



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

Escuela Nacional de Artes Plásticas

"DISCREPANCIAS EN LA DEFINICION LEXICOGRAFICA DEL
COLOR VIOLETA EN ALEMAN, ESPAÑOL E INGLES,
ORIGEN ETIMOLOGICO DE ESTAS DIFERENCIAS Y SU
EFECTO EN TRADUCCIONES DE LIBROS ESPECIALIZADOS
EN COLOR Y ARTES PLASTICAS ASI COMO EN LA SERIE
DE PAPAS DE FRANCIS BACON"

FALLA DE ORIGEN

TESIS

que para obtener el Título de Licenciada en Artes Visuales presenta:

IDA COURTADE BEVILACQUA

Director de Tesis:

MTRO. ARMANDO TORRES MICHUA



México, D.F.

DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

1995

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIHILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

JURADO:

PRESIDENTE:	Mtro. Armando Torres Michúa R.
SECRETARIO:	Mtro. Arturo Miranda V.
VOCAL:	Mtro. Antonio Salazar B.
1er SUPLENTE:	Mtra. Ma Elena Hernández
2do SUPLENTE:	Lic. Renato Esquivel R.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa ayuda de Eva Maria Willkop, Daniel Espinosa Wolf y Luis Arteaga, mis colegas del Departamento de Alemán: Ingeborg Diener, Esther Elorduy, Dieter Rall y Ulrike Tallowitz.

Asimismo quiero agradecer al Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras todo el apoyo que me ha brindado, tanto para la realización de esta tesis como para la difusión de la misma.

Partes del contenido de este trabajo se presentaron con los siguientes títulos en los eventos:

De coles rojas a moras azules. La nomenclatura de los colores en el alemán y español. 1er Coloquio México-Cuba de Profesores de Alemán y Germanistas, Universidad de La Habana, Cuba. Febrero de 1994

Diferencias en los léxicos cromáticos del alemán y español. Origen y consecuencias. VIII Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos. Palacio de Minería, México, D.F. Octubre de 1994

Die purpurrote Rose aus Kairo war lila. Fehler bei der Übersetzung von Farbadjektiven (Deutsch-Englisch-Spanisch), deren Ursprung und Beispiele aus Fachtexten, Filmtiteln und Kunst. IDV-Regionaltagung, Stanford, Calif. Agosto de 1995

INDICE

Introducción

1	Antecedentes	1
1.1.	La subdivisión terminológica del espectro de los colores	10
1.1.2.	Los estudios de Eleanor Rosch acerca de los efectos de la extensión del léxico sobre la clasificación y reconocimiento de los colores	12
1.1.3.	El Estudio Basic Color Terms (Términos Básicos de Colores) de Brent Berlin y Paul Kay. La teoría de un orden fijo en el desarrollo de los léxicos cromáticos	14
1.2.	Interpretaciones y opiniones respecto al estudio Basic Color Terms de B. Berlin y P. Kay	18
1.2.1.	Opiniones de Rudolf Arnheim en su libro <u>Arte y Percepción Visual</u>	19
1.2.2.	La historia de los colores según el comunicado del Subcomandante Marcos del 27 de octubre de 1994	24
1.3.	Problemas de interpretación de un léxico cromático limitado: La sensibilidad cromática de los griegos y su léxico cromático	28
2	El color de las violetas	
2.1.	Ejemplos de discrepancias en la designación cromática del violeta en alemán, español e inglés	33
2.2.	Comparación de definiciones de los términos cromáticos para designar el violeta en diccionarios monolingües de alemán, español e inglés	36
2.2.1.	Definiciones de diccionarios monolingües en alemán	38
2.2.1.1.	Coincidencias y discrepancias	40

2.2.2.	Definiciones de diccionarios monolingües en español	43
2.2.2.1.	Coincidencias y discrepancias	45
2.2.3.	Definiciones de diccionarios monolingües en inglés	46
2.2.3.1.	Coincidencias y discrepancias	51
2.3.	Coincidencias, discrepancias y equivalencias en los tres idiomas	53
2.3.1.	El color púrpura: el más bello y noble de los colores	56
3	Discrepancias, confusiones y errores de traducción del término cromático violeta en los idiomas alemán, español e inglés	59
3.1.	<u>Arte y Percepción Visual</u>	61
3.2.	<u>La Sintaxis de la Imagen</u>	65
3.3.	<u>Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción</u>	67
3.4.	<u>Color Harmony</u>	73
3.5.	El Diccionario bilingüe <u>Oxford Duden. Bildwörterbuch. Deutsch und Spanisch</u> (Oxford Duden. Diccionario ilustrado. Alemán y español.)	77
4	Discrepancias en torno al color púrpura en la serie de Papas de Francis Bacon	78
	Conclusiones	81
	Bibliografía	96

INTRODUCCION

Pocos temas son tan subjetivos y se prestan a tantas confusiones como definir qué es de un color y qué de otro. Cuántas veces hemos presenciado o tomado parte en una discusión acerca del color de un objeto, por ejemplo: dos personas discuten sobre el color de un tela y uno dice que el color de ésta es azul y el otro insiste que es verde. Estas discusiones son tan subjetivas como inútiles, aún en el caso de consultar a un tercero, esta tercera opinión no va a solucionar el problema, cuando mucho se sumaría a una de las dos opiniones expresadas, si no es que este tercero considera que el objeto en cuestión no es ni verde ni azul sino gris. En este ejemplo, el color de la tela siempre es el mismo, mientras que los términos que se utilizan para describirlo no son iguales. ¿Estamos frente a un problema relacionado con la percepción visual, específicamente con la sensibilidad cromática de distintos individuos? Es decir, A ve azul, B verde y C gris, o ¿el azul de A es equivalente al verde B y al gris de C? En cuyo caso nos enfrentaríamos a un problema de léxico cromático, en el cual aquello que A denomine como azul no equivale al concepto de azul de B ni al de C, y así sucesivamente. De tal manera que la pregunta de quién de los tres tiene la razón, es decir, quién acertó al nombre del color se

podría solucionar midiendo la longitud de onda del color del traje. Pero, suponiendo que la medición se llevara a cabo, ¿quién tiene la autoridad para indicar dónde comienza el verde y termina el azul, en qué punto el verde grisáceo se convierte en gris verdoso? ¿La física, Newton, por ejemplo? ¿La biología? ¿La lingüística?

Suponiendo que C concuerde con A y diga que la tela es azul, entonces, es muy factible que C y A opinen que B tiene problemas de sensibilidad cromática, es decir, padece de daltonismo. El afirmar que alguien es daltónico o, dicho más diplomáticamente, que tiene ciertas deficiencias de sensibilidad cromática es algo que investigadores y profesores han dicho acerca de culturas como la griega antigua. La mera sugerencia que una cultura tan sofisticada como esta última padecía de baja o deficiente sensibilidad cromática, puede parecer insólita y alarmante; sin embargo esto se ha dicho, no sólo de los griegos antiguos, sino que también de los aztecas. Tan sólo hace unos cuantos meses apareció un artículo de Federico Ortiz Quesada, en el suplemento cultural semanal El Búho (No. 485 del 24 de diciembre de 1994) del diario Excélsior, titulado ¡Paz en la tierra! en el cual el autor afirma lo siguiente (la cursiva es mía): "Antes el hombre sólo percibía sensaciones exteriores y de manera rudimentaria. Hombre sensorial que no tenía educados los sentidos: el fundador de México Tenochtitlan

confundía el verde con el azul. pues la palabra para denominar estos colores era verdiazul - su aprecio por el jade lo demuestra -; el habitante del México moderno distingue decenas de colores verdes y otras tantas de azules. No es que el sistema óptico sea diferente, lo que sucede es que la conceptualización que radica en el cerebro ha crecido millones de veces". Esta creencia, más difundida de lo que se pudiese esperar, de que un pueblo confunde un color con otro es errónea, nuestros ojos -como habitantes del México moderno- y los del indígena -fundador de México Tenochtitlán-, ven lo mismo, como en el caso del ejemplo de la tela. El hecho que una lengua cuente con menos o más términos cromáticos no implica que confundan un color con otro. Y si, por ejemplo, en ruso el azul se divide en dos colores distintos, no subordinándose el uno al otro, ¿significa esto que la conceptualización en el cerebro de los rusos ha crecido más que la nuestra? Esta afirmación es tan absurda como falsa.

Los léxicos cromáticos han sido sujeto de numerosas investigaciones, según las cuales se ha comprobado, que ciertas culturas cuentan con mayor o menor cantidad de palabras para describir los colores. En el caso de las lenguas modernas existe un léxico cromático básico de once términos: blanco y negro, los tres primarios: rojo, azul y amarillo, los tres secundarios: verde, morado y

anaranjado, además del café, gris y rosa. Los demás términos se subordinan a estos primeros, por ejemplo, el escarlata se subordina al rojo, el lila al morado, el cian al azul, etc. Actualmente la cantidad de términos que poseen las lenguas occidentales modernas es inmensa, tomando el español como ejemplo, además de los términos compuestos como *azul claro*, *azul ultramarino*, *verde viridian*, *verde limón*, etc., contamos con vocablos más específicos para ciertas tonalidades como *lila*, *carmesí*, *cian*, *magenta*, etc. Si a esta cantidad le sumamos los términos que utilizan las compañías para cuyos productos los nombres de los colores sean importantes, como es el caso de los fabricantes de pinturas, automóviles, textiles, artículos de belleza, decoración, etc., tenemos como resultado una jungla de términos, los cuales no evocan una imagen en la mente de un individuo no iniciado en esta terminología. A manera de ejemplo algunos nombres de colores de pinturas al óleo: *violeta de marte*, *azul Windsor*, *blanco de plata*, *verde cadmio*, *café Van Dyck*, etc y algunos nombres de colores de automóviles: *verde Oaxaca*, *rojo tornado*, *blanco alpino*, *rojo Chihuahua*, *plata astral*, etc.

