

EL COLOR DEL LENGUAJE Y EL LENGUAJE DEL COLOR

Javier Cabo Villaverde
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Presentación crítica de las principales cuestiones que plantean las relaciones entre el color y el lenguaje, junto a unas pautas alternativas para mejorar su situación docente y el grado de discriminación léxica del hablante..

Palabras clave: color, lenguaje, léxico.

Abstract

A critical survey of the main issues derived from the relationship between colour and language, offering some possible ways to improve its analysis in the didactic field and the ability to perceive and name colours..

Keywords: colour, language, lexicon.

“El color sacude todo el cuadro inmóvil del lenguaje”.
Roland Barthes (en Ferrer, 1999: 103)

La etnolingüística tiene en el color uno de sus campos de debate y comparación más fascinantes, al contemplar un lenguaje universal como el cromático - dotado inmemorialmente de significados simbólicos - en relación a los que intentan reducirlo a categorías de palabras a lo largo de todo el globo. El análisis del léxico cromático puede acometerse desde diversos enfoques, como el comparativo o el evolutivo - sea este último de magnitud histórica o reducido al individuo -, pero la extrema irregularidad del conjunto siempre sobresale como su rasgo más llamativo. Las distintas lenguas han respondido ante el reto que supone la traducción en palabras del espectro cromático con múltiples soluciones y grados muy diversos de categorización. La evolución de cada lengua, junto a los influjos mutuos que interrelacionan a las más desarrolladas, acaban de complicar un panorama cuyos extremos van desde las lenguas más pobres, primitivas y aisladas en este sentido, como algunas

de Oceanía, reducidas a un par de términos para blanco y negro, hasta otras como el inglés, dotadas con varios miles de nombres de colores. Se advierte, junto a esta disparidad en términos cuantitativos, una tendencia muy selectiva a la hipertrofia en beneficio de determinados colores y detrimento del resto. Así, los esquimales distinguen, y en consecuencia nombran, hasta doce blancos, al igual que algunos africanos hacen con cincuenta negros, los maoríes neozelandeses con un centenar de rojos, o algunas tribus amazónicas con dieciséis verdes. Más allá de lo anecdótico, estos datos nos indican el sorprendente potencial de una lengua, por primitiva que sea la cultura a la que sirve de vehículo, para precisar matices cuando el entorno natural o las actividades corrientes lo exigen (aunque, como compensación, muchas veces carezcan de cualquier capacidad discriminatoria en otras zonas del espectro)¹. Cabría, en consecuencia, y dejando aparte funcionalidades específicas, especular legítimamente con el ideal de un hablante ecuménico que combinase todas estas destrezas parciales repartidas por las distintas lenguas del globo, accediendo así a un dominio del campo cromático muy superior a cualquiera de los corrientes, con las correspondientes consecuencias perceptivas.

El trazado de una cronología del léxico cromático resulta asimismo apasionante, pues algunos colores cuentan con fechas más o menos precisas para su aparición en determinado contexto lingüístico, indicando una mayor agudeza perceptiva hacia tal o cual sector del espectro. El morado, por ejemplo, surge en el latín medieval para nombrar al violeta oscuro (cuando en latín clásico ni siquiera existía el genérico violeta). El anaranjado, visto hasta el siglo XII bien como rojo o bien como amarillo, estuvo ligado durante mucho tiempo a la fruta que le da nombre, independizándose de dicho referente con un retraso que explica la parquedad de su actual campo semántico. A su vez el castellano no diferenció plenamente al gris hasta el siglo XVI, pues era visto hasta entonces como un simple matiz del pardo. Un retraso aún mayor le corresponde al caqui, color por excelencia del mundo militar contemporáneo y difundido universalmente en todos sus equipos e instalaciones, que no surge hasta 1846, a partir del término afgano para "polvo", cuando se adopta para teñir los uniformes de las tropas coloniales inglesas del ejército de la India, gracias a sus virtudes de camuflaje. De modo más sistemático, se han analizado el griego homérico o el hebreo bíblico, pasándolos por una criba multicolor, para calibrar su capacidad discriminatoria

¹ Arnheim (1985: 364): «Puede ocurrir que determinada cultura distinga los colores de las plantas de los de la tierra o el agua, pero no encuentre utilidad a ninguna otra subdivisión de los matices, y esa clasificación perceptual se reflejará en su vocabulario. Una tribu agrícola puede poseer muchas palabras para designar diferencias sutiles de los colores del ganado, pero ninguna para distinguir el azul del verde. Dentro de nuestro propio ambiente, hay ocupaciones que requieren distinciones cromáticas refinadas, y un vocabulario igualmente sofisticado, mientras que otras no requieren ninguna.»

con respecto a sus equivalentes actuales. W. Gladstone fundó de hecho los trabajos sobre lexicografía cromática comparada en 1858, a partir de los poemas de Homero, cuya extrema escasez de términos para colores - tan sólo cinco, con la extraordinaria ausencia del azul, pues el epíteto para el mar es vinoso -, le llevó a plantearse incapacidades perceptivas de índole colectiva, de las que Nietzsche extrajo, en *La gaya ciencia*, unas curiosas consecuencias antropológicas. Las teorías evolutivas del entonces reciente darwinismo también participan de esta cuestión, pues la visión cromática en el reino animal se revela como muy irregular, sin excluir a los mamíferos, a menudo infradotados frente a especies inferiores en la escala zoológica. Se pensó, por ejemplo, que el ojo humano se habría sensibilizado antes a las radiaciones lumínicas de onda larga, con los colores cálidos, que a las cortas, con los fríos; lo que explicaría la mayor presencia de términos para los primeros.

