los sentimientos a partir del texto. Cuando se nos depara el hallazgo de algún breve poema redactado en tercera persona no podemos menos que lamentar el pertinaz empeño del poeta en mostrarnos su yo en cueros (no sólo en cueros de cuerpo, sino también de literatura):

*Recuerda todas las fechas.
 Recuerda todas las cosas.
 Limita con blancas nubes
 el jardín de tu memoria.
 Muérete debajo de ellas,
 bajo su sombra.*

No olvides, P.C. pág. 160.

Como escritor impedido de utilizar en su provecho y con sostenimiento a la imaginación, los mejores poemas de Altolaguirre son aquellas composiciones cortas que requieren sólo un impulso momentáneo y concentrado para su escritura. De ahí que volvamos a insistir en su condición —relativa, desde luego— de poeta de haikai, y, en general, de aquel tipo de poema que implica para su materialización el uso de cualidades que Altolaguirre poseía: economía en el lenguaje, poder alusivo del mismo, reticencia y gracia en la expresión. Ahí, el valor de la obra de Altolaguirre no cede ante la de Salinas, Guillén, Moreno Villa o Diego, librándose —y eso lleva a su favor— de los enojosos tics pedestres y de ingenio de los tres primeros, y de la versatilidad tantas veces frívola y oportunista del último.

Set, 77

Notas

- (1).—José Luis Cano: **Poesía española del siglo XX**. Guadarrama, Madrid, 1960.
- (2).—Luis Cernuda: **Poesía y literatura, II**. Seix Barral, Barcelona, 1964. Los otros dos escritos están recogidos en **Crítica, ensayos y evocaciones**, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- (3).—Luis Cernuda: "Supervivencias tribales en el medio literario", pág. 342 de **La Realidad y el Deseo**, Tezontle, Mexico, 1964.
- (4).—En el libro de Juan Cano Ballesta **La poesía española entre pureza y revolución** (Gredos, Madrid, 1972), se cita doce veces a Altolaguirre como impresor, y una como poeta. Mayor atención merece por parte de Birute Ciplijauskaite, quien en **El poeta y la poesía** (Insula, Madrid, 1966) transcribe y comenta algunos poemas de Altolaguirre.
- (5).—En la nota que a modo de poética aparece en la Antología de Diego **Poesía Española**, en la segunda edición de 1934. Dicha nota figura reproducida al frente del volumen de las **Poesías Completas** de Altolaguirre, Tezontle, Mexico, 1960, edición que estuvo al cuidado de Luis Cernuda.
- (6).—Los poemas se citan por la edición reseñada en la nota 5. Aunque para lo que se mantiene en el texto no es preciso la transcripción íntegra de los poemas de Altolaguirre, los daré siempre así, íntegros, con objeto de que esta aproximación crítica a su poesía tenga, cuando menos, la utilidad de una brevísima antología.
- (7).—R. Buckley y J. Crispín: **Los Vanguardistas españoles (1925-1935)**. Alianza Editorial, Madrid, 1973.