Estas discrepancias se presentan muy frecuentemente dentro de grupos de personas que comparten la misma lengua y cultura, así que, al pasar de una cultura a otra y de un idioma a otro, este fenómeno se

agudiza. Mi experiencia personal, como traductora de alemán e inglés y como profesora de alemán, me ha permitido observar que este problema no sólo se presenta más frecuentemente entre individuos de distintas culturas e idiomas, sino que presenta ciertos patrones. Por ejemplo, aquello que yo como mexicana y nativohablante del español denomino *rojo vino* o *vino* es sistemáticamente denominado por mis colegas, nativohablantes del alemán, como *lila*, mientras que muchas cosas que ellos describen como *azules* son, tanto para mí como para mis otros colegas mexicanos, *moradas*. Este fenómeno se repite entre mis colegas nativohablantes del inglés y los nativohablantes del español. Estas diferencias o inconsistencias entre lo que es azul, morado o rojo en distintos idiomas lleva a confusiones, no sólo en situaciones cotidianas (el caso de una amiga alemana que me pidió le pasara *ein lila Buch* [un libro morado] que estaba encima de su escritorio, mismo que yo no encontré ya que el libro en cuestión era, según mi opinión, rojo), sino que se presenta también en cine, literatura y en textos especializados en artes visuales, diseño, óptica, percepción visual, etc.

Estas confusiones y discrepancias se reflejan en las traducciones, en las cuales nos topamos con otro problema: el significado de los colores en distintas culturas. Si bien, como dice D.A. Dondis en La

sintaxis de la imagen, "Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc., en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes", es decir todos vemos los mismos colores, y muy frecuentemente los asociamos al mismo estímulo (azul - color del cielo, rojo - color de la sangre etc.). La autora continúa diciendo que "También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos. El rojo significa algo, por ejemplo, incluso cuando no tiene conexión ambiental alguna (...) El rojo significa peligro, amor, calidez, vida y tal vez otras cien cosas más. Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos." Lo que Dondis no explica es que, estos significados no concuerdan entre las culturas, así que la percepción y sus *significados asociativos* son los mismos para todos, mientras que la interpretación o *significados simbólicos* son culturales. Un alemán puede interpretar el color azul como el color de la fidelidad, o como el color de la borrachera, mientras que un estadounidense lo asociará con la tristeza.

Dentro del área de las artes visuales este tema es de suma importancia por las siguientes razones:

1. Entre los libros de esta área, escritos en otra lengua, se encuentran Arte y Percepción Visual de Rudolf Arnheim y el ya mencionado La sintaxis de la imagen, los cuales presentan

discrepancias en su terminología; éstas se deben, ya sea a errores de traducción o a discrepancias dentro de la lengua en la que fueron escritos, en estos casos en inglés. De tal suerte que, cuando leemos la palabra *morado* en el libro de Arnheim, no estamos pensando en el color al que el autor se refiere; y, en el caso de Dondis, las discrepancias entre imágenes y texto son tales, que a un color se le da el nombre de otro. Así que al lector incauto bien le pueden pasar desapercibidas estas irregularidades o producirle una cierta extrañeza.

2. La problemática de las equivalencias de la terminología cromática se ha estudiado muy poco, particularmente en el área de las artes visuales, aún cuando se trata de un elemento fundamental para describir, estudiar, criticar o discutir sobre la plástica. Lo cual nos lleva a confusiones e interpretaciones erróneas.
3. En lo que a interpretaciones se refiere, es muy relevante la cuestión de las asociaciones simbólicas de los colores. Ya que, como se verá en el capítulo final, estas diferencias pueden incluso tener repercusión en la producción de la plástica. Por lo cual es importante saber qué significa un color para distintas culturas e idiomas.
4. Finalmente, para poder explicar los puntos anteriores, hay que

estudiar qué significan los nombres de los colores en los diccionarios, a qué se refieren y qué significan para poder dar una lectura adecuada a los textos de autores de otras culturas.

En este momento, por cuestión de tiempo y espacio, me es imposible abarcar cada uno de los once términos cromáticos básicos, así que me limitaré a aquél que ha acaparado más intensamente mi atención: el morado. Este color, denominado violeta en la óptica y otras áreas, se presta maravillosamente para estudiar el fenómeno de las inconsistencias y discrepancias entre distintos idiomas, tanto en su traducción como en su significado.

Durante mucho tiempo, como otros tantos traductores, daba yo por sentado que los nombres de los colores eran fácilmente traducibles de un idioma a otro, (*blau*, en alemán, era *blue* en inglés y *azul* en español). No obstante, las discrepancias en textos traducidos y la extrañeza que me produce ver un color con el nombre de otro y la imposibilidad de encontrar equivalentes exactos, que abarquen tanto los significados asociativos como los simbólicos, me llevó a detenerme a reflexionar acerca de esta problemática y preguntarme, de dónde provienen estas diferencias, qué o quién determina la extensión de un color, cuáles son las diferencias con las que se topa el lector en su

propia lengua o en una extranjera, cómo, si es posible, se podrían remediar y qué repercusiones tienen en el quehacer del teórico y el productor de la plástica.

1. ANTECEDENTES

1.1. La subdivisión terminológica del espectro de los colores

El espectro de los colores es un continuo que no tiene fin o divisiones naturales; no hay, desde un punto de vista puramente físico, límites o indicaciones de dónde termina la designación de un color y dónde empieza la de otro. Sin embargo todos los grupos humanos han desarrollado léxicos cromáticos para subdividir el espectro, nombrando o rotulando los colores. Estos procedimientos para nombrar los colores, presentes en todas las culturas, son muy diversos entre sí. En algunas culturas sólo hay dos o tres palabras para describir la totalidad de los colores, en tanto que en otras sociedades se cuenta con una familia de términos, algunos de los cuales son adjetivos simples "azul", mientras que otros son expresiones más complejas como "azul celeste" o "azul celeste claro".

De acuerdo a la teoría saussureana¹ este procedimiento de designar los nombres de los colores se explica a través de la arbitrariedad del signo, es decir, que cada cultura divide y subdivide

¹Dubois, J. et al. Diccionario de Lingüística. Madrid, Alianza Editorial, 1973. Pág 55.

arbitrariamente el espectro de los colores. En general en lingüística, lo arbitrario caracteriza la relación que existe entre el significante y el significado. Por ejemplo la palabra "azul", la serie de sonidos que la componen y su grafía, no tiene una relación de necesidad con el color al que se refiere. Es decir que la lengua es arbitraria en la medida en que es una convención implícita entre los miembros de la sociedad que la utilizan; en este sentido se dice que no es "natural", a diferencia de las onomatopeyas

De esta manera, la designación de los términos cromáticos se explicaría como un procedimiento arbitrario, convenciones sociales en el habla de un grupo de seres humanos que no tiene relación con otras culturas. Así cada cultura, de acuerdo a sus necesidades y evolución, podría tener léxicos cromáticos totalmente distintos, podrían dividir el espectro de los colores en cualquier punto y cuantas veces quisieran. No obstante, esta explicación queda descartada a la luz de estudios antropológicos y lingüísticos realizados durante las décadas de los sesentas y los setentas. Estos estudios, descritos en los puntos 1.2. y 1.3., parecen indicar que la designación de los colores sigue una especie de modelo o patrón, el cual se puede relacionar con cuestiones ya sea, neuropsicológicas de la percepción visual de los seres humanos, o bien con la gramática generativa de Noam Chomsky

desarrollada entre 1960 y 1965, que habla de estructuras universales innatas (como la relación sujeto/predicado) de la especie humana.

1.1.2. Los estudios de Eleanor Rosch acerca de los efectos de la extensión del léxico sobre la clasificación y reconocimiento de los colores

Alrededor de 1970, Eleanor Rosch, psicolingüista de la Universidad de Harvard, llevó a cabo un estudio sobre la percepción del color entre los miembros de la tribu dani de Nueva Guinea, un pueblo que vivía como en la Edad de Piedra y sólo contaba con dos nombres para designar la totalidad del espectro: *mola* para los claros y cálidos y *mili* para los fríos y oscuros. El estudio de Rosch consistía, a grandes rasgos, en pruebas en las cuales los sujetos debían clasificar fichas de colores como *mola* o *mili* y, posteriormente, experimentos de memoria cromática en los cuales los sujetos debían reconocer, dentro de un conjunto, fichas de colores que se les habían mostrado anteriormente. Este estudio se realizó con el fin de determinar si la carencia de términos para designar los colores afectaba la percepción y/o reconocimiento de los mismos. Los resultados de este estudio demostraron que los sujetos de esta comunidad coincidían entre sí en

designar ciertos colores como *mola* y ciertos como *mili*, mientras que no había consenso en cuanto a los colores intermedios. Este mismo estudio se repitió en los Estados Unidos con el fin de comparar los resultados de los hablantes del inglés moderno con los de los nativos dani. La comparación demostró, sin embargo, que los dani reconocían los colores de un modo muy similar a los estadounidenses, incluso con similares confusiones.

