

# La simbología cromática de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso

JAVIER ADRADA DE LA TORRE  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** En este trabajo estudiamos el manejo que Dámaso Alonso hace de los colores en *Hijos de la ira*. Tras una breve contextualización, examinamos cómo el poeta se sirve del cromatismo para expresar su subjetividad o poner de relieve las distintas facetas de la realidad. Y es que en la obra encontramos colores que remiten de forma reiterada a lo deprimente y a lo horrible del mundo (§ 2.1) y otros que, en cambio, resaltan la cara más amable de la vida (§ 2.2): esta marcada antítesis será la columna vertebral de nuestro análisis. Antes de arrojar nuestras conclusiones, demostraremos de forma muy sucinta cómo este alarde cromático era muy común en la estética surrealizante.

**Palabras clave:** cromatismo, colores, surrealismo, pesimismo, Dámaso Alonso.

## Chromatic symbology of *Hijos de la ira*, by Dámaso Alonso

**Abstract:** This article attempts to examine the way Dámaso Alonso makes use of the colours in *Hijos de la ira*. After a brief review of its context, we analyse how the poet employs polychromy in order to express himself or to highlight the different aspects of reality. Indeed, in this collection of poems we can find some colours that recurrently refer to the dreariness and the horror of the world (§ 2.1), whereas others, contrariwise, remind us of the kindest face of life (§ 2.2): this marked contrast will be the thread of our work. Before revealing the resulting conclusions, we will dare to succinctly prove how common this chromatic paroxysm was in surrealist aesthetics.

**Keywords:** polychromy, colours, surrealism, pessimism, Dámaso Alonso.

## INTRODUCCIÓN



su término en 1939, la guerra civil desencadenó un viraje en la singladura de la poesía española peninsular: José María Castellet afirma que «en los primeros años de posguerra, [la poesía] es irrealista y formal», así como que «hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político» (1960: 60); asimismo, esta poética abre sus alas «bajo el signo de Garcilaso», literato que inspirará la conocida revista homónima, reivindicadora de «una poesía con primacía de lo musical externo, uso de melodías [...], formalismo y escapismo»<sup>1</sup> y de la temática esencialmente amorosa, a través de un redivivo tono romántico y esquemas tradicionales como el del soneto (Barrero Pérez, 1992: 43-44).

Por otra parte, Barrero Pérez (1992: 37-39) también pone de relieve la reafirmación del sentimiento religioso por medio de la literatura; en poesía, que es el ámbito que nos concierne, podrían subrayarse autores como Pemán (*Poesía sacra*) o Rosales (*Retablo sacro del Nacimiento del Señor*), que ejemplifican este renacimiento de la fe tras un trienio bélico que había ensombrecido la luz de la Iglesia y acechado a sus devotos. José M. González (1982: 15) explica que «los poetas de la generación del 36 descubren su fibra religiosa», como en *Tiempo de dolor* de Vivanco, o en la mentada obra de Rosales. «Dios centra su inspiración, bien como desahogo, bien como esperanza. Su búsqueda angustiada la introduce Leopoldo Panero más tarde». Es decir, la religión no siempre viene asociada a un pensamiento político conservador, sino que la llamada a Dios será frecuente en el existencialismo de los 40 (*Hijos de la ira*, de hecho, no será una excepción) e incluso de los 50 (Blas de Otero). El propio Alonso (1952: 375) llegará a decir que «toda poesía es religiosa» y que «va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios».

Asimismo, González (1982: 13-19) divide la primera posguerra en dos etapas. De 1939 a 1943 destaca la generación del 36, con nombres como Miguel Hernández, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco; este grupo se vería dividido tras la guerra: mientras que unos «se pliegan primero a la causa nacionalista, y luego se recogen en los temas religiosos,

---

<sup>1</sup> Alarcos Llorach, Emilio (1955): *La poesía de Blas de Otero*, Universidad de Oviedo. *Apud* Castellet (1960: 60-61).



amorosos, familiares y cotidianos [...], impulsando después el neogarcilasismo y la Juventud Creadora», «otros se unen a las filas republicanas [...] y se deciden a su tiempo por la corriente realista e historicista». Entre 1944 y 1950, González (1982: 18) presenta *Oscura noticia* e *Hijos de la ira* como díada indisoluble, y a la relevancia de ambos poemarios agrega *Sombra del paraíso* y la fundación de *Espadaña* (Crémer, Nora y González de Lama).