Ante este plural panorama, donde tanto la geografía como la historia parecen competir en arbitrariedad, la solución más fácil consistía en limitarse a acusar recibo a un relativismo lingüístico irreductible a cualquier esquema, por primario que fuese, pero dicha tesis sufrió un golpe decisivo con las cruciales investigaciones de Berlin y Kay (1969), quienes establecieron convincentemente once categorías básicas de colores, desplegadas para su progresiva denominación en una secuencia rigurosa vigente en cada caso, como parecían atestiguar los tests ante un amplio muestrario cromático practicados con hablantes de todo el globo. Las lenguas más primitivas están dominadas en este aspecto por una visión más tonal que cromática propiamente dicha, donde los valores de claridad y oscuridad rigen de modo preponderante y a veces exclusivo; mientras el resto se va apropiando de los valores del espectro a partir del rojo y llegando eventualmente a los matices de mezcla más complejos². Este gradiente de precisión terminológica, sin embargo, aún no ha llegado en lengua alguna a unos niveles satisfactorios, si la comparamos con la capacidad discriminatoria del ojo.

1. Colores y nombres

¿Qué diríamos de la situación de la música, si el mismo sonido fuese entendido por algunas autoridades como *do* y por otras como *re*? ¿o la misma

² Los únicos términos compartidos por todas las lenguas corresponden al blanco y al negro, a continuación aparecen el rojo, el verde o el amarillo, el azul, el pardo y, ya sin secuencia precisa, el violeta, el rosa, el anaranjado y el gris. Las tesis de Berlin y Kay también han sido criticadas. Así, J. Gage (1999: 109) matiza la importancia de las categorías ante la tendencia a aumentar la discriminación de un color determinado por razones prácticas, y recuerda que de todos modos el estudio del lenguaje del color no debe hacerse en abstracto, con la asepsia de los autores citados, sino a partir de los múltiples factores culturales que lo afectan (1999: 112).

voz como propia de un bajo o bien de un barítono? La consideraríamos con justicia carente de una base conceptual sólida. Y sin embargo, un caso muy similar es el que sucede en el campo del color, y por tanto de la pintura, sin olvidar al resto de las múltiples artes en que éste participa como factor estético. Vemos, efectivamente, en color y hablamos, por así decir, en blanco y negro. Si el hombre tiene ante los colores dos tendencias innatas, a clasificarlos y nombrarlos, la segunda se revela mucho menos fructífera que la primera. De hecho la difícil relación entre el color y el lenguaje supone un campo de extraordinario interés para el análisis de ambos campo enfrentados, de ahí que la teoría lingüística o la filosofía del lenguaje lo empleen a menudo por vía de ejemplo, terreno de investigación o sujeto de polémica. Puede darse por sentado, en cambio, que una mejoría en la percepción y el análisis del color, desde la práctica de una creciente destreza lingüística iniciada en las primeras fases de la formación, arrojaría sustanciales beneficios para el hablante.

Sabemos que los límites de los sentidos no suponen unas barreras innatas e infranqueables, sino que se dilatan hasta lo inaudito cuando unos suplen la falta forzosa de otros, caso de los ciegos que multiplican sus capacidades táctiles, olfativas o auditivas. Hasta cierto punto, la coordinación y el estímulo mutuo entre el uso del lenguaje y la percepción del color podrían contribuir con algún resultado en el mismo sentido, aparte de ofrecer un evidente potencial interdisciplinar. Una presentación adecuada del tema a nivel educativo mejoraría significativamente la actitud del alumno ante el lenguaje, imbuyéndolo del rigor necesario para enfrentarse a su uso. De hecho el niño comienza su aprendizaje visual con un gusto por los colores más vivos y fáciles de distinguir, privilegiados en todas sus manifestaciones, que sólo se afina con la edad. Cuanta más destreza y precisión poseamos para nombrar colores, con tanta mayor facilidad podremos recordarlos, diferenciarlos y apreciarlos, sea en conjunción o en solitario.

Cualquier iniciativa, sin embargo, debe enfrentarse a una realidad limitadora, pues las dificultades para nombrar colores resultan evidentes e imposibles de eludir. Contribuyen a este hándicap multitud de factores. Entre ellos contamos con la variabilidad del juicio de los hablantes / perceptores cuyo sufragio construye el uso de la lengua, en este caso cómodamente consensuado en vaguedad; la extrema inconstancia de los propios colores bajo condiciones cambiantes de iluminación, textura o materia - por no hablar de los afectados de inmediata fugacidad -; la presencia, a veces extrema, de la interacción cromática - pues casi nunca vemos un color aislado e independiente, sino alterado por los que se yuxtaponen al mismo -; lo frágil e inestable de la memoria cromática, provista de pocas claves de referencia para fijar el recuerdo de un color exacto, lo que imposibilita el mantenimiento de un estándar mental como término de comparación; las múltiples circunstancias personales de fatiga ocular, estado de ánimo, fenómenos de post-imagen, etc,

que invalidan temporalmente al ojo para captar un color sin interferencias³; o el hecho de que muchos de los matices cromáticos más sutiles de determinada gama sólo puedan diferenciarse entre ellos mediante yuxtaposición, mientras el perceptor tiende a difuminar su individualidad cuando no es así⁴. Abstraído de su objeto, un color es difícil de recordar, y la primacía concedida universal e inmemorialmente a la forma sobre el color -al ser mucho mejor analizable y mensurable - dificulta la reducción de éste a los estándares del pensamiento y del lenguaje⁵. No existe así ninguna medida viable del color para dimensiones, como la psicológica, decisivas en el efecto del mismo. Si percibiéramos el color antes que la forma, como probablemente hacen algunos pueblos primitivos de gran riqueza lingüística en este sentido, nuestro léxico se ampliaría de modo prodigioso. A su vez el color es difícil de reproducir - no hay dos fotografías iguales del mismo cuadro, como advierte cualquiera que haya cotejado ilustraciones -, en un desfase que los avances técnicos aún no han reducido enteramente (de hecho la creciente reproductibilidad mecánica del color, iniciada con la cromolitografía, ha resaltado tanto más su evidente pobreza léxica).