A partir de estos resultados se puede decir que la rotulación de los colores resultaba incidental y no arbitraria. La forma en la cual los miembros de distintas culturas recuerdan e identifican los colores parece reflejar la organización de su sistema nervioso y no la estructura de su léxico. Finalmente Rosch puso en tela de juicio la existencia de límites fijos o rotundos entre las categorías. Las categorías del mundo real suelen tener fronteras poco delimitadas y se funden una en otra. Por ejemplo, dónde termina el azul y comienza el verde.

1.1.3.El estudio *Basic Color Terms* (Términos Básicos de Colores) de Brent Berlin y Paul Kay. La teoría de un orden fijo en el desarrollo de los léxicos cromáticos

En 1969 Brent Berlin y Paul Kay, antropólogos de la Universidad de California en Berkeley, aportaron pruebas acerca del "grado de naturalidad" o "patrón" seguido en la designación de los colores. En la primera parte de su estudio ellos estudiaron las costumbres en materia de designación de colores de individuos hablantes de veinte lenguas de origen muy diverso, incluidas ciertas lenguas árabes y otras como la de los ibos de Nigeria y la lengua tac de los siameses. Comprobaron que las culturas difieren notoriamente en cuanto a la cantidad de términos básicos que poseen para designar los colores; algunas de ellas sólo cuentan con dos términos (por ejemplo, *mili* y *mola* de los dani), en tanto que otras, como el inglés moderno tienen hasta once (*black, blue, brown, gray, green, orange pink, red, purple, white, y yellow*; en español: negro, azul, café, gris, verde, anaranjado, rosa, rojo, morado, blanco y amarillo, respectivamente). Un *término básico* es el nombre de un color que puede ser identificado como tal sin grandes confusiones por los hablantes de cierto idioma, además un *término básico* abarca una gama que puede ser subdividida en términos más específicos o

más complejos; por ejemplo el rojo es un término básico de color, mientras que el bermellón, el escarlata, el carmesí, etc. se subordinan al término básico rojo, son parte de la gama que abarca este último.

De entre los más novedoso de esta primera parte del estudio de Berlin y Kay fue el descubrimiento del fenómeno de las "zonas focales" cromáticas. Estos antropólogos descubrieron que sujetos de distintas culturas coincidían en cuanto a qué era un color preciso de uno impreciso; por ejemplo un "azul preciso" y un "azul impreciso"; en este caso podríamos hablar de un color prototípico. De la misma manera que un gorrión es un ave más prototípica que un pingüino, ciertos tonos de azul son más prototípicos, y por ende más fáciles de categorizar como azules, que otros. En este punto, retomando el estudio de Rosch, nos encontramos con colores prototípicos, fáciles de recordar. Por más que la cultura del sujeto en el estudio careciera de un nombre para tal o cual color, este sujeto podía definir si el color era preciso o no. Berlin y Kay atribuían esta concordancia universal a la estructura del sistema nervioso de los humanos, que hace que ciertos matices cromáticos resulten más destacados que otros.

En la segunda parte del estudio de Berlin y Kay se encuentra el

más importante de sus descubrimientos, la teoría de la existencia de un orden fijo en el desarrollo de léxicos cromáticos. En esta parte Berlin y Kay estudiaron los vocabularios cromáticos de 98 culturas distintas y encontraron una secuencia o patrón que parece regir el desarrollo de los términos básicos de color. A continuación vemos las secuencias:

Grado	Términos cromáticos básicos	Idioma	Clase lingüística y origen
I	negro, blanco	dugerm dani	ndani, Nueva Guinea
II	negro, blanco, rojo	pomo	hokan, Calif., E.U.A.
III	negro, blanco, rojo, amarillo o verde	hanunó o	austronesio. Filipinas
IV	negro, blanco, rojo, amarillo, verde	tzeltal	penutiáno (maya), México
V	negro, blanco, rojo, amarillo, verde, azul	mandarín chino	sinotibetano, China del Norte
VI	negro, blanco, rojo, amarillo, verde, azul, café	bari	nilosahariano, Sudán
VII	negro, blanco, rojo, amarillo, verde, azul, café, rosa, morado, anaranjado, gris	árabe hebreo, japon., húngr. ruso, zuni	semita, Líbano semita, Israel altaico, Japón altaico, Hungría indoeuropeo, URSS penutiáno, E.U.A.

De acuerdo a estos resultados, si una cultura posee sólo dos

términos para designar los colores codificará siempre el negro y el blanco; en caso de contar con tres, el tercero será invariablemente el rojo; si cuenta con cuatro o cinco términos, añadirá el amarillo y el verde (en ese orden o al revés); el café y el azul compiten por el sexto y séptimo lugar; y los últimos términos cromáticos básicos son el rosa, el morado, el anaranjado y el gris. Es virtualmente imposible explicar estos resultados por una sucesión de accidentes históricos o por la difusión cultural; parece más verosímil que las distinciones que las culturas establecen entre los colores y que incorporan a sus léxicos reflejen las diferencias más sobresalientes en su percepción del mundo.

No hay que olvidar que los términos *mola* y *mili* de los dani de Nueva Guinea, que mencionan Berlin y Kay no corresponden a los términos *blanco* y *negro* actuales, sino que representan otro tipo de división del espectro, la totalidad de los colores se divide en dos categorías; los cálidos y claros y los fríos y oscuros. El significado de los términos dani no equivale, de ninguna manera, al significado de los términos cromáticos actuales.

1.2. Interpretaciones y opiniones respecto al estudio *Basic Color*

Terms de B.Berlin y P.Kay

Los resultados de los estudios de Berlin y Kay han provocado un sinnúmero de reacciones entre la comunidad científica, hay quienes, como el antropólogo John Bousfield, opinan que las conclusiones son demasiado generales. Según este autor, en una cultura en la que hay sólo dos términos, cada uno de ellos debe tener un significado mucho más vasto que en otra cultura donde existen múltiples nombres.

Retomando las conclusiones de Rosch acerca de las fronteras poco delimitadas de las categorías reales y la teoría de la arbitrariedad del signo hay que señalar algunos casos en los cuales el patrón descubierto por Berlin y Kay no funciona totalmente. Tal es el caso de los términos cromáticos del japonés *aoi* y *midori*, *aoi* es el término más antiguo y abarca la gama que va del azul al verde, mientras que *midori* es un término mucho más nuevo y significa solamente verde. El problema en este caso es que la frontera o límite de la convención social de dónde termina el azul y dónde comienza en verde es, en el caso del idioma japonés, distinta al resto de las lenguas, ya que *aoi* abarca, además de la gama del azul, lo que en otros idiomas se

consideraría parte del verde. De tal manera que podríamos decir que el término *aoi*, el más antiguo, tiene mayor parte de azul que de verde y el término *midori* abarca sólo una parte del verde. Esto no sólo nos muestra una subdivisión del espectro distinta a la descrita por Berlin y Kay, sino que además indica que, en el japonés, el término azul es más antiguo que el verde, lo cual contradice el patrón del estudio *Basic Color Terms*. Otra excepción la constituye el ruso, idioma en el cual existen dos términos para describir el azul: *goluboy* y *siny*.

En 1976 Marshall Sahlins, antropólogo de la Universidad de Chicago afirmó que, partiendo de la aceptación de los hallazgos de Berlin y Kay, "el relativismo simplemente tiene que dar cuenta de las regularidades entre las culturas en materia de categorización de los colores" y, a continuación deduce que el aparato perceptual humano es aprovechado para finalidades culturales más amplias. Es decir, los significados sociales, culturales, jerárquicos y afectivos de los colores.

1.2.1. Opiniones de Rudolf Arnheim en su libro Arte y Percepción Visual

En el capítulo 7 titulado "El Color" de su libro Arte y Percepción Visual Rudolf Arnheim dice en la página 364 lo siguiente:

"... Se puede pedir a los sujetos de una prueba experimental que agrupen los colores afines, o que emparejen un cierto matiz con una muestra idéntica. Con tales procedimientos se evitará la referencia a nombres de colores, pero no se puede dar por sentado que diferentes personas de formación similar, y menos aún miembros de diferentes culturas tengan los mismos criterios a la hora de juzgar lo «semejante», «igual» o «diferente» No obstante, dentro de estos límites se puede afirmar sin riesgo de error que la percepción del color es igual a todas las personas, sea cual sea su edad, formación o cultura. ..."

Si bien R. Arnheim no menciona los estudios de Eleanor Rosch en su bibliografía, sí menciona el estudio de Berlin y Kay. Llama la atención que R. Arnheim afirme que no se puede dar por sentado que diferentes personas de diferentes culturas tengan los mismos criterios siendo que, en el estudio de Berlin y Kay que él mismo cita, se demuestra que existen las zonas focales cromáticas, que hacen que los humanos recuerden o identifiquen con mayor facilidad ciertos tonos.

Unos párrafos más adelante Arnheim formula la hipótesis:

"... 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. ..."

En este punto R. Arnheim parece estar hablando de la arbitrariedad del signo, de la teoría saussuriana que cada cultura según sus necesidades desarrolla léxicos arbitrariamente; lo cual es contrario a lo

que demuestran Berlin y Kay. En el punto 1.1. de esta tesis se refuta tal afirmación. Aún en culturas en las cuales la ganadería es la actividad más importante se respeta el patrón de surgimiento de los términos cromáticos. El ejemplo dado por Arnheim sugeriría que puede existir una cultura con un léxico amplio para designar las tonalidades del ganado, es decir un idioma con palabras como marrón, beige, pardo, canelo, etc. y no contar con las palabras "verde" y "azul"; el ejemplo es totalmente absurdo, es imposible. El propio Arnheim se contradice un poco más adelante diciendo:

"... De la investigación antropológica llevada cabo por Brent Berlin y Paul Kay se desprende que los nombres de colores no proceden de una selección arbitraria. La nomenclatura más elemental distingue únicamente entre oscuridad y claridad, siendo clasificados todos los colores conforme a esta dicotomía simple. ... así también la oscuridad y la luminosidad abarcan al principio la totalidad de los colores, para acabar designando solamente los negros, blancos y grises. ..."