Cabe hacer mención a aquellos integrantes de la generación del 27 que no se marcharon al exilio, sino que siguieron componiendo sus versos desde España: hablamos, por ejemplo, de Vicente Aleixandre, que publicó la antedicha *Sombra del paraíso* en la significativa fecha de 1944, mismo año en que vio la luz *Hijos de la ira*. José-Carlos Mainer entiende que ambos libros son hermanos, a juzgar por la fecha y por la similitud de su contenido, si bien estima que la «paladina proclamación de inocencia» de Aleixandre dista de «los turbios sentimientos de Dámaso Alonso» (2005: 31). No podemos pasar por alto que también en 1944 se publicó *Oscura noticia*, del propio Alonso, una obra en la que «está ya todo el acento existencialista que *Hijos de la ira* va a llevar hasta sus últimas consecuencias» (Vivanco, 1971: 274); en este hermanamiento también reparan García de la Concha (1992) y Rivero Machina (2016: 100), quien considera que *Oscura noticia* «complementa y completa» a *Hijos de la ira*.

Como es sabido, siempre se ha asociado a *Hijos de la ira* con una exacerbada expresión del pesimismo de la época, de la congoja existencial, de la protesta tremendista. Frente a la evasión de los émulos de Garcilaso, Alonso recupera el *hic et nunc* —el Madrid necropolitano que describe “Insomnio” — y deturpa la realidad inmediata con el molde de lo que podríamos denominar surrealismo macabro y escatológico, que ofrece una vía estética — antiestética, más bien — para penetrar una realidad más profunda, no explicable mediante la lógica. El desaliento del poemario ancla sus raíces en el horror que vivió la nación entre 1936 y 1939: «para expresarme con libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española», confiesa Dámaso Alonso (1952: 349). En otras palabras, el episodio bélico marcó un antes y un después en la trayectoria del poeta — cuando no de todo el arte español —; por su parte, *Hijos de la ira* fue el detonante de otras muchas reacciones de literatos que, hasta entonces, no se habían atrevido a pronunciarse sobre una tragedia nefanda. Hasta tal punto llega este efecto revulsivo sobre la literatura de aquel entonces que Alarcos asevera que «*Hijos de la ira* fue un terremoto que subvirtió las

capas poéticas» y considera que el poemario supone «el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica [...], la rehumanización de la poesía» (1958: 7). Por su parte, Félix Grande (1970: 33-34) considera que, frente a la lírica «espectacularmente anémica» de la época, *Hijos de la ira* «aportó una buena dosis de crispación [...] y una escritura osada, vociferante, taladradora».

Si acudimos a la interpretación de *Hijos de la ira* que el propio autor aporta en sus *Poemas escogidos*, descubrimos el mismo abatimiento del que hemos venido hablando:

*Hijos de la Ira*<sup>2</sup> es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. [...] Protesta, ¿contra qué? Contra todo. [...] Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida [...]. Yo escribí *Hijos de la Ira* lleno de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y la total desilusión de ser hombre

(Alonso, 1969: 193-194).

Es cierto que este «diario íntimo» de Dámaso Alonso sorprendió tanto por sus radicales novedades estilísticas como por su abrumadora temática. La crítica ha insistido durante decenios en este pesimismo extremo, de modo que *Hijos de la ira* ha quedado casi unánimemente catalogada como una obra oscura y devastadora. Sin embargo, una lectura atenta permite apreciar que el poemario contiene varios síntomas de optimismo y que, si bien su inicio es alarmantemente sombrío, la obra experimenta una paulatina progresión que culmina con un desenlace esperanzador. De forma breve, Barrero Pérez hace alusión a estos «intervalos de calma en medio de la tortura del sueño, valores positivos en la existencia» (1992: 55); por su parte, Zorita también repara en este marcado claroscuro en la cosmovisión poética de *Hijos de la ira*: «toda la poesía alonsina oscila entre dos extremos» (1975: 464-465).

Pues bien, tal será el propósito de este estudio: examinar cuáles son dichos elementos optimistas y, sobre todo, hacerlo desde un enfoque casi insólito<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La edición de Rivers aboga por la mayúscula inicial en *Ira*, de acuerdo con la ortografía del propio Dámaso Alonso en sus *Poemas escogidos*. Contrasta, así, con las ediciones de Flys y Rubio, que en ningún momento emplean la mayúscula en *ira*. En nuestro trabajo seguiremos el criterio de estas dos últimas ediciones y el de la inmensa mayoría de hispanistas (Castellet, Mainer, Alarcos o Barrero Pérez, citados *supra*), de modo que optaremos por escribir *ira* con letra minúscula.