Por otro lado, y excepto en campos especializados del arte, la técnica o la artesanía, al hablante común le basta con un léxico elemental para el desempeño de sus actividades diarias. Rara vez aparecen circunstancias que exijan, en el curso del intercambio corriente del lenguaje, un grado de precisión superior al acostumbrado. (¿Alguien recuerda una discusión acerca del nombre de un color?) El hombre usa el color ante todo como valor general, de modo expeditivo, y no como matiz particular. Desde el punto evolutivo, quizá la rapidez en respuesta al estímulo - la presa, el alimento, el peligro -, de la cual dependía de continuo la supervivencia, primaba el reconocimiento inmediato frente a la discriminación comparativa; el reflejo a la reflexión. En consecuencia, podríamos decir que el léxico cromático se compone de un juego de comodines, ajustable en todo caso mediante aumentativos, superlativos o unos cuantos adjetivos discrecionales y no más precisos - claro, oscuro, apagado, intenso, sucio, grisáceo, etc - cuando necesita desplegarse en un nivel de mayor concreción.

Por todo ello, los lexemas cromáticos son muy escasos, del todo insuficientes para la identificación de los varios millones de colores percibidos por el ojo humano. Y sin embargo, en ciertos campos específicos, cuando se

³ Aún sin entrar en los diversos grados de ceguera cromática. El hecho, realmente inaudito, de que el daltonismo, que en mayor o menor grado afecta a un 4% de la población, sólo se detectase en 1798, indica la esencial vaguedad de las lenguas con respecto al color.

⁴ En una gama del blanco al negro puros resulta fácil diferenciar cada una de las fases del gris, que vistas, en cambio, aisladas tienden a confundirse.

⁵ Hasta bien entrado el siglo XIX los atlas de ciencias naturales usaban como estándares cromáticos para las especies clasificadas no los colores del espectro, imprecisos y todavía mal reproducibles gráficamente, sino otros objetos.

demuestra necesario, esta penuria se transforma en una agudeza, precisión y complejidad tanto más meritorias, como ocurre, para el caso del castellano, con el taurino, donde los matices de la piel del toro - la capa - se afinan al máximo para el ojo perspicaz del entendido, al igual que suele suceder en otros campos de la ganadería. Estos usos restringidos de ciertos términos también abundan en muchas artesanías, la decoración, la pintura, la industria textil, la moda, etc, para cuyo ejercicio no basta con una clasificación tosca del espectro. Queda pendiente la viabilidad, a mi juicio muy prometedora, de una ampliación de los mismos hasta el dominio total del hablante corriente, ejercido sobre cualquier actividad.

Las nomenclaturas cromáticas convencionales también han supuesto una dificultad para el avance de la ciencia del color o incluso de la ciencia moderna en general, necesitada para establecer los resultados de sus actividades experimentales de una creciente precisión. Ya Newton, máxima autoridad del color físico, censuró su mediocridad, afectado por esta penuria en la redacción de su monumental *Optica* (1704) (único punto donde por cierto coincidió con su archicrítico, Goethe, mientras otra autoridad fundamental, A. Munsell, renovarían las mismas quejas dos siglos después). De hecho Newton vaciló, ante la división de la luz blanca en el arco iris, entre cinco y once colores, hasta optar por siete en analogía con la escala musical, es decir, acudiendo muy discutiblemente a un patrón del sonido para aplicarlo a un espectro visual. ¿Habría tenido once términos adecuados; o más bien, habría dudado en caso de que el léxico cromático fuese más preciso? Por añadidura, Newton usaba indistintamente violeta y morado para nombrar el color que aparece al extremo del espectro, ambigüedad inaudita en cualquier otro campo científico que no sea el cromático. El hecho, siguiendo con la teoría del color, de que tengamos que referirnos al blanco y al negro como “colores acromáticos” es una *contradictio in terminibus* de igual calibre a la de cubos redondos o pares impares, y sin embargo se acepta universalmente a falta de cosa mejor. E. Souriau, desde una autoridad estética también preponderante, llega a calificar al vocabulario disponible como “absolutamente irracional”⁶. Irregular, con una escasez agravada por la redundancia, y una ambigüedad que desafía la definición, la traducción o las equivalencias entre las distintas lenguas, la universalidad del lenguaje del color choca con las mezquinas estructuras lingüísticas que pretenden cubrirlo con palabras.

Esta situación, ya grave de partida, se complica desde mediados del XIX con la aparición de un torrente, cada vez más caudaloso, de nuevos colores de origen sintético, gracias al avance de la industria química, cuya ávida aceptación por parte del mercado había que subrayar, entre la novedad, la moda y la competencia, mediante nombres sugerentes, desbordando la

⁶ *Diccionario de estética*, Akal, Madrid, 1998, p. 302.

capacidad de los hablantes para aclimatarlos progresivamente. En efecto, los colores tradicionales, de origen orgánico (vegetal o animal) o inorgánico (mineral) contaban por lo general con una terminología relativamente estable, ligada a menudo a su origen, y ejercida en siglos de rodaje. En la época contemporánea, por contra, cada vez hay una mayor oferta de colores con su definición pendiente, pero a su vez sus respectivas personalidades se difuminan o superponen. Así, en 1704 aparece el primer color sintético, el azul de Prusia, justamente en uno de los sectores del espectro más escasos de pigmentos naturales, y se le adjudica un nombre circunstancial, ajeno a sus características propias como matiz y alusivo a la nacionalidad de su descubridor. Hoy la técnica y la industria emplean varios miles de colores distintos en la creciente multiplicidad de sus aplicaciones. El resultado es la caótica nomenclatura cromática de nuestros días, donde la divagante asociación evocativa, el esnobismo, el cálculo mercantil o el mero capricho parecen ser los únicos padrinos del bautizo de un nuevo color. Los muestrarios y catálogos de pinturas artísticas y comerciales, tintes, revestimientos, etc, varían continua e irresponsablemente en dicho sentido de marca a marca, atomizando cualquier tendencia unificadora y sugiriendo un número mucho mayor del real. La mera lectura de los nombres, sin cotejarlos con la muestra correspondiente, prueba su carencia de autonomía. Se emplean por su pretendido valor sugestivo, pero son incapaces en solitario de concretar el matiz que supuestamente nombran⁷. Un ejemplo con ribetes inauditos es el de la cosmética, donde lo relativamente exiguo de los colores básicos empleados se compensa con un desdoblamiento en matices que roza el umbral de discriminación del espectador. No resulta así sorprendente que, exhausto el castellano, se recurra a términos franceses o ingleses para que las connotaciones de los muestrarios mantengan su atractivo.