Aquí los datos aportados por Eleanor Rosch acerca de los conceptos de cálido-claro y frío-oscuro ayudan a comprender que esta dicotomía no es tan simple. Arnheim prosigue, no sin una buena dosis de escepticismo, sus reflexiones en torno al estudio de Berlin y Kay:

"... Si estos datos, recogidos de veinte lenguas, son de fiar, significan que la diferenciación, que antes aplicamos al desarrollo de la concepción de la forma* vale también para el color. ... Desde luego, es más simple dividir el mundo de los colores en sólo dos categorías que en seis u ocho, pero en la secuencia de colores descubierta por Berlin y Kay no aparece una lógica

equivalente. ¿Porqué ha de ser siempre el rojo el primero en modificar la dicotomía oscuro-claro? ¿Es que es el matiz más llamativo, o de mayor interés práctico? ¿Y porqué la siguiente adición ha de ser siempre el verde o el amarillo? Se ha observado que las lenguas del nivel de seis colores tienen un nombre para el oscuro, el claro, el rojo, el verde, el amarillo y el azul. La diferenciación ulterior completa la lista de colores básicos con el pardo, el morado, el rosado, el anaranjado y el gris. ..."

Como se vio en el punto 1.1.3. el estudio de Berlin y Kay consistió en dos partes, en la primera estudiaron 20 lenguas y, a partir de estos resultados, se elaboró la teoría de las zonas focales cromáticas; posteriormente, pero dentro del mismo estudio citado por Arnheim, Berlin y Kay estudiaron 98 lenguas y con base en este último estudio establecieron la secuencia del desarrollo de léxicos cromáticos. Según R. Arnheim, Berlin y Kay, a partir de un estudio de sólo 20 lenguas, desarrollaron toda su teoría, lo cual no concuerda.

Más adelante, en la página 404 Arnheim dice:

"Cálido y frío

Apenas si se ha intentado agrupar los diversos colores en términos de sus cualidades expresivas genéricas. Una distinción bastante común es la que divide los colores en cálidos y fríos. Los artistas emplean esos términos, que aparecen también en los libros sobre la teoría del color. Pero con comentarios sueltos basados en impresiones subjetivas no se llega muy lejos. Las observaciones experimentales de Von Allesch no parecen haber arrojado resultados concluyentes, a juzgar por sus breves alusiones al tema."

La distinción que divide los colores en cálidos y fríos es más antigua que los mismos nombres de los colores. La primera división del espectro, que ya hemos mencionado en varias ocasiones, es cálido-claro y frío-oscuro. Nuevamente, la lectura del estudio de E. Rosch le hubiera aportado mayores datos a Arnheim. En la página 406 Arnheim continúa:

"Finalmente, detengámonos un momento ante la extraña costumbre de recurrir a sensaciones térmicas para hablar de los colores. ¿Qué denominador común hay entre lo uno y lo otro? No es que el rojo oscuro de una rosa nos recuerde un baño caliente o el calor del verano. Más bien se trata de que el color desata una reacción que también provoca la estimulación térmica, y si se emplean las palabras «cálido» y «frío» para caracterizar los colores es simplemente porque la cualidad expresiva en cuestión presenta su forma más fuerte, y biológicamente más vital, en el ámbito de la temperatura."

¿Se puede hablar de una extraña costumbre en la distinción entre cálido y frío? Si tomamos el binomio *mili* y *mola* es evidente que se refieren a las sensaciones más básicas de percepción, claro-oscuro, cálido-frío, día-noche, sol-sombra. ¿Qué hay de extraño en ello? ¿No es más evidente esta dicotomía que argumentar a favor de las cualidades expresivas del color?

1.2.2. La historia de los colores según el comunicado del Subcomandante insurgente Marcos del 27 de octubre de 1994

Como se presentó en el punto anterior, la secuencia del surgimiento de los términos básicos cromáticos es : blanco y negro, rojo, verde y amarillo, azul y café, y, finalmente morado, anaranjado, rosa y gris. El 1o. de noviembre de 1994 el diario *La Jornada* publicó un comunicado del subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, fechado el 27 de octubre, bajo el encabezado "Comunicado y carta abierta de Marcos. El mundo sería alegre si colores y pensamientos tuvieran su lugar". El orden del surgimiento de los nombres de los colores descrita por el *Subcomandante Marcos* es casi idéntica a la de Berlin y Kay; según *Marcos*, la historia que reproduciré a continuación se la contó *el viejo Antonio*, aunque cabe resaltar que es poco probable de que se trate de alguna leyenda maya, a lo sumo se podría tratar de una variación, ya que en el maya y sus dialectos no hay una palabra para el *azul*, y las coincidencias entre esta historia y el estudio de Berlin y Kay son tantas que no me queda más que preguntarme si *Marcos* o *el viejo Antonio*, esta última posibilidad me parece un poco factible, están familiarizados con el estudio Basic Color Terms.

"La historia de los colores

(...) El viejo Antonio (...) carraspea, da fuego al cigarro y se acomoda, como puede para iniciar lentamente.

"No así era la guacamaya. Acaso tenía colores. Puro gris era. Sus plumas eran rabonas, como gallina mojada. Una más entre tanto pájaro que a saber cómo se llegó al mundo porque los dioses no se sabían quién y cómo había hecho los pájaros. Y así era de por sí. Los dioses despertaron después de que la noche había dicho "hasta aquí nomás" al día y los hombres y mujeres se estaban dormidos o amándose, que es una forma bonita de cansarse para dormirse luego. Los dioses peleaban, siempre peleaban estos dioses que salieron muy peleoneros, no como los primeros, los siete dioses que nacieron el mundo, los más primeros. Y los dioses peleaban porque muy aburrido estaba el mundo con sólo dos colores que lo pintaban. Y era cierto el enojo de los dioses porque sólo dos colores se turnaban al mundo: el uno era el negro que mandaba la noche, el otro era el blanco que caminaba el día, y el tercero no era color, era el gris que pintaba tardes y madrugadas para que no brincaran tan duro el negro y el blanco. Y eran estos dioses peleoneros pero sabedores. Y en una reunión que se hicieron sacaron el acuerdo de hacer los colores más largos para que fuera alegre el caminar y el amar de los hombres y mujeres murciélagos.

Uno de los dioses agarró en caminar para pensar mejor su pensamiento y tanto pensaba su pensamiento que no miró su camino y se tropezó en una piedra así de grande y se pegó en la cabeza y le salió sangre de su cabeza. Y el dios, luego que pasó chilló y chilló un buen rato, la miró su sangre y la vio que es otro color que no es los dos colores y fue corriendo a donde estaban los demás dioses y les mostró el color nuevo y "colorado" le pusieron a ese color, el tercero que nacía. Después otro de los dioses buscaba un color para pintar la esperanza. Lo encontró después de un buen rato, fue y lo mostró en la asamblea de los dioses y "verde" le pusieron a ese color, el cuarto. Uno más empezó a rascar harto en la tierra "¿Qué haces?", le preguntaron los demás dioses. "Busco el corazón de la tierra", respondió mientras aventaba tierra para todos lados. Al rato lo encontró el corazón de la tierra y lo mostró a los demás dioses y "café" le pusieron a ese quinto color. Otro dios se fue mero paraba, "voy a mirar de qué color es el mundo", dijo y se dio en trepar y trepar hasta allá arriba. Cuando llegó bien alto miró para abajo y vio el color del mundo, pero no sabía cómo llevarlo hasta donde estaban los demás dioses y les dijo: "En mis ojos traigo el color del mundo", y "azul" le pusieron al color sexto. Otro dios estaba buscando los colores cuando escuchó que un niño se reía, se

acercó con cuidado y, cuando se descuidó el niño, el dios le arrebató la risa y lo dejó llorando. Por eso dicen que los niños de repente están riendo y de repente están llorando. El dios llevó la risa del niño y "amarillo" le pusieron a ese séptimo color.

Para entonces los dioses ya estaban cansados y se fueron a tomar pozal y a dormirse y los dejaron a los colores en una cajita, botada bajo una ceiba.

La cajita no estaba bien cerrada y los colores se salieron y empezaron a hacer alegría y se amaron y salieron más colores diferentes y nuevos y la ceiba lo miró todo y los tapó para que la lluvia no los borrara a los colores y cuando llegaron los dioses ya no eran siete colores sino bastantes y la miraron a la ceiba y le dijeron: "Tu pariste los colores, tú cuidarás el mundo y desde tu cabeza pintaremos el mundo".

Y se subieron al copete de la ceiba y desde ahí empezaron a aventar los colores así nomás y el azul se quedó parte en el agua y parte en el cielo, y el verde le cayó a los árboles y las plantas, y el café, que era más pesado, se cayó en la tierra, y el amarillo, que era una risa de niño, voló hasta pintar el sol, el rojo llegó en su boca de los hombres y de los animales y lo comieron y se pintaron de rojo por dentro, y el blanco y el negro ya de por sí estaban en el mundo, y era un relajo cómo aventaban los colores los dioses, ni se fijaban dónde llega el color que avientan y algunos colores salpicaron a los hombres de distintos colores y de distintos pensamientos.