<sup>3</sup> La única que sí parece haber estudiado con detenimiento el cromatismo damasiano es Carmen Hernández Valcárcel (1978).

en la bibliografía concerniente a Dámaso Alonso. Nos referimos a un estudio cromático del poemario, o sea, un análisis del empleo que el poeta hace de los colores a la hora de confrontar los aspectos negativos y los positivos de la vida. Ofreceremos una amplia recopilación de ejemplos tomados del texto y, a partir de ella, trataremos de explicar cómo plasma el madrileño la mentada antítesis entre el pesimismo y el optimismo.

En cuanto a la edición de referencia que manejaremos para el estudio, hemos escogido la de Elías L. Rivers (1970, Labor), ya que es la primera edición anotada que se ha elaborado de este poemario y toma como base la de 1958 de Espasa Calpe (Colección Austral), que fue supervisada con esmero por el mismo Dámaso Alonso e incluía todos los poemas que el madrileño había querido añadir. No por ello hemos dejado de atender a otras ediciones, como la de Miguel J. Flys (1988, Castalia), que reproduce la portada facsimilar de *Hijos de la ira* de la Revista de Occidente (Madrid, 1944) y otros documentos visuales de interés, pero no recoge el valioso prólogo que el propio poeta consagró a su obra en la antología *Poemas escogidos* (1969). También hemos tenido en cuenta la muy valiosa edición de Fanny Rubio (1991, Espasa Calpe), que incluye aportaciones que el propio Dámaso Alonso facilitó a la editora en entrevistas personales durante el decenio de los 70.

## ANÁLISIS DEL CROMATISMO EN EL TEXTO

Una lectura atenta de la obra revela una sorprendente abundancia de alusiones cromáticas: el corpus que hemos constituido recoge un total de más de ochenta extractos en los que el autor recurre a algún color para transmitir una sensación específica. Si tenemos en cuenta que la edición definitiva de *Hijos de la ira* consta de veinticinco poemas, llegamos a la conclusión de que cada composición contiene, de media, casi cuatro expresiones cromáticas. No cabe duda de que esta proporción es harto llamativa en comparación con otros poemarios.

Antes de entrar en materia, cabe preguntarse por qué se sirve el autor de los colores, esto es, ¿qué aporta este recurso a la propuesta estética de Dámaso? La respuesta es bien sencilla: los colores no gozan de un significado denotativo, inequívocamente comprensible, sino que su interpretación es totalmente connotativa. En otras palabras: el valor semántico de un color es



variable, susceptible de un análisis subjetivo, lo cual casa a la perfección con la vaguedad y la incertidumbre que caracterizan la poesía de Alonso. Efectivamente, los colores son sugerentes, como la mayor parte de las imágenes que se ofrecen en *Hijos de la ira*. Por consiguiente, podemos afirmar que la adjetivación cromática dilata el conjunto de significados posibles.

En contra de este carácter ambiguo que la policromía imprime al texto puede argumentarse que existen ciertos significados convencionalmente asignados a ciertos colores. Así es: es consabida la correspondencia entre el blanco y la pureza, el rojo y la pasión, el verde y la naturaleza, etc. Pues bien, Dámaso Alonso conjuga estos significados asumidos colectivamente y la amplitud semántica de la connotación: a veces prima la interpretación convencional; otras, la apreciación es del todo subjetiva y se opone a las expectativas del lector. De esta manera, las constantes contradicciones y anfibologías cromáticas dan cuenta del propio mensaje cósmico del poeta hacia Dios, un mensaje igualmente confuso e inestable<sup>4</sup>. Hernández Valcárcel se refiere a estos significados convencionales con la denominación de *emblema*:

El color [...] va cargándose de un valor simbólico muy acusado. Sin embargo [...], el emblema cromático casi en ninguna ocasión se emplea “puro”, es decir, en muy pocos casos el color pierde su propio significado cromático para adoptar un nuevo significado simbólico (1978: 165).

Quizás pueda parecer que Alonso plasma el colorido de forma fortuita, voluntariamente imprecisa. Nada más lejos de la realidad: en las próximas páginas quedará manifiesto que, pese a la aparente aleatoriedad cromática de *Hijos de la ira*, el autor se ciñe a ciertos patrones coherentes.

Otros estudiosos también han manifestado su punto de vista acerca del asunto que nos atañe. Por ejemplo, Alvarado de Ricord considera que «aun el puro color, considerado abstractamente, lejos de desempeñar un papel decorativo, se llena de valores sustanciales» (1967: 66); esto es, corrobora la amplitud semántica y simbólica que el cromatismo confiere al texto.