En realidad, y pasando al terreno de la práctica artística, un colorista exigente y concienzudo escoge no sólo un matiz preciso, sino una marca comercial concreta. Así hacía Matisse en los croquis preparatorios para sus cuadros, anotando el color exacto destinado a cada zona del dibujo. Esta precaución está lejos de ser excesiva, pues el magenta del gouache, por ejemplo, va del rosa intenso al rojo violáceo oscuro, pasando por un rojo más cálido que por momentos casi tiende al bermellón. Los hay asimismo más luminosos y más apagados, hasta el punto de que todas sus variedades

⁷ Cf. algunos nombres, traducidos literalmente, de la Guía DIC (Dainippon Ink Color) japonesa, a partir de un código de tres cifras: «rojo semáforo», «amarillo diente de león», «peonía», «desnudo» (¿y las diferencias de piel para cada raza?), «rosa nácar», «verde ópalo», «verde hielo», «verde difuminado», «azul piedra», «verde aguacate», «verde pino», «verde inglés claro», «nomeolvides» ... (en H. Chijiwa, *Combinar el color*, Blume, Barcelona, 1994). La comparación con algunos términos lanzados durante la época del rococó, como «azul y rosa Pompadour», «azul Sévres», «crema palacio» o «blanco nube», indica el nulo avance en los últimos dos siglos.

podrían componer, para desorientación del usuario, una gama bastante nutrida. Y estamos hablando de uno de los tres colores primarios de la síntesis sustractiva, base de cualquier mezcla ulterior en forma pictórica. A su vez, otro primario, el azul cián, oscila entre la proximidad al turquesa, es decir, hacia el verde, y al celeste, con la correspondiente caída de saturación. Es extremo, finalmente, el caso de Yves Klein, quien obtuvo un matiz peculiar del azul, sumamente frío, saturado y luminoso, al que bautizó y patentó legalmente como *International Klein Blue* (IKB), empleándolo a menudo en piezas monocromáticas, tanto pictóricas como escultóricas: una marca de color se convierte en obra de arte. De hecho, y siguiendo con las consecuencias lingüísticas del color pictórico, la aparición del óleo en el siglo XV facilitó las mezclas, a diferencia del temple medieval, cuyo rápido secado las entorpecía, abriendo la correspondiente posibilidad de nuevos nombres. La paleta del pintor es una de las pilas bautismales del léxico cromático, y hay incluso pintores que dan nombre a un color, como el pardo Van Dyck y el verde Veronés. Pero incluso en este caso, las limitaciones expuestas previamente a la fijeza del color siguen coartando una individualización definitiva: los colores no parecen iguales húmedos y secos (la técnica del fresco es un caso especialmente extremo), barnizados y mates, recién puestos y tras el paso del tiempo (con efectos como el amarilleo, la pérdida de opacidad, el influjo del fondo subyacente, etc), sobre lienzo o sobre tabla, en empaste o veladura, aplicados a pincel o a espátula ...

Podría arguirse, para explicar este caos a todos los niveles, que el hombre, al compás de sus adelantos técnicos, sólo recientemente ha necesitado manejar un número importante de matices, de modo que el lenguaje habría sido desbordado por el desarrollo la práctica cromática, pero esa objeción no va muy lejos. Es cierto que en el terreno de la pintura artística, el arco de pigmentos empleado hace unos siglos se reducía a unas docenas, con especial escasez de colores fríos (de ahí el prestigio del azul ultramar, extraído del carísimo lapislázuli). Sin embargo, en los talleres vaticanos de mosaístas del XVI y el XVII se copiaban cuadros, con miles de teselas de pasta vítrea clasificadas por gamas cuidadosamente, hasta el punto de que tales realizaciones emulan a sus modelos en materia de finura cromática⁸. Algo similar sucedía con las mucho más célebres tapicerías francesas de los gobelinos, en el siglo XVII, donde sus artesanos retaban de nuevo la variedad pictórica armados con 30.000 hilos de colores, frente alrededor de 40 en un tapiz medieval (es decir, una relación 1/ 750).

⁸ Ya que no en calidad estética. El mosaico consigue sus mejores efectos cuando emplea relativamente pocos colores y no reduce en exceso el tamaño de sus piezas. Igual sucede con el tapiz.

2. ¿Es posible definir un color?

Vistos los problemas de la terminología cromática, hay que plantearse los contiguos, y no menores, de las definiciones correspondientes. Una definición exacta y objetiva, al menos en lo referente a los colores del espectro, sería posible recurriendo a parámetros puramente físicos; midiendo en milimicras las longitudes de onda del espectro lumínico, cuya comprensión estaría al alcance sin embargo del especialista pero no del hablante medio, aunque la colorimetría prefiera desde hace tiempo los códigos convencionales de cifras, como el de Hickethier, para tabular un color. Pero hablamos con palabras, no con números. En cuanto la cifra obtenida por el espectrómetro debe pasar a aquéllas, ahí mismo finaliza la exactitud. De modo similar, la indefinición léxica del color se pretende compensar con el rigor regular de estructuras geométricas impecables que cubren sus combinaciones. El color es tan fácil de encasillar y codificar como difícil de nombrar y definir. La exactitud de la casilla se contrapone a la imprecisión del término, por lo que necesitamos un poliedro de palabras como complemento de tantos sólidos cromáticos que tabulan en gamas las mezclas de los colores fundamentales. Así, Arnheim (1985:379) expone el caso del matiz correspondiente a la longitud de onda de 600 milimicras, a la que se ha denominado como “cromo anaranjado”, “amapola dorado”, “anaranjado espectro”, “anaranjado dulcamara”, “rojo oriental”, “rojo Saturno”, “anaranjado rojo-cadmio” y “anaranjado rojo”: ocho nombres para tres dígitos.