Y ya luego se cansaron los dioses y se fueron a dormir otra vez. Puro dormir querían estos dioses que no eran los primeros, los que nacieron el mundo.

Y, entonces, para no olvidarse de los colores y no se fueran a perder, buscaron modo de guardarlos. Y se estaba pensando en su corazón cómo hacer cuando vieron a la guacamaya y entonces la agarraron y le empezaron a poner encima todos los colores y le alargaron las plumas para que cupieran todos. Y así fue como la guacamaya se agarró color y ahí lo anda paseando, por si a los hombres y mujeres se les olvida que muchos son los colores y los pensamientos, y que el mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar."

El orden de la secuencia de los colores en este texto es: blanco y negro, *colorado* (rojo), verde, café, azul y amarillo. La única diferencia

entre la secuencia de Berlin y Kay y la del *viejo Antonio*, según *Marcos*, es el amarillo que en vez de encontrarse antes o después del verde, se encuentra al final.

¿Será una gran coincidencia la similitud entre estas secuencias? Esta es una pregunta a la cual sólo *Marcos* puede responder, así que por el momento nos quedaremos con la duda.

1.3. Problemas de interpretación de un léxico cromático limitado: La sensibilidad cromática de los griegos antiguos y su léxico cromadas

"Al observar la diversidad de las expresiones griegas y romanas, uno se percatará, con placer, con qué agilidad y despreocupación fueron utilizadas las palabras casi a través de todo el círculo cromadas."
Johann Wolfgang von Goethe¹

Como se vio en los puntos anteriores, ciertas culturas tienen mayor o menor cantidad de términos para denominar los colores del espectro y justamente este fenómeno tiene como consecuencia dificultades en la traducción e interpretación de estos términos cromáticos, ya que no corresponden de una lengua a otra.

Un ejemplo muy evidente de este problema lo constituye el léxico cromadas del griego antiguo, que ha causado polémica entre los investigadores durante varios siglos. El problema es que el griego antiguo cuenta con menos términos cromáticos que las lenguas modernas. Es notoria la falta de términos para describir el café, azul y verde. Este léxico cromadas limitado tiene como consecuencia que algunos objetos, en vez de ser descritos como "azules" sean llamados

¹Pawlik, J.: Goethe Farbenlehre (Teoría del Color), DuMont, Köln 1974; §608 pág. 106

"negros" u "oscuros". En la literatura griega nos encontramos con descripciones como "negras entrabas", "negras naves", "negro vino" "negra tierra", "negra muerte", "negra sangre" "mar negro", etc; el uso del adjetivo "negro" en este contexto puede ser interpretado como poético, pero llama la atención la frecuencia con la que aparece. En el caso del mar, que podríamos describir como azul, verde, gris, etc. aparece en la Iliada como "mar negro" o "mar vinoso" "purpúreas ondas del mar" y algunos objetos, que podríamos describir como café o marrones aparecen como "negras naves" "rojas naves", "negra tierra" y el cielo aparece como "cielo de bronce".

Pero esta cuestión no a todos les parece algo placentero, por lo que no es de extrañar que algunos investigadores hayan formulado hipótesis para explicar este fenómeno, entre ellos destaca Maurice Platnauer en 1921 con su artículo Greek Colour Perception (Percepción Cromática de los Griegos) en el cual, después de ejemplificar ampliamente este fenómeno, llega a la conclusión de que el color interesaba muy poco a los griegos antiguos o dejaba una impresión mucho menos vívida en sus sentidos, lo cual es una forma muy elaborada de decir que tenían una sensibilidad cromática deficiente. Más recientemente Harold Osborne en 1968 plantea una teoría sobre

la insensibilidad cromática de los griegos diciendo que no apreciaban los colores, sólo su brillantez o luminosidad, además de afirmar que la única gama por la cual mostraban cierto interés es la que va del rojo al morado lo cual, según Osborne, es un síntoma de alguna enfermedad mental o simplemente una muestra del mal gusto de los griegos.

Finalmente existe el problema de la paleta limitada de los griegos, de acuerdo a escritos romanos, según Plinio el Viejo, la paleta de los griegos se limitaba a cuatro colores: blanco, amarillo, rojo y negro. Nuevamente llama la atención la ausencia del azul. De cualquier manera tanto en la pintura como en la escultura y decoraciones griegas se encuentran tonalidades de azul y verde, lo cual contradice toda la evidencia escrita.

Ya en 1977 Vincent J. Bruno en su libro Form and Color in Greek Painting desecha la idea de que la sensibilidad cromática de los griegos es deficiente y habla de dificultades lingüísticas en la interpretación de los nombres de colores debido a traducciones incorrectas, transcripciones incorrectas de manuscritos antiguos o interpretaciones erróneas. En el capítulo 5 titulado *The Four-Color Palette of the Greeks* Bruno dice:

"We can only surmise that there is some hidden significance in the omission of blue in Pliny's list, a significance which we have

yet to comprehend and explain.
Eventually it will be necessary to form some theory or to invent
some explanation for the absence of blue in the ancient list."

(Tan sólo podemos conjeturar que hay un significado oculto en la omisión del azul en la lista de Plinio, un significado que todavía tenemos que entender y explicar.
Eventualmente será necesario formular una teoría o inventar alguna explicación para la ausencia del azul en la antigua lista)

V.J. Bruno presenta dos posibles explicaciones para este fenómeno, de suma importancia para él ya que, de acuerdo a la evidencia física encontrada en mosaicos y frescos, es imposible que los griegos lograran tales armonías cromáticas sin el azul; por otra parte es evidente que la utilización del azul en su forma pura es poco frecuente, salvo en la cerámica de períodos tempranos. La primera teoría de Bruno habla de la posibilidad de que los griegos antiguos tuvieran un pigmento negro que, diluido, fuera capaz de aparecer como azul; la segunda teoría, la cual también incluye la posibilidad de un pigmento negro-azuloso, interpreta el término cromadas *μέλας* (negro) como *oscurecido*, a partir de la cual Bruno concluye que el *negro* de la paleta de los griegos antiguos se podría referir a un *agente oscurecedor*, de tal manera que bien podría incluir al azul.

No obstante de quedar abierta la posibilidad de comprobar la existencia de un pigmento capaz de producir tanto negro como azul,

este fenómeno se puede explicar más sencillamente a partir de los estudios de Berlin y Kay si consideramos que, en los casos de léxicos cromáticos reducidos, el término faltante se reparte entre los ya existentes, de tal manera que el color azul bien se podía encontrar repartido dentro de otros términos cromáticos como "negro" "oscuro" o "vinoso". De tal suerte que la paleta limitada de los griegos podía abarcar el azul dentro del negro.

A pesar de que el griego antiguo contaba con un término para designar al azul, no se utilizaba con mucha frecuencia, en la literatura es muy poco común encontrarse con tal término. La razón podría estar en que se trata de un término más nuevo que *negro*. Cuando surge un término nuevo, éste no es adoptado y utilizado inmediatamente por los hablantes de una lengua. Tarda cierto tiempo en ser aceptado y, como veremos en el siguiente capítulo, en ocasiones no sustituye al término o categoría anterior.

2. El Color de las Violetas

Hay azules que se caen de morados.
Carlos Pellicer¹

2.1. Ejemplos de discrepancias en la designación cromática del violeta en alemán, español e inglés

Como se explicó en el capítulo anterior los léxicos cromáticos de los idiomas evolucionan de acuerdo a un cierto patrón, pasando de las divisiones más simples a las más complejas. Este proceso implica que el surgimiento de un nuevo término no viene a sustituir a uno anterior, sino a subdividir los ya existentes. Así cuando surge el término "rojo" éste no sustituye a los términos ya existentes, en este caso, "negro" o "blanco" sino que se agrega a ellos como una categoría nueva, no obstante, al mismo tiempo el nuevo término toma parte de lo que anteriormente se designaba como "negro" o "blanco".

Existen numerosas confusiones y discrepancias entre lo que es violeta en español y en los idiomas alemán e inglés. Estas diferencias surgen en el momento en el cual no se contaba con un término

¹Pellicer, Carlos. Antología breve. FCE, Méx. 1986. Pág. 51

cromático para designar el violeta. Sin embargo, debido a la existencia de objetos de uso cotidiano de este color, tenían que designarse de alguna manera. La falta de un término específico para este color se compensaba repartiendo la gama del violeta dentro de los dos colores adyacentes del espectro: el rojo y el azul. Sin embargo, no todos los idiomas llegaron a esta solución, en el caso del idioma sueco, en vez de repartir el violeta entre el azul y el rojo se le agregó a la categoría del café. Es así como, en el alemán e inglés, surgen las siguientes palabras:

ALEMAN	TRADUCCION LITERAL	TRADUCCION
Blaubeere	mora azul	arándano, mirtillo
Blauer Enzian	genciana azul	violeta de genciana
Blaukraut	col azul	col morada
fliederblau	azul de lila	lila (adjetivo)
veilchenblau	azul de violeta	violeta (adj.)
Rotkraut o Rotkohl	col roja	col morada
INGLES	TRADUCCION LITERAL	TRADUCCION
blueberry	mora azul	arándano, mirtillo
blue violet	violeta azul	violeta
red cabbage	col roja	col morada

En lo que a descripciones de flores se refiere, en alemán se dice que *Veilchen, Flieder, Stiefmütterchen sind blau* (las violetas, lilas y pensamientos son azules) en inglés es también muy común escuchar *violets are blue* (las violetas son azules). Existen expresiones populares tales como, en alemán, *er ist blau wie ein Veilchen* que significa literalmente "él está tan azul como una violeta" lo cual quiere decir que está muy borracho; decir que alguien está azul, en alemán, significa que alguien está bajo los efectos del alcohol, a diferencia del inglés en el cual el color azul se asocia con la tristeza. Mientras tanto tenemos en inglés la rima infantil que dice *roses are red, violets are blue...* literalmente, "las rosas son rojas, las violetas azules" y es una expresión que se usa muy frecuentemente para designar aquellas cosas que son muy evidentes y banales.