---

<sup>4</sup> El mismo autor lo reconoce: «De esta doble consideración de lo monstruoso de nuestra vida [...], y al mismo tiempo de un desbordado amor a esa misma vida, nacen todos los matices y contradicciones que el lector podrá encontrar» (Alonso, 1969: 194).



## 2.1 Colores con connotación negativa

En primer lugar, nos centraremos en aquellos colores que reflejan algún aspecto sórdido, sombrío o inmundado de la realidad. Creemos que resulta más acertado conocer antes cómo el autor expresa lo negativo para más tarde poder apreciar con mejor criterio la manifestación de lo positivo. Hernández Valcárcel (1978: 166) aboga por denominar *colores torturados* a aquellos que son emblema del dolor, de la desesperación; a saber: el amarillo, el negro y el rojo. No obstante, si bien en este trabajo coincidimos en el carácter de los dos primeros, no lo hacemos con el último. En lugar del rojo, nos centraremos en la significación poética que el gris, el violeta y el verde desempeñan en *Hijos de la ira*.

Sin lugar a dudas, el color amarillo es el que en mayor medida recalca el desaliento y la putrefacción que impregnan las páginas de la obra. Los ejemplos hablan por sí solos: ya en el primer poema, “Insomnio”, encontramos la intrigante imagen de «la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla» (página 37<sup>5</sup>). Frente al color blanco de una vaca sana o de la leche salubre, el amarillo parece simbolizar en este verso la enfermedad del animal y la consiguiente contaminación de la leche, que, no ha de olvidarse, es por antonomasia el alimento de los neonatos. Cabe poner en relación este pasaje de “Insomnio” con el poema del alemán Paul Celan titulado “Todesfuge” (‘La fuga de la muerte’) y publicado apenas unos años más tarde que *Hijos de la ira*: el célebre verso inicial del texto dice «Leche negra de la madrugada», en semejante alusión al pudrimento.

Como veremos en el próximo subapartado, el blanco será para Dámaso una de las enseñas del optimismo. Pues bien, no solo en “Insomnio” se produce esta degradación de la albura a la amarillez – o de la incolumidad a la corrupción –: también en “El último Caín” leemos «contra tu amarilla palidez» (61), justo en el momento en que Caín consuma el fratricidio («Y tú aprietas el pecho jadeante / [...] para vender la sangre del hermano» [61]) y se consagra como símbolo del hombre pervertido por el mal.

En “Mujer con alcuza” descubrimos el siguiente verso: «algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un momento la noche» (75). Amén

---

<sup>5</sup> Recordamos que, durante todo el trabajo, la paginación se corresponde con la edición de Rivers (1970).



de la ambigüedad de la comparación, este caso ilustra nuevamente cómo el amarillo envilece la naturaleza inmaculada de la realidad.

Igualmente llamativa es la siguiente secuencia de versos, localizada en el poema “En el día de difuntos”:

[...] entre la calma, entre la seda lenta  
de la *amarilla*<sup>6</sup> luz filtrada,  
luz cedida  
por huidizo sol,  
que el follaje *amarillo*  
sublima hasta las glorias  
del *amarillo* elemental primero [...]  
y en que el aire  
en una piscina de *amarilla* tersura,  
turbada solo por la caída de alguna rara hoja  
que en lentas espirales *amarillas*  
augustamente  
busca también el tibio seno  
de la tierra, donde se ha de pudrir,  
ahora, medito a solas con la *amarilla* luz (47)

Resulta claro que, en este caso, el amarillo ha sido deliberadamente utilizado con un fin expresivo concreto. “En el día de difuntos” ofrece un panorama macabro: el de un camposanto abundantemente visitado durante el día dos de noviembre. Pues bien, el pasaje que hemos citado *supra* se corresponde con la visión del propio cementerio, descrito como a través de un cristal tintado de ocre. Lo curioso es el tono casi jocundo del texto: el poeta parece incluso disfrutar del marchitamiento de la realidad que percibe. Efectivamente, quizás se trate de una suerte de alabanza irónica del cadáver, de la necrópolis, a través del mismo color que antes encarnaba la putrefacción.

El amarillo también viene asociado a elementos repugnantes: así ocurre en “Monstruos” («este amarillo ciempiés<sup>7</sup> que hacia ti clama con todos sus tentáculos enloquecidos» [86]), en “Los insectos” («Y estaban verdes, amarillos

<sup>6</sup> La cursiva es mía.