Si pasamos de los términos a sus definiciones canónicas, vemos que se recurre a auténticas tautologías. Definir, por ejemplo, el color amarillo como el del limón, según hacen algunos diccionarios apresurados, es un expediente inadecuado, una mera sinécdoque. El único color del limón es el amarillo limón, matiz singular y afectado a su vez por las muy precisas características de la materia en que se concreta, lustrosa en cuanto a su textura óptica, levemente irregular respecto a su textura táctil, relativamente blanda a la presión y acentuadamente curva por el volumen del fruto al que envuelve, cuya pulpa, ácida y fresca, contribuye con sus propias connotaciones al avatar del color que nombra. Todavía quedaría por concretar con pedantesca propiedad que se trata de la piel del limón, y solamente en su estado de breve madurez, después de dejar el verde y antes de volverse ocre o verdoso, y siempre y cuando nos limitáramos a las variedades europeas del mismo, y no de algunas sudamericanas, al seguir éstas mostrando un color verde brillante durante tal fase. Por otra parte, el limón, salvadas estas condiciones, nos ofrece no el amarillo absoluto y universal, sino uno más de los múltiples matices de este valor, más frío que el del oro, más claro que el del trigo y menos saturado que el de la retama o el diente de león, referentes igualmente válidos para una definición solvente. Cabría, en consecuencia, definir oblicuamente al amarillo como el color que comparten desde la divergencia algunos

elementos que lo ejemplifican mediante sus respectivos matices, como los citados, traspasando al lector la tarea de extraer dicho denominador común - la sustancia - de sus accidentes naturales. Bastaría que otro hipotético, pero no imposible lector nunca hubiese visto ni oro, ni limones ni flores de retama u otros referentes cualesquiera, para que la definición fuese inoperante. En suma, el diccionario le dice a uno que el amarillo es el color de lo que ya sabe que es amarillo, y queda automática e irrevocablemente invalidada por dicha petición de principio.

Cuando dejamos los colores básicos para orientarnos en el campo léxico de uno de ellos, la situación no mejora. Es frecuente en efecto obviar sus diferencias mediante el abuso de la sinonimia, como sucede con el rojo, definido con máxima autoridad por el diccionario de la Real Academia como “encarnado muy vivo” o “rubio”. A su vez, encarnado se define como “colorado, rojo”; y colorado, como “color más o menos rojo”⁹. Un círculo - o triángulo - vicioso, pero en absoluto excepcional. Se hace forzoso sospechar que los diccionarios tratan el campo del color con una mezcla de incomodidad, apresuramiento y descuido¹⁰.

Veamos, por vía de ejemplo, las deliberaciones de la Academia Francesa cara al arco iris en las anotaciones de un miembro de la misma, André Maurois:

“*Blanc*. La edición precedente daba esta definición: “Color de la nieve, de la leche...” Louis De Broglie recuerda suavemente que el blanco no es ningún color.

- En París -dice Claudel-, la leche es azul.

-Y en las granjas-digo yo-, es amarilla.

-Borremos la leche y dejemos la nieve, que nadie la discute.

-¡Alto! ¡Alto! *La neige était sale* ...

Louis de Broglie está encargado de traer una definición en la próxima sesión. (...)

Blond: “De color intermedio entre dorado y castaño claro.” Claudel gruñe:

- Entre *amarillo* y castaño claro.

Protestas. A ninguna rubia le gustaría que le dijese que tiene los cabellos amarillos. Por fin, la compañía halla un compromiso: “Entre amarillo dorado y castaño claro”¹¹.

⁹ Sobre el tema del rojo, J. Skulkéty. Los adjetivos castellanos que denominan el color rojo. Actas IV Congreso Internacional de Hispanistas. T. II, pp. 665 - 670. Universidad de Salamanca. 1982.

¹⁰ ¿No sería preferible que las definiciones de colores se confiaran antes a las academias de bellas artes que a las de la lengua, o que aquéllas tuvieran al menos derecho a revisarlas?

¹¹ *Los silencios del coronel Bramble. En busca de Bramble. Apuntes*. Ediciones G.P., Barcelona, 1968, p. 273 (Sesiones del 8 / X / 1953 y el 4 / II / 1954).

Es difícil imaginar un caso más acabado de la incapacidad del lenguaje para operar en paridad con el sentido de la vista. Lo ideal sería que la pronunciación de la propia palabra, en un alarde de sinestesia, ayudase a evocar su color correspondiente, recurriendo a la relación inmemorial entre sonidos y colores, como indica Ernst Jünger, esta vez en solitario, para el caso del alemán:

“Meditado sobre los nombres de los colores, que siempre son un poco imprecisos, vagorosos. Así, *weinrot* (rojo vinoso) - hay docenas de tonalidades del rojo vinoso. Parece, sin embargo, que el espíritu de la lengua escoge la relación por la sonoridad de las vocales - la imaginación óptica es estimulada no tanto por la comparación cuanto de manera directa.

En su sonoridad está el que *purpurn* (purpúreo) tenga por fuerza un brillo más oscuro que *scharlachrot* (escarlata). *Bordeaux* (burdeos) es más claro que *burgunderrot* (rojo de Borgoña) - y no sólo en consideración de las sustancias así comparadas, sino también de manera “estereoscópica”, por la magia de los sonidos. Sin el dominio instintivo de estas leyes no hay buen estilo¹².”