Pero para un nativohablante del español es muy difícil concebir moras, lilas y violetas azules; y el caso de las coles es aún más confuso, ya que en alemán en algunas regiones son "coles azules" y en otras "coles rojas" aunque, en realidad se trate del mismo vegetal y éste se designe como "col morada" en español. Y, qué tan evidente y obvio es para alguien que no es nativohablante del inglés el azul como el color de las violetas. Para responder a la pregunta de si el mismo

objeto (mora, flor o col) es definido con un término cromático distinto dependiendo del idioma empleado, hay que estudiar qué dicen los diccionarios monolingües de cada una de las lenguas contempladas.

2.2. Comparación de definiciones de los términos cromáticos para designar el violeta en diccionarios monolingües de alemán, español e inglés

Según la definición del Diccionario de Lingüística, un diccionario es un objeto cultural que presenta el léxico de una (o varias) lengua bajo forma alfabética, dando de cada término un cierto número de informaciones (pronunciación, etimología, categoría gramatical, definición, ejemplos de empleo, sinónimos, etc). La finalidad de un diccionario es la de traducir o explicar uno o más léxicos además de apoyar el dominio del dominio de una lengua y ampliar el saber cultural del lector. La manera de leer un diccionario es la «consulta».

Por lo tanto, para determinar las diferencias entre las definiciones y ejemplos del color violeta se llevó a cabo un estudio lexicográfico de tres lenguas: alemán, español e inglés. Este consistió en dos partes:

I Comparación las definiciones de diversos diccionarios monolingües para detectar si hay discrepancias o contradicciones dentro de cada una de las lenguas contempladas en este estudio.

II Comparación de las definiciones de las tres lenguas para determinar coincidencias o discrepancias.

2.2.1. Definiciones de diccionarios monolingües en alemán

Los términos cromáticos para designar la gama del violeta son, en alemán, *violett* (violeta) y *lila* (lila), teniendo sinónimos como *veilchenfarbig* (de color de violeta) y *fliederfarbig* (de color de lila) respectivamente. A continuación se presentarán las definiciones de estos términos de los diccionarios de las casas editoriales Duden, Niemeyer, Wahrig y Brockhaus, los cuales nos proporcionan un amplio panorama

dtv Brockhaus Lexikon traducción literal
(Ed.1984)

lila (...) fliederfarben, weißliches Violett	lila (...) colores de lila, violeta blanquecino
violett (...) meist etwas rötlicher als das <Blau> des Veilchens, etwa mit der farbtongleichen Wellenlänge von 550 nm	violeta (...) generalmente algo más rojizo que el <azul> de la violeta, con alrededor de 550 nm de longitud de onda

Duden Rechtschreibung (Ed.1967)

lila (...) (fliederblau) (...) vgl. blau Lila (ein fliederblauer Farbton)	lila (...) (azul de lila) (...) compárese azul; lila (tono de color de azul de lila)
violett (...) („veilchen“farbig); vgl. blau; Violett (violette Farbe) (...) vgl. Blau	violeta (...) (color de "violeta"); compárese azul; violeta (color violeta) (...) compárese azul

Duden. Das Bedeutungswörterbuch (Ed.1985)

lila (...), wie <i>blauer Flieder</i> (...)	lila (...) como <i>lila (flor) azul</i> (...)
violett (...) <i>zwischen Rot und Blau liegend</i> : Veilchen sind v. (...)	violeta (...) <i>se encuentra entre el rojo y el azul</i> : Las violetas son v.

Wahrig Deutsches Wörterbuch (1980)

lila (...) <i>fliederfarben, hellviolett</i> (...) Fliederblütenfarbe	lila (...) <i>colores de lila, violeta claro</i> (...) color de las flores de lila
violett (...) <i>veilchenfarbig</i> (...) „veilchenblau“ (...)	violeta (...) <i>de color de violeta</i> (...) "azul de violeta" (...)

Sprachbrockhaus Bildwörterbuch (Ed. 1978)

lila (...) <i>hellviolett, fliederblau</i> (...)	lila (...) <i>violeta claro, azul de lila</i> (...)
violett (...) <i>lila, veilchenblau</i> (...)	violeta (...) <i>lila, azul de violeta</i> (...)

Niemeyer. Deutsches Wörterbuch (Ed.1981)

lila (...) „Fliederblütenfarbe“ (...) vgl. <i>rosa, violett</i> .	lila (...) „color de las flores de lila“ (...) compárese <i>rosa, violeta</i> .
--	--

<p>violett (...) Anf. 14. Jh. aus frz. <i>violet</i> (eigentl. ‚veilchenfarben‘), das aber erst seit dem 17. Jh. als Differenzierung von <i>braun</i> sich durchsetzt.</p>	<p>violeta (...) Principios del siglo 14 del francés <i>violet</i> (literal ‚colores de violeta‘), el cual, sin embargo, hasta el siglo 17 se estableció como diferenciación de <i>café</i>.</p>
---	---

2.2.1.1. Coincidencias y discrepancias

Las coincidencias son:

LILA

1. El adjetivo *lila* se refiere al color de las lilas.
2. *Lila* es más claro que *violett*.
3. *Lila* es equivalente a "azul de lila".

VIOLETT

1. El adjetivo *violett* se refiere al color de las violetas.
2. *Violett* es equivalente a "azul de violeta".

Las discrepancias en torno al adjetivo *lila* son poco relevantes, sólo que un diccionario nos remite a "azul" y otro a "rosa y violeta".

Sin embargo las discrepancias en la definición de *violett* son más importantes:

1. Según el dtv Brockhaus Lexikon violeta es "algo más rojizo que

el <azul> de la violeta".

2. De acuerdo al Duden. Das Bedeutungswörterbuch *violett* se encuentra "entre el rojo y el azul".
3. El Sprachbrockhaus Bildwörterbuch afirma que *lila* es sinónimo de *violett*.

Las dudas más evidentes son: ¿Cómo puede *lila* ser más claro que y sinónimo *violett*? ¿Es *violett* el color de las violetas o "más rojizo que el <azul> de las violetas?

En consecuencia: si *lila* es equivalente a "azul de lila" y *violett* a "azul de violeta", ¿se encuentran estos términos subordinados al término "azul"? Se puede, por lo tanto, decir que las violetas sí son azules, en alemán?

Para responder a esta última pregunta el diccionario Sprachbrockhaus Bildwörterbuch define las violetas y las lilas (plantas) como:

das **Veilchen** (...) eine Pflanzengattung, meist blau-blütig; *veilchenblau*; *er ist blau wie ein V.*, U sehr betrunken.

la **violeta** (...) un género de plantas, generalmente de flores azules: *azul de violeta*; *él está azul como una v.*, coloquial muy borracho

Efectivamente, por definición, el color de las violetas es azul. A pesar de que existe un término en alemán para designar el color de las violetas, se siguen concibiendo como azules. Esto demuestra que la categoría antigua de división cromática del espectro, en este caso azul y rojo, prevalece por encima del término más nuevo, es decir *violett*. La excepción la constituye la definición del diccionario das Bedeutungswörterbuch de Duden en el cual se afirma que las violetas son violeta. Otro dato de suma importancia es que, en el caso del alemán, los adjetivos *lila* y *violett* no son homónimos de los nombres de las flores cuyos colores describen; las lilas se llaman *Flieder* y las violetas *Veilchen*.

2.2.2. Definiciones de diccionarios monolingües en español

En español, los términos cromáticos para designar la gama de violeta son, a diferencia del alemán en el cual sólo hay dos, tres: lila, morado y violeta. De la misma manera que en el punto anterior se presentarán las definiciones de estos términos cromáticos que se encuentran en diccionarios en español.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española (21. Ed. 1992

lila (...) arbusto (...) con (...) flores de color morado claro (...) De color morado claro, como la flor de la **lila**

morado, da (De *mora*².) adj. De color entre carmín y azul (...) **berenjena, grana morada** (...)

violeta (...) Planta (...) (de) flores casi siempre de color morado claro (...) **3. ad.** Dícese de lo que es de color morado claro, parecido al de la **violeta**

Larousse. Diccionario de la Lengua Española

lila (...) Arbusto de la familia de las oleáceas (...) Color morado claro (...)

morado, da (...) De color violeta (...) *Fig. y fam. Estar morado* estar borracho (...)

violeta (...) Planta de flores de color morado (...) Del color de estas flores, mezcla de azul y rojo (...)

Larousse. Diccionario Enciclopédico

lila (...) Color morado claro (...)
morado,da ad. De color violeta oscuro (...)
violeta (...) De color de la violeta (...)

Maria Moliner. Diccionario de Uso del Español (Ed. 1987)

2 lila (...) arbusto oláceo de flores en racimo de color entre azul y rosa (...) Color como el de las flores del lilo
morado,-a Se aplica al color, mezcla de azul y rojo, de la mora comestible (...) Se emplea más que «violado», aplicado a cualquier tonalidad de este color (...)
violeta - V. bajo «2 viola» viola (...) violado,-a (...) «Morado» Se aplica al color como el de la violeta (...) Es la designación que se usa en física preferentemente para este color, situado en el espectro de luz blanca después del añil. (...) violeta Planta violácea de (...) flores moradas (...) Se aplica en aposición a «color» para designar el de la violeta.