<sup>7</sup> La imagen del ciempiés conecta con “Mujer con alcuza”: «una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le colgara de la mejilla» (74); también con “Los insectos”, por motivos temáticos obvios. En general, en *Hijos de la ira* será muy recurrente la imagen del insecto como expresión de la inmundicia mundana.



y de color de dátíl, de color de tierra seca los insectos» [116]) y en “Raíces del odio” y “A la Virgen María”, que comparten la repulsiva alusión a la pus («en amarilla lumbrarada de pus» [125] y «ese amarillo pus que fluye del hastío» [135], respectivamente).

Como hemos podido comprobar, la siguiente afirmación de Flys resulta a todas luces insuficiente y vaga: «son emblemas, por ejemplo, los valores que se dan a los colores; el más frecuente en Dámaso Alonso es amarillo-tristeza» (1968: 175).

A continuación, alegaremos algunos casos del color negro, si bien no nos detendremos demasiado en él porque es consabido su valor emblemático, su simbolismo tradicional. Quizás lo más atractivo sean los variados mecanismos con que Dámaso derrama el color negro sobre el lienzo del poema: de acuerdo con Hernández Valcárcel (1978: 173), el poeta en ocasiones asigna el negro a elementos de tonalidad diferente («negra hiedra» [122], «negro plomo» [131]), otras veces complementa a un nombre abstracto a modo de mero emblema («tiempo negro» [66], «viaje negro» [94]), etc. En suma, es innegable el plástico pesimismo que este color otorga al texto: «sombra negra» (39), «hosco sol de negruras» (40), «tumba negra» (99)...

Por su parte, el color gris también goza de una simbología archiconocida: la depresión, el vacío. Así lo corroboran ejemplos como «el alma transida, triste, alborotada y húmeda como una bufanda gris» (46), «el camión gris de la muerte» (57) o la protagonista de “Mujer con alcuza”, cuyos ojos, ropa y alma aparecen descritos en términos cinéreos.

Para abordar el violeta, antes es preciso conocer que Hernández Valcárcel sostiene que «el rojo es emblema de sangre y destrucción<sup>8</sup>» e indica que en ocasiones «el rojo destructor llega al violeta» (1978: 172):

Un zarpazo  
brutal, una terrible llama roja,  
brasa que en un relámpago violeta  
se condensaba (82)

En efecto, siguiendo la propuesta de la estudiosa, descubrimos que el violeta aparece en el poemario como una exacerbación del color rojo y sus con-

<sup>8</sup> Podríamos aducir ejemplos como «roja dentellada de tiburón (43)» o «niebla rojiza» (46).

notaciones: lo monstruoso («tus cabezas crueles, oh hidra violácea» [70]), lo funesto («esas luces moradas, esos lirios de muerte» [124], «sombra cárdena» [135]) y lo amargo («la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza de un largo perfume de enero» [57]).

Finalmente, el color verde exhibe en *Hijos de la ira* una notable ambivalencia: por un lado, tal como asevera Hernández Valcárcel, «representa el aspecto amable de la vida» (1978: 166), sobre todo en relación con la naturaleza; en cambio, en otras ocasiones viene a acentuar lo repugnante y lo horrible, como hacía el amarillo. Veamos algún verso que confirme esta hipótesis: «la primer llama verde de los turbios pantanos» (40), «moscardón verde» (97). La «verdosa angustia» del poema “A Pizca” añade a este color un valor emblemático similar al del negro asociado a sustantivos abstractos.

Teniendo estas afirmaciones en cuenta, las connotaciones del verde concuerdan con la siguiente hipótesis de Flys:

Dos poderosos símbolos presiden esta temática y llenan las páginas de *Hijos de la ira* [...]: son los conceptos de lo *monstruoso* y de la *podredumbre*. [...] Por contraste, encontraremos pasajes y poemas de una conmovedora ternura (1988: 42).

Efectivamente, el verde puede encarnarla monstruosidad («monstruo verde, tan verdemente pensativo» [52]) y la putrefacción («un agua verde, agua salobre de lágrimas» [109]), sin dejar de participar de una connotación positiva otras veces, como se expondrá a continuación.

## 2.2 Colores con connotación positiva

Acabamos de espigar pruebas del carácter pesimista de la mayor parte de *Hijos de la ira*: efectivamente, es incuestionable que en el poemario priman las imágenes estremecedoras y repugnantes. Sin embargo, a continuación nos centraremos en aquellas tonalidades que resaltan los aspectos esperanzadores de la realidad que Dámaso Alonso recrea.