De hecho el lenguaje, ya en uso corriente y no estilístico, recurriendo a toda clase de armas en esta lucha desigual, ha agotado las posibilidades de la sinestesia para acotar la sugestión del color. La parquedad de nombres cromáticos contrasta con la riqueza de adjetivos referidos a percepciones ajenas a la vista que los acompañan. Hablamos así, con aparente propiedad y plena aceptación, de colores fríos y cálidos, activos y pasivos, calmantes y excitantes, lejanos y próximos, agudos y graves, ácidos y dulces, superficiales y profundos, alegres y tristes, masculinos y femeninos, húmedos y secos, o pesados y ligeros. Todo un arsenal de sensaciones, acústicas, cenestésicas, olfativas, táctiles, gustativas, espaciales y cinéticas refuerzan las meramentes visuales. Esta tendencia se advierte ya en las asociaciones establecidas en la antigüedad clásica entre toda clase de elementos y los cuatro fundamentales - aire, tierra, fuego, agua - que se suponían sustrato de la realidad. Data de entonces el ejemplo del ciego al que le dijeron que el púrpura era como

¹² *Radiaciones II*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 345. Cf. Wittgenstein (1994: 11): «Si la palabra misma «rubio» puede sonar rubio, ¡entonces es incluso más fácil que el cabello fotografiado se vea rubio!» La tentadora sinestesia entre el color y el sonido (y por extensión con la música) debe sin embargo someterse a estrecha caución, como indica E. Souriau al exponer las divergencias que los separan, tales como la diferencia de amplitud entre el espectro cromático visible y el sonoro - al ser éste mucho más amplio -; la capacidad del oído para analizar el sonido, que contrasta con la incapacidad de la vista en igual sentido respecto al color; la condición espacial del segundo frente a la temporal del primero; o el hecho de que las pretendidas equivalencias establecidas entre ambos privilegien los colores puros con olvido de los matices de mezcla. (*La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 276 - 279)

un toque de clarín, comparación ciertamente más feliz que muchas definiciones académicas. En la época contemporánea, el interés por la sinestesia y las correspondencias entre las artes, aunque a veces enturbiado de misticismo, se ha reforzado con las aportaciones de la psicología experimental.

No obstante, las vinculaciones de la sinestesia con el lenguaje, como en tantos otros casos, prometen mucho más de lo que cumplen. Si la sinestesia fuese un campo definido, preciso y sistemático, y no un laberinto de atajos a callejones sin salida, donde cada trasvase de sentidos deja escapar la esencia de lo percibido, la definición de los colores sería comparativamente sencilla. La sinestesia nos frustra irremediablemente con un horizonte de posibilidades infinitas ofrecidas ante un primer término impracticable. Cf. el testimonio de una mujer capaz de reconocer los colores con las yemas de sus dedos:

“El azul claro es el más liso. Percibes al amarillo como muy resbaladizo, pero no tan liso. El rojo, el verde y el azul oscuro son pegajosos. Notas al verde como más pegajoso que el rojo, pero no tan tosco. El azul marino aparece como el más pegajoso, y da la una sensación de frenado. El violeta da un efecto mayor de frenado que parece detener la mano, y se siente todavía más tosco¹³.”

El patrón de la sinestesia debería ser Tántalo. Hay todo un mundo en esta encrucijada de sentidos, y sólo somos capaces de rozarlo y entreverlo fugazmente. Lo mismo sucede con la dimensión simbólica del color, utilizada desde la prehistoria con polivalente eficacia, pero desarticulada en multitud de aplicaciones particulares y dependientes de cada época y cultura para el establecimiento de su significado, por lo que carecemos de atribuciones universales.

Asimismo, y pasando del cruce de dos sentidos al afinamiento hiperestésico de uno, pocas veces se observa mejor la impotencia del léxico cromático que en las declaraciones de individuos sometidos a la acción de estupefacientes. Autoridades tan reputadas como Aldous Huxley (en su ya clásico *Las puertas de la percepción*) han afirmado, desde su propia experiencia, la insospechada dimensión cromática que facilitan estas sustancias psicodélicas. La vivacidad y brillantez inauditas del color, junto al despliegue de matices mucho más sutiles de los que alcanza el ojo corriente, parecen ser la norma, cuyo paso, sin embargo, al cauce del lenguaje acaba en la impotencia del citado maestro del mismo. Su propia subjetividad los vuelve comunicables¹⁴.

A todo lo anterior se añade aún que el lenguaje no sólo define mal lo que es, en esencia, un color, sino que es incapaz de perfilar los límites con respecto

¹³ En F. Birren. *Color & Human Response*, John Wiley & Sons Inc., New York, 1978, p. 29.

¹⁴ Cf. un relato de Borges, *Tigres azules*, donde el protagonista percibe en sueños un matiz del azul que no se parece a ningún otro, y por ello mismo es incapaz de describirlo.

a sus análogos. Desde este punto de vista, cada color se extiende, a partir de un centro difuso, hacia unos márgenes imprecisos. Ningún color existe con absoluta independencia del resto, y los matices de las gamas de transición, pongamos por caso, entre el verde y el azul, suponen una zona ambigua fuera del alcance del hablante. El turquesa, siguiendo con este ejemplo, es visto indistintamente como verde azulado o azul verdoso, pues su referente, dicha piedra semipreciosa, varía en uno u otro sentido sin ofrecer un polo estable. (Un fácil expediente para salir del paso sería introducir un “entre”, como vimos en francés con respecto a *blond*: definiciones a caballo.)

No sabemos tampoco, echando la vista atrás, cómo eran a ciencia cierta algunos colores antiguos o medievales, y en especial - dada su incomparable importancia - el ilustre *purpureus* latino, visto alternativamente como magenta, rojo o rojo violáceo (púrpura) más o menos oscuro. El término original se ha vuelto opaco. De hecho en castellano púrpura, y en francés *pourpre*, es un rojo subido que tira a violeta, mientras en inglés *purple* es morado (nuestro púrpura es su *royal purple*). El hecho de que la fabricación del mismo fuese un monopolio fenicio y su empleo prerrogativa regia parece hacerlo aún más misterioso. Algo similar sucede con el griego clásico, en especial los términos que cubren la zona amarillo - verde - azul del espectro, muy difícil de dilucidar, pues parece que veían al azul como una derivación del negro, y al verde como otra del amarillo. Ninguna traducción de los clásicos grecolatinos puede asegurar su fidelidad en lo referente a colores.