Ediciones Culturales Internacionales. Diccionario de la Lengua Española (Ed. 1991)

LILA (...) Flor de este arbusto, de color morado claro (...) Color morado claro (...)
MORADO,-DA (...) De color entre carmín y azul (...)
VIOLETA (...) Planta violácea, con (...) flores casi siempre de color morado claro (...) Se aplica a lo que es de color morado claro, semejante al de la violeta (...)

2.2.2.1. Coincidencias y discrepancias

1. Estas definiciones coinciden en que el violeta es el color de las violetas. Un diccionario define violeta como morado claro, otro como mezcla de azul y rojo.
2. Morado es, según un diccionario, violeta oscuro, según otro, de color entre carmín y azul y, según otro es sinónimo de violeta.
3. Lila es, igual que violeta, morado claro.

De acuerdo a estos diccionarios el adjetivo "morado" proviene de mora, mientras que los adjetivos "lila" y "violeta" son homónimos de los nombres de las flores cuyo color describen. En ningún caso se encuentran definiciones que subordinen estos colores a otro término cromático. Queda claro que el color más oscuro es "morado", a diferencia de lila y violeta, ambos son definidos como "morado claro". María Moliner es muy específica al definir el color de las violetas diciendo que el adjetivo es "violado", aunque la palabra para definir el color prismático es "violeta", y la palabra más utilizada, es decir, el término básico es "morado".

2.2.3. Definiciones de diccionarios monolingües en inglés

Al igual que en español, el inglés cuenta con tres términos cromáticos para designar la gama del violeta : *violet* (violeta), *lilac* (lila) y *purple* (morado). Como se verá en las definiciones, el adjetivo *purple* tiene dos traducciones en español: púrpura, en un sentido histórico o poético, y morado, en su definición moderna; para los propósitos de este estudio se tradujo *purple* como púrpura. A continuación las definiciones:

Chambers Concise Dictionary

<p>lilac (...) a European tree (...) with light purple or white flowers (...) a light purple colour.-<i>adj.</i> of that colour</p>	<p>lila (...) un árbol europeo (...) con flores púrpura claro o blancas (...) un color púrpura claro.- <i>adj.</i> de tal color</p>
<p>purple (...) crimson (<i>hist.</i>) (...) a crimson cloth or garment anciently worn by kings and emperors (<i>hist.</i>): the dignity of king and emperor: cardinalate (from the red hat (former) and robes): bishops (with the): now, any mixture of blue and red (...) -<i>adj.</i> of the colour purple, mixed red and blue: blood red, bloody (<i>hist.</i>) (...)</p>	<p>púrpura (...) carmesí (<i>histórico</i>) una tela o vestidura antiguamente usada por reyes y emperadores (<i>hist.</i>): la dignidad de rey y emperador: puesto de cardenal (del (anterior) sombrero y vestiduras rojas): obispos (con el) -<i>adj.</i> de color púrpura, rojo y azul mezclados: rojo sangre, sangriento (<i>hist.</i>) (...)</p>
<p>violet (...) any plant or flower of the genus <i>Viola</i> (...) a bluish purple.-<i>adj.</i> bluish purple (...)</p>	<p>violeta (...) cualquier planta o flor del género <i>Viola</i> (...) un púrpura azulado.- <i>adj.</i> púrpura azulado (...)</p>

Collins COBUILD English Language Dictionary (Ed.1988)

lilac (...) a small tree which has (...) purple, pink or white flowers (...) Something that is lilac is pale pinkish-purple in colour (...) <i>the lilac of the autumn sky.</i>	lila (...) un pequeño árbol que tiene (...) flores púrpura, rosas o blancas (...) Algo que es lila es de color púrpura rosado pálido (...) <i>el lila del cielo de otoño.</i>
purple (...) of a reddish-blue colour (...)	púrpura (...) de color azul rojizo (...)
violet (...) small wild or garden plant which has (...) purple or white flowers (...) Something that is violet is a bluish purple colour	violeta (...) pequeña planta silvestre o de jardín que tiene (...) flores púrpura o blancas (...) Algo que es violeta es de color púrpura azulado

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (Ed. 1974)

lilac (...) shrub with (...) pale purple or white blossom (...) pale purple or pinkish-purple (...)	lila (...) arbusto con (...) flores púrpura pálido o blancas (...) púrpura pálido o púrpura rosado (...)
purple (...) (colour) of red and blue mixed together (...) the ~ robes of a Roman emperor or a cardinal.	púrpura (...) (color) de la mezcla de rojo y azul (...) las vestiduras ~ de un emperador romano o un cardenal.
violet (...) 2 bluish-purple colour of wild ~s	violeta (...) 2 color púrpura azulado de las ~s silvestres

Oxford English Dictionary (Ed.1989)

<p>lilac (...) A shrub (...) (with) blossoms, which are of a pale pinkish violet colour (...) the colour of lilac blossom</p>	<p>lila (...) Un arbusto (...) (con) flores que son de un color violeta rosado pálido (...) el color de la flor de lila</p>
<p>purple (...) 1.a. Of the distinguishing colour of the dress of emperors, kings (...) in early use meaning crimson; hence imperial, royal.</p> <p>(...) d. Used <i>poet.</i> to describe the colour of blood. (Properly said of the crimson venous blood, the arterial blood being scarlet.) Hence, <i>Bloody</i>, <i>blood-stained</i>.</p> <p>(...) B. 1. The name of a colour. a. Anciently (...) was actually a crimson; b. in the Middle Ages applied vaguely to many shades of red; (...) c. now applied to mixtures of red and blue in various proportions, usually containing also some black or white, or both, approaching on the one side to crimson and on the other to violet.</p> <p>(...) 2.c. <i>the purple</i>: in reference of to the scarlet colour of the official dress of a cardinal; hence the rank, state or office of a cardinal (...)</p>	<p>púrpura (...) 1.a. Del color distintivo de la vestimenta de emperadores, reyes (...) en su uso inicial significaba carmesí; en consecuencia, imperial, real.</p> <p>(...) d. Usado <i>poéticamente</i> para describir el color de la sangre. (Propiamente dicho de la sangre venosa carmesí, siendo la sangre arterial escarlata.) En consecuencia, sangriento, manchado de sangre.</p> <p>(...) B.1. El nombre de un color. a. Antiguamente (...) era en realidad un carmesí; b. en la Edad Media aplicado vagamente a muchos tonos de rojo (...) c. ahora aplicado a mezclas de rojo y azul en diversas proporciones, comúnmente conteniendo también algo de negro o blanco, o ambos, aproximándose por una parte al carmesí y por la otra al violeta.</p> <p>(...) 2.c. <i>el púrpura</i>: refiriéndose al color escarlata de la vestimenta oficial de un cardenal; en consecuencia, el rango, estado social o función de un cardenal (...)</p>

<p>viole (...) 1. A plant or flower of the genus <i>Viola</i> (...) the flowers are usually purplish blue, mauve or white (...)</p> <p>4.a. A purplish blue colour resembling that of the violet (...)</p> <p>violet (...) 1.a. Having the colour of violets; of a blue or bluish-purple colour. (...)</p>	<p>violeta (...) 1.a. Una planta del género <i>Viola</i> (...) las flores son por lo general azul púrpuro, malva o blancas (...)</p> <p>4.a. Un color azul púrpuro similar al de la violeta (...)</p> <p>violeta (...) 1.a. Que tiene el color de las violetas; de un color azul o púrpura azulado. (...)</p>
---	--

Webster's New Collegiate Dictionary (Ed.1977)

<p>lilac (...) a European shrub (...) (with) pink-purple flowers (...)</p> <p>2 a variable color averaging a moderate purple</p>	<p>lila (...) un arbusto europeo (...) (con) flores púrpura rosado (...)</p> <p>2 un color variable promediando un púrpura moderado</p>
<p>²purple (...) any of various colors that fall about midway between red and blue in hue (...) a purple robe worn as an emblem of rank or authority (...)</p>	<p>²púrpura (...) cualquiera de varios colores que se encuentra aproximadamente en medio del rojo y el azul en tinte (...) una vestidura púrpura usada como un emblema de rango o autoridad (...)</p>
<p>violet (...) herbs (...) with (...) solid-colored flowers (...)</p> <p>2 any of a group of colors of reddish blue hue, low lightness, and medium saturation</p>	<p>violeta (...) hierbas (...) con (...) flores de colores sólidos (...)</p> <p>2 cualquiera de un grupo de colores de tinte azul rojizo, baja luminosidad y saturación mediana</p>

2.2.3.1. Coincidencias y discrepancias

Las coincidencias son:

LILAC: Todos los diccionarios coinciden en que *lilac* es un tono pálido o claro. Cuatro de los cinco diccionarios consultados dicen que es *purple* claro, sólo uno dice que es violeta claro. Tres de ellos dicen que *lilac* es un *purple* pálido rosado.

PURPLE: Todos los diccionarios definen *purple* como una mezcla de rojo y azul. Cuatro lo relacionan con la vestimenta y el puesto de un emperador o cardenal. Dos diccionarios hacen la distinción entre *purple* (*hist.*) que tiene como sinónimo "carmesí" y *purple* en el sentido moderno que se traduce como "morado". Un diccionario dice que *purple* puede contener negro y/o blanco y ,finalmente, otro dice que *purple* se sitúa entre el carmesí y el violeta.