Hernández Valcárcel postula que «los tres colores agradables [el verde, el azul y el blanco] reciben un primer simbolismo conjunto al representar indistintamente a la naturaleza»; y recoge ejemplos de paisajes que el autor describe a través del cromatismo: «en sus aldeas blancas y en sus tiernos

camino» (132), «ceñidor azul que la circunda [a una isla]» (128) o «los otros como lagartos verdes se asoman a los valles» (39). Es cierto que estos tres colores suelen teñir los paisajes damasianos con sus tintes radiantes, y quizá los mejores ejemplos de ello sean los que encontramos en los poemas que cierran alentadoramente el libro:

hasta que allá junto a la costa comienzan a parir sin gemido peinadas cabbelleras [intensamente *verdes*<sup>9</sup>, que al fin, *blanco* purísimo, en arco se derraman

(129, “La isla”)

dentro de un lago *azul*, *rubio* de sol,  
dentro de una *turquesa*, de una gota de ámbar  
donde todo es prodigio:  
[...] el sueño invariable de las absortas flores *carmesíes*.

¡Qué dulce sueño, en tu regazo, madre,  
soto seguro y *verde* entre corrientes rugidoras,  
alto nido colgante sobre el pinar cimero,  
nieve en quien Dios se posa como el aire de estío, en un enorme beso *azul*  
[...]!

(137-138, “A la Virgen María”)

Para comprender el carácter amable e ideal del paisaje, tan solo hay que atender a los términos que complementan la descripción cromática: «blanco purísimo», «ámbar donde todo es prodigio», «soto seguro y verde», «enorme beso azul». Frente al *locus terribilis* que componía en un plano alegórico el Dámaso atormentado de los poemas anteriores, nos topamos ahora con una suerte de *locus amoenus* donde la duda existencial y la protesta tremendista han devenido serenidad y armonía.

Acerca de “La isla”, Vázquez Fernández sostiene que el poema «finaliza en la plegaria agradecida y en súplica casi mística», o sea, considera sus últimos versos «un anhelo de unión con la Divinidad, de raíz mística» (1999: 348). Por su parte, y a propósito de este tema, Debicki también asevera que «el libro presenta una versión moderna de la vía mística» y que «el protagonista acaba salvándose solo después de ver sus méritos reducidos a la insignificancia,

---

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

y de humillarse completamente ante Dios» (1974: 69-70). A este rebajamiento del poeta se refiere igualmente Zardoya: «En “La isla”, el proceso místico de Dámaso Alonso apunta a su desenlace. La humillación total del hombre que hay en él, una vez alcanzada, puede dejar nacer una inesperada pureza y la inesperada posibilidad de ascensión espiritual» (1961: 285). Y podríamos citar otros muchos autores que también propugnan el misticismo moderno de Dámaso Alonso: Alvarado de Ricord (1968: 33), Flys (1988: 32), etc.; no obstante, lo llamativo resulta, sin duda, cómo esta comunión con Dios, mística o no, contrasta cromáticamente con los pasajes más desalentadores de la colección: los propios colores delatan el estado anímico de la voz poética.

Cabe aclarar que, en el extracto de “A la Virgen María” que hemos reproducido previamente, hemos resaltado los colores «rubio» y «ámbar» porque a lo largo del poemario también vienen asociados a elementos positivos. Podríamos considerar que el dorado es la versión embellecida o edulcorada del amarillo, del aborrecible amarillo de Dámaso. Efectivamente, las tonalidades áureas figuran en sus poemas como un trasunto de la luz solar, del esplendor. En el siguiente pasaje podemos constatar esta hipótesis, al igual que comprobar el paroxismo cromático de *Hijos de la ira*:

Mira, esa llama *rubia*, que velocísimamente repiquetea las ramas de los pinos [...] ¡Qué luces de fuego dan, del *verde* más puro, del tristísimo y virginal *amarillo*, del *blanco* creador, del más hiriente *blanco*! (90, “La madre”).

Acerca del color verde es conveniente hacer alusión al poema “El alma era lo mismo que una ranita verde”: el verde nos remite nuevamente a la naturaleza, solo que en esta ocasión se identifica nada menos que con el alma del poeta, inundada por el amor de Dios y su «invencible frenesí» (106).