3. Wittgenstein: color, filosofía y lenguaje

Llevando la relación entre el lenguaje y el color a otro plano, la filosofía contemporánea, al tratar el primero en el segundo uno de sus referentes especulativos mas rentables. El desdén de muchos filósofos ante el color, por considerarlo un elemento meramente accidental de la realidad (caso de Kant), se cambia en fascinación cuando el sujeto de la reflexión es el lenguaje. En ningún caso se observa esto mejor que en Wittgenstein, quien abordó con frecuencia la cuestión del color en sus últimos escritos, aun sin llegar a darles el perfil de una obra coherente y definitiva. Se trata de anotaciones dispersas - cerca de medio millar -, por lo general muy breves y a menudo repetitivas, pero bastan para probar la firmeza de su interés, aún cuando éste se exprese de forma dubitativa o interrogativa, con la oscuridad que tan a menudo se achaca al autor. Para Wittgenstein la esencia del color es lógica, gramatical, no científica. La lógica del color sería la lógica del lenguaje del color, su significado, su uso, de ahí la importancia del léxico correspondiente¹⁵. Muy

¹⁵ «Debemos siempre tener en mente la pregunta: ¿Cómo aprende la gente el significado de los nombres de los colores?» (1994:36). Cf. asimismo J. Gage (1999:262): «El lenguaje etiqueta

influido por Goethe - autor de una subjetiva teoría de los colores en respuesta a la de Newton -, le preocupan cuestiones como la transparencia, la opacidad, la luminosidad, los colores primarios - entre los que está tentado de incluir al verde -, el daltonismo, la ceguera, los colores puros o las transiciones entre matices. Más interés tienen aquí sus planteamientos acerca de denominaciones tales como "verde rojizo", en tanto que posibilidad teórica por parte de un hipotético hablante, como si las combinaciones del lenguaje se impusieran a las leyes ópticas: un matiz inexistente como el reseñado, caso de ser percibido por un dicho hablante, sería intransmisible e indescriptible. La existencia pasaría por la gramática, de modo que cada cosa - en este caso el color - existiría en su propio contexto lingüístico. Observa así que el blanco casi nunca se presenta como absolutamente puro, y prácticamente nadie lo ha visto como tal, y por tanto el empleo del término corresponde a un ideal antes que a una realidad. El lenguaje se convertiría en la pauta rectora del color, por lo cual hay que extremar el rigor de su empleo. Afirma incluso que la vista no nos enseña nada acerca de los conceptos cromáticos, y que si sólo dispusiéramos de los conceptos formales puros del color, no veríamos un mismo matiz sobre dos superficies distintas (en este sentido, las manifestaciones del color que deja ver a través de sí y el que por contra se funde a la materia opaca también le interesan). Lo mismo sucede con el caso del verde, entendido como azul amarillento o bien amarillo azulado, a partir de los dos primarios que lo forman. De tan heterogéneo conjunto puede concluirse, sin embargo, la actual inoperancia del lenguaje frente al color. Wittgenstein ve en el lenguaje, afinado por una práctica constante, el camino para llegar al auténtico concepto del color. Si, como dice, nombrar un color todavía no equivale a la posibilidad de copiarlo con exactitud, corresponde al rigor lingüístico cubrir esta disfuncionalidad.

"A la pregunta "¿Qué significan las palabras "rojo", "azul", "negro", "blanco"?", podemos, desde luego, señalar cosas que tienen estos colores - ¡Pero nuestra capacidad para explicar los significados de estas palabras no va más allá! Por lo demás, no tenemos idea en absoluto de su uso, o una idea muy tosca y hasta cierto punto falsa." (1994:11)

4. Propuestas metodológicas

De todo lo anterior podría desprenderse una conclusión desalentadora, situando al lenguaje y al color en terrenos difícilmente conciliables, más allá

solamente aquellos contados segmentos del continuum del espacio cromático que son importantes para nosotros, y de este modo el estudio del color tal como lo entendemos se convierte en gran medida el estudio del lenguaje del color.»

de un contacto sumario y forzoso. Sin embargo, la armonización de la percepción del color con el léxico, pese a los obstáculos abandonados entre ambos por la incuria del hablante, puede estimularse a partir de diversas vías. Para acelerar su éxito, convendría profundizar en los aspectos siguientes:

– Una redefinición exhaustiva de los colores a nivel de diccionario, evitando antes de nada la sinonimia, enfatizando las diferencias y concretando al máximo, comparativa y gradualmente, cada color en relación con los restantes a los que se asemeja. Al diccionario le corresponde especificar aquello en que se diferencian los matices de un mismo color, entendiéndolos como partícipes de una gama concreta y no como un surtido al azar. Es esencial que a la precisión descriptiva le acompañe el orden. Asimismo, el empleo de referentes precisos y estables (minerales, plantas, flores, pieles, pigmentos, etc) en las definiciones debe conjuntarse con ilustraciones de máxima fidelidad. Esta tarea incumbe a los diccionarios de cualquier categoría: escolares de nivel más o menos avanzado, académicos, ideológicos, etimológicos, de uso, de autoridades, de sinónimos, bilingües

– Una reorganización crítica de las nomenclaturas comerciales del color, de modo que cada término pueda remitirse a una clave exacta y común, con ayuda de normas estandarizadas como la PANTONE. La indicación de los datos de la mezcla origen de cada color debería constar de modo normativo. Establecidas las inevitables equivalencias entre todos los términos homologables suministrados por el comercio, se podría ya seleccionar a los más apropiados de entre ellos, eliminando al resto. Dados los factores económicos implicados, cabría incluso plantear una apoyatura legal para estas iniciativas, en tanto que referidas a las leyes de la competencia y el derecho del consumidor a una información fidedigna, de modo similar a la denominación de origen exclusiva de algunos productos. No está de más recordar que Napoleón determinó por decreto el tono del “verde imperial”, que era su color favorito para sus habitaciones privadas. Se echa de menos una legislación y una jurisprudencia, que persiga la nomenclatura confusa o arbitraria de cualquier color que salga al mercado¹⁶.