VIOLET: Cuatro de los cinco diccionarios consultados definen *violet* como *bluish purple* (morado azulado). El quinto diccionario dice *purple* es *reddish blue* (azul rojizo). Uno afirma que las flores de la violeta son *bluish purple* (morado azulado) o *blue* (azul).

De la misma manera que en español, los adjetivos *lilac* (lila) y *violet* son homónimos de los nombres de las flores cuyos colores describen. Es importante señalar que, en el caso de las violetas, las definiciones señalan tonos azulosos como el color de las violetas; así que, como se hizo en alemán, se puede decir que el color de las violetas es, por definición, azuloso.

Otro dato importante para este estudio es la polisemia de la palabra *purple*, el sentido histórico que se refiere a rojo sangre, carmesí y el sentido moderno que es similar al del morado en español.

2.3. Coincidencias, discrepancias y equivalencias en los tres idiomas

Las mayores coincidencias entre los tres idiomas son:

1. *Lila* (alemán), *lila* (español) y *lilac* (inglés) es el adjetivo que se usa para describir el color de las lilas. Es un color más pálido que el violeta.
2. *Violett* (alemán) *violeta/violado* (español) y *violet* (inglés) es el adjetivo que se usa para describir el color de las violetas. Es más oscuro que lila.
3. *Violett* (alemán) y *violet* (inglés) tienden, en mayor o menor medida, hacia el azul.
4. Los adjetivos *lila* y *violeta* (español), de la misma manera que *lilac* y *violet* (inglés) son homónimos de los nombres de las flores. Es decir, tienen una referencia inmediata a algún objeto.

Las discrepancias más importantes son:

1. En alemán, los adjetivos *lila* y *violett* son definidos como parte del

azul. En inglés *violet* es un morado azulado, pero no se subordina al término azul. Mientras que en español *violeta* es el nombre del color secundario que se encuentra después del añil en el espectro, sin inclinarse ni al azul ni al rojo.

2. El adjetivo *purple* en inglés sufrió un cambio semántico; originalmente esta palabra se utilizaba para designar cierto tipo de rojo, específicamente el carmesí. En los diccionarios encontramos que la palabra, en un sentido histórico y poético significa rojo sangre y, en su sentido actual, es el término básico que se utiliza para designar aquellos colores que se encuentren entre el rojo y el azul, es decir, morado.

En el siguiente punto se ampliará la información acerca de este fenómeno.

Los términos *purple*, *purpurn* y púrpura son, por lo tanto, un caso parcial de, lo que en lingüística se llama, falsos cognados o falsos gemelos. Se denominan cognados dos formas semejantes en distintas lenguas cuya similitud se debe a un origen común y cuyo significado es equivalente, los falsos cognados son formas semejantes en distintos idiomas que, no obstante su similitud, tienen un significado distinto; un

falso cognado parcial es, por lo tanto, una forma polisémica, en este caso, *purple* que por una parte se refiere al color púrpura (rojo) y por la otra al color morado, y, mientras que uno de los significados corresponde entre distintas lenguas, aquí *purple (hist.)* = púrpura, su otro significado, el más común hoy en día, no corresponde, es decir, *purple* no es igual a púrpura sino a morado.

Los adjetivos más utilizados en cada una de las lenguas, los términos básicos, son: *lila* en alemán, *morado* en español y *purple* en inglés. Lo cual los convierte, en lo que a uso se refiere, en equivalentes. Por ejemplo, si en español me refiero a un vestido morado, la traducción pragmática al alemán será *ein lila Kleid* y a *purple dress* en inglés. De tal suerte que *morado* = *lila* (alemán) = *purple* (inglés).

2.3.1. El color púrpura: el más bello y noble de los colores

"¡Mirad cómo mi espada llora la muerte de este
pobre rey! ¡Oh, que puedan tales lágrimas púrpuras
ser extraídas siempre de los que desean la ruina de
nuestra casa!"
Shakespeare¹

El tinte púrpura, obtenido de una especie de molusco del mismo nombre, fue utilizado por las civilizaciones de Asia menor y en la Grecia micénica desde el siglo XV a.C. Platón en la República se sumaba a la convencional preferencia clásica por el púrpura, considerado el color más bello, una preferencia también compartida por Aristóteles en sus escritos sobre los colores y la música.

Esta predilección por el púrpura se continúa en Roma, siendo el púrpura el color más apreciado y el más valioso en el mundo antiguo. Es aquí donde este color se asocia con una jerarquía: sólo un general triunfante podía vestir una túnica púrpura y dorada; los senadores podían llevar anchas tiras de este color alrededor de las aberturas de sus túnicas y los caballeros o otros altos oficiales tiras más estrechas. En el siglo I Cicerón hablaba de la "púrpura real" y a principios del siglo IV se asociaba exclusivamente con el emperador; para cualquier otra

¹Shakespeare, Enrique VI, III parte, acto V, escena VI. 1593.
See how my sword weeper for the poore kings death. O may such purple tears be
always shed from those that wish the downfall of our house.

persona, vestir púrpura equivalía a conspirar contra el Estado.

Hasta el siglo XIII los cardenales de la Iglesia católica portaban una capa púrpura a la cual se agregó, por decreto del papa Inocencio IV, un sombrero rojo brillante, emblema del martirio por la fe. La tradicional capa púrpura se eliminó hasta 1464, cuando Pablo I les permitió que vistieran de escarlata.

En su Teoría de los Colores de 1810 Johann Wolfgang von Goethe dice acerca del púrpura que es un suntuoso rojo puro (§ 215) y, más adelante, que los emperadores romanos eran "altamente celosos" respecto a dicho color (§ 840); finalmente, explica que el jugo de la cochinilla tiene la característica de aparecer, al principio amarillento, después verdoso, posteriormente pasa hacia el azul y de ahí al violeta, pero que, sin embargo, al final adquiere un rojo subido puro.

Con el paso del tiempo, en inglés, la palabra *purple* dejó de referirse a un color rojo y, actualmente, se utiliza para referirse a cualquier tono que se encuentre entre el rojo y el azul. No obstante, la asociación con la nobleza persiste, a pesar de que el color al que se refiere sea otro. Este fenómeno repercute en confusiones en el inglés, ya que, dependiendo del contexto y la época el adjetivo *purple* puede significar

rojo o morado y, como lo veremos más adelante, muy frecuentemente es difícil saber a cuál color se refiere.

3. Discrepancias, confusiones y errores de traducción del término cromadas *violeta* en los idiomas alemán, español e inglés

Los errores de traducción del término cromadas violeta son más frecuentes de lo que uno pudiera esperar. Baste tomar a manera de ejemplo los títulos de películas comerciales estadounidenses: la película Violets are blue (Jack Fisk, 1986) protagonizada por Sissy Spacek fue traducida como Las violetas son azules, como se demostró en el capítulo anterior, el color de las violetas, en español, es morado o violeta; además de perderse el significado de obviedad y banalidad de esta expresión, un nativohablante del español sólo se preguntará qué significa dicho título, ¿será poético?. El título de la película de Steven Spielberg The color purple (1985) que fue traducida como Die Farbe Lila (el color morado) en alemán y como El color púrpura en español, aquí el significado de realeza se pierde en alemán, el color es el correcto pero la asociación se pierde; el cartel publicitario de la película es morado, lo cual no causa ningún problema en alemán, pero no puede evitarse, al mirar la versión en español, una sensación de extrañeza ya que se trata de un cartel morado con un título que dice que se trata de otro color, es decir, púrpura. Finalmente tenemos la película de Woody Allen The purple rose of Cairo, en este caso, tanto la traducción al español como al alemán son erróneas, La rosa púrpura del Cairo y Die

purpurrote Rose aus Kairo (1985), respectivamente. En la película de Allen una mujer (Mia Farrow) va al cine a ver la película *The purple rose of Cairo*, la cual trata de un explorador estadounidense que viaja al Cairo a buscar la tumba de un faraón sobre la cual, de acuerdo a una leyenda, florece un tipo muy especial de rosa: *a purple rose*, es decir, una rosa morada. En la versión original el explorador busca una rosa de un color poco común, mientras que en alemán y en español este hombre viaja miles de kilómetros por una rosa de un color rojo sangre oscuro, misma que podría conseguir, por decirlo así, a la vuelta de la esquina.

A continuación se presentarán algunos ejemplos de las confusiones y errores de traducción del término *violeta* en diversos libros especializados en artes visuales y diseño.

3.1. "Arte y Percepción Visual"

En este libro, Rudolf Arnheim, consciente de la problemática de la terminología cromática, dice en la pág. 379 :

"(...) A todas estas incertidumbres hemos de añadir los problemas de identificación perceptual y verbal. Cuando se presenta a varios observadores un continuo de los colores del arco iris, por ejemplo un espectro luminoso, no concuerdan en los puntos donde los colores principales aparecen más puros. Sucede esto incluso con los primarios fundamentales, y en especial con el rojo puro, que puede ser situado por distintos observadores entre las 660 y las 760 milimicras. Por consiguiente, todo nombre de color abarca una gama de matices posibles, con lo cual la comunicación verbal en ausencia de percepción directa se torna muy imprecisa. Newton, por ejemplo, utilizaba indistintamente los nombres «violeta» (*violet*) y «morado» (*purple*): cuestión no despreciable, por cuanto que, según el uso moderno, el violeta está contenido en el espectro luminoso, pero el morado no."

La traductora, hasta este punto del libro, tradujo sistemáticamente *purple* como morado y *violet* como violeta, pero aquí el significado de las palabras no corresponde exactamente, ya que, como se verá posteriormente, para Arnheim *purple* es un