A propósito del azul y el blanco, Hernández Valcárcel (1978: 167-170) señala que comparten un valor emblemático: ambos son símbolo de la inocencia, de la bondad, de la ilusión. Huelgan las explicaciones en ejemplos como «donde el azul se asoma a la niñez transparente» (40), «aires azules del día original» (69), «el mastín blanco de la amistad» (63) o «innumerables margaritas, blancas cual su alegría infantil» (74). Asimismo, de estas citas se trasluce lo que en la sombría obra de Dámaso supondrá un contrapunto enternecedor: la infancia, aquella etapa incólume, tan frecuentemente identificada con la imagen de su madre.



Acerca de la figura de la mujer en *Hijos de la ira*, García de la Concha asegura que «en medio de ese mundo atroz, se abre [...] una vía hacia la salvación por el amor. Concretamente por el amor de la madre y de la mujer amada. Poemas como “La madre”, “A la Virgen María” y la parte final de “Las alas”, constituyen la vertiente positiva del libro» (1992: 499). De manera semejante, Flys estudia cómo el amor supone, a lo largo de todo el poemario, una vía de escape que permite al poeta combatir su propia angustia: «La única defensa del hombre frente a todas las maldades o vicisitudes de la vida es el *amor*: amor a la vida, amor al prójimo, amor a Dios» (1988: 54-56).

Solo hay que fijarse en cómo la policromía revela estas afirmaciones: en la “Dedicatoria final (Las alas)”, la esposa y la madre aparecen simbolizadas cromáticamente por «dos alas, fuertes, inmensas, de inmortal blancura» (144). Se trata, además, de la conclusión de la obra, de la perspectiva última de la voz poética y, por tanto, posiblemente la más significativa. De acuerdo con Rivers, «este poema es un epílogo, en el que el poeta hace primero un repaso de su vida y obra [...]. Después reconoce como más importante su deuda de amor para con su madre y su mujer, a quienes hace como una plegaria final» (1970: 139). De forma similar, Concha Zardoya valora que esta composición es «el gran poema autobiográfico que cierra el libro» y que «el poeta al fin reconoce la gracia de Dios: en los dones que le ha dado en este mundo, su madre y su esposa» (1961: 285-286).

Por su parte, y retomando el tema principal de nuestro estudio, el color azul parece ir más allá de la mera expresión emblemática y la ilustración paisajística. El azul mantiene una dialéctica con su antagonista, el también polifacético amarillo: «y ha de llegar un día en que [...] será [...] una charca de pus el ancho cielo» (125). Aquí —sirva como contraejemplo— sale ganando el elemento pesimista: el amarillo que caracteriza al pus triunfa del azul propio del cielo. En cambio, el azul es en otros casos capaz de adornar lo nauseabundo, de idealizar lo feo: no olvidemos que la “Elegía a un moscardón azul” consiste en la adoración de un insecto aplastado. Quizás aquí entren en juego dos factores: el efecto del color azul y el obvio talante humorístico.

Pero aún no hemos llegado al fondo de la cuestión. El color azul esconde un significado más trascendente, si cabe, de lo que ya hemos argumentado. Y es que el azul es el propio canto de Dámaso Alonso:

¿Me atreveré a decirte  
que yo he sentido desde niño  
brotar en mí, no sé, una dulzura torpe,  
una venilla de fluido azul,  
de ese matiz en que el azul se hace tristeza,  
en que la tristeza se hace música?  
[...] Sí: yo cantaba.

«Y aquí — diré —, Señor, te traigo mis canciones» (141)

Este fragmento se ubica en la “Dedicatoria final (Las alas)” y es de una relevancia primordial. Este último poema recapitula todo lo dicho hasta entonces: el poeta confiesa que tuvo que cantar para aliviar su angustia y su cólera<sup>10</sup>, «cuando yo estaba más caído y más triste, entre amarillo y verde», y añade entre remordimiento que «hijo de la ira era mi canto». Como vemos, el amarillo y el verde, que encarnaban la depresión, se han convertido en un azul que se torna en música, esa música que procede de la propia tristeza. En realidad, el azul representa la mismísima victoria de la fe sobre la desesperación: el momento exacto en que del sentimiento nace la poesía.

## CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, la policromía de *Hijos de la ira* no es una mera constelación de manchas multicolores salpicadas al azar. Muy al contrario, Dámaso se sirve de unas tonalidades para resaltar la inmundicia de la realidad y de otras para perfilar los aspectos amables del mundo. Además, la distribución cromática da cuenta de la propia evolución anímica de la voz poética, esto es, vertebrada la estructura profunda de la obra: es perceptible cómo el pesimismo —y los colores asociados a él— prolifera al comienzo, cuando las dudas y la zozobra alcanzan su cenit e inspiran el furibundo canto; en contraste, a medida que la poesía desahoga y purifica el alma enturbiada del poeta, van apareciendo paisajes esperanzadores y símbolos de optimismo, que culminan con la “Dedicatoria final”, tan plagada de colores que invitan a la fe.