– Una sistematización, con ayuda de la psicología y la estética comparada, de todos los conceptos sinestésicos asociados de uno u otro modo a los colores, empleando estos valores intersensoriales para calibrar la especificidad de un color. Se hace preciso aprovechar, pese a todas las dificultades, la condición

¹⁶ Ya se ha citado el caso de Klein y su IKB. En 1995, por otra parte, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos determinó que un color puede ser registrado como marca comercial, igual que un logotipo, un nombre, etc, cuando se haya establecido una asociación firme entre el color y la firma correspondiente (como sucede por ejemplo con el amarillo Kodak). Un claro precedente de color asociado a un producto es el azul Wedgwood, un matiz claro y algo grisáceo conseguido en sus hornos por el célebre ceramista inglés de ese nombre a fines del siglo XVIII tras infinidad de experimentos.

de encrucijada del color, auténtica *lingua franca* del universo de la sinestesia, para relacionarlo con las connotaciones que lo enriquecen desde cualquier dirección perceptiva.

- Establecimiento de las equivalencias entre las distintas lenguas, marcando con precisión coincidencias, diferencias y superposiciones parciales en el campo del color. La enseñanza de una lengua puede aprovecharse para incrementar la discriminación cromática con los términos exclusivos de la misma, y afinar, mediante comparación, los de la lengua materna.

- Prioridad a la enseñanza del uso de los términos cromáticos, tanto desde el punto de vista plástico como del lenguaje, partiendo de los colores espectrales. El estímulo al uso atinado del léxico cromático debe inculcarse de modo amplio y riguroso, con ejercicios para desarrollar la comparación y la memoria cromáticas. Algunos ejemplos podrían ser la observación del mismo color en condiciones lumínicas o ambientales diversas, el reconocimiento de un color visto con anterioridad entre otros similares - con un aumento progresivo del tiempo -, el establecimiento de límites precisos en las gamas de transición entre dos colores o la consecución mediante mezclas de un color muy determinado. También se debe estimular al alumno para que establezca sus propias definiciones, en especial para el caso de los matices más precisos, y aborde con ánimo crítico las suministradas por los distintos diccionarios, estableciendo comparaciones entre ellos. El establecimiento de referencias firmes, como los pigmentos puros en polvo, que ofrecen un color inalterable, puede combinarse con otras más avanzadas. En efecto, el color del siglo XXI será sin duda el informático, así como el de la segunda mitad del XX ha sido el de la fotografía, el cine y la televisión. Un ordenador actual maneja miles de colores, mediante unas prestaciones a nivel de pantalla e impresora que no cesan de aumentar. Podría usarse el pixel, con su óctuple paleta (magenta, amarillo, cian, verde, anaranjado, violeta, blanco, negro), como pauta universal de nomenclatura y patrón de referencia.

- Ordenamiento del léxico cromático en gamas y matices a partir de un esquema sistemático, teniendo en cuenta que cada color básico puede al menos, en primera instancia, tender a sus análogos, blanco, negro, gris y pardo, y presentarse en una saturación baja, media y alta, aún sin entrar en el factor de la brillantez (que el castellano, a diferencia del latín, no privilegia). El azul, por ejemplo, puede desdoblarse en claro, oscuro, violáceo, verdoso, puro, grisáceo, intenso, apagado, con un posible término, o más, para cada caso. A partir de ahí se entraría en las mezclas ulteriores, de tres ingredientes o incluso cuatro. La presentación gráfica de los resultados, similarmente a como se hace desde hace siglos con las estructuras de colores, resulta especialmente clarificadora.

Se hace difícil exagerar la importancia de este campo, cuyas potencialidades, en gran medida inéditas, se ejercerían prácticamente a tiempo

continuo - hasta soñando seguimos percibiendo colores - , cuando el lenguaje se convierte en una herramienta para el afinamiento de la percepción.

Bibliografía

- AA.VV, *Congreso Internacional del Color. Galicia 97*, Universidad de Vigo, Vigo, 1997.
- Arnheim, R., *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 1985.
- Berlin, B. / Kay, P., *Basic Colour Terms*. University of California Press. Berkeley / Los Angeles / Oxford, 1991 (1969)
- Crone, R.A., *A History of Color*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht / Boston / London, 1996)
- Espejo Muriel, M^a del Mar; *Los nombres de color en la naturaleza*. Universidad. de Granada, Granada, 1996.
- Espejo Muriel, M^a del Mar, *Los nombres de los colores en español*. Universidad de Granada, Granada, 1990.
- Ferrer, E., *Los lenguajes del color*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Gage, J., *Color y cultura*, Siruela, Madrid, 1993.
- Gage, J., *Colour & Meaning*, Thames & Hudson, London, 1999.
- Goethe, J. W., *Teoría de los colores*. Consejo General de Arquitectura Técnica de España, Madrid. 1999.
- Hardin, C. L., *Color for philosophers*, Hackett, Indianapolis / Cambridge, 1988.
- Kelly, K.L. / Judd, D.B., *Color: Universal Language and Dictionary of Names*, National Bureau of Standards, Special Publication 440, U.S Government Printing Office, Washington, 1976.
- Kristol, A.M. *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Francke, Berne, 1978.
- Lamb, T. / Bourriau, J. (eds.), *Colour: Art & Science*. Cambridge University Press, Cambridge. 1995.
- Maerz, A. / Paul, M.R., *A Dictionary of Color*, Mc Graw Hill, New York, 1953.
- Nicholson, W., *Unknown Colour*, Faber, London, 1987.
- Tornay, S. (ed.) *Voir et nommer les couleurs*, Laboratoire d'éthnologie et sociologie, Université de Nanterre, Paris, 1978.
- Varley, H., *El gran libro del color*, Blume, Barcelona, 1982.
- Wittgenstein, L., *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Wyler, S., *Colour and Language*, Gunter Narr, Tubinga, 1992.