---

<sup>10</sup> En palabras del poeta, «el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla» (Alonso, 1952: 349).



Cabe señalar que los valores cromáticos que Dámaso asigna a su lírica también se encuentran en la forma de expresión de sus contemporáneos. Verbigracia, en Vicente Aleixandre encontramos también el amarillo y el violeta ligados a la podredumbre («esta tierna cabeza no amarilla»<sup>11</sup>; «las ojeras violáceas de unos ojos marchitos»<sup>12</sup>) o el dorado, el verde, el azul y el blanco vinculados a la inocencia («el bosque siempre virgen se levanta como dos alas de oro. [...] esa esperanza siempre verde»<sup>13</sup>; «pájaro de la dicha, azul pájaro o pluma»<sup>13</sup>; «un dulce “sí” de cristal pintado de verde. [...] una blancura cándida a las palabras»<sup>13</sup>). El cromatismo de estos poemas es incluso parangonable al que impregna los versos de *Hijos de la ira*: efectivamente, se trata de un recurso que Dámaso toma de sus coetáneos y desarrolla hasta sus límites.

Si regresamos al carácter equívoco e impreciso de los colores, podríamos considerar que se trata de un rasgo más de la poesía surrealizante de Aleixandre, tan propensa a la ambigüedad. Dámaso Alonso, por el contrario, no simpatiza con el surrealismo cuando escribe en los años cuarenta: «el alejamiento del “surrealismo” estaba ya señalado por la expresión [...]. No se parecía en nada a eso lo que impulsaba a escribir *Hijos de la ira*» (Alonso, 1969: 195). Tal como ha quedado patente en estas primeras páginas del trabajo, la simbología cromática presenta implicaciones mucho más profundas.

Finalmente, es preciso insistir en que el colorido optimista de *Hijos de la ira* pone de relieve aquellos motivos recurrentes que lograrán que el poeta recobre la esperanza. Nos referimos a elementos como la figura femenina (la esposa, la madre, la Virgen), la evocación de la infancia, el humor, la naturaleza o el propio amor a Dios: todos ellos *leitmotifs* que el cromatismo ha ido delatando a lo largo del trabajo y que nosotros nos hemos encargado de analizar.

---

<sup>11</sup> “Siempre”, *Espadas como labios* (1932). En García de la Concha (1998: 393).

<sup>12</sup> “La selva y el mar”, *La destrucción o el amor* (1935). *Ibid.*: 396-397.

<sup>13</sup> “El vals”, *Espadas como labios* (1932). *Ibid.*: 394-395.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1958), «*Hijos de la ira en 1944*», en *Insula*, mayo-junio, pág. 7.
- ALONSO, Dámaso (1944), *Hijos de la ira*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1952), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- (1969), *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos.
- ALVARADO DE RICORD, Elsie (1966), *La obra poética de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo.
- CASTELLET, José María (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- DEBICKI, Andrew (1974), *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra.
- FLYS, Miguel J. (1968), *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- (1988), «Introducción y notas» a Alonso, Dámaso: *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992), *La poesía española de 1935 a 1975 (II). De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1998), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe (8ª ed.: 2008).
- GONZÁLEZ, José M. (1982), *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.
- GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, María del Carmen (1978), *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Editum.





- MAINER, José Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- RIVERO Machina (2016), «Dos gacelas bajo un mismo árbol. Variaciones estilísticas de arraigo y desarraigo en la obra poética de Dámaso Alonso», en *Stylistics in Use*, Cambridge Scholars Publishing, págs. 99-114.
- RIVERS, Elías L. (1970), «Introducción y notas» a Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor.
- RUBIO, Fanny (1991), «Introducción y notas» a Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VÁZQUEZ Fernández, Luis (1999), *El humanismo religioso de Dámaso Alonso*, Madrid, Revista «Estudios».
- VIVANCO, Luis Felipe (1971), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- ZARDOYA, Concha (1959), «Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira*», en *Revista Hispánica Moderna*, octubre, 4, págs. 281-290.
- ZORITA, Ángel (1975), «Este otro Dámaso Alonso: pervivencia soterránea del poeta "puro"», en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1.º semestre, págs. 459-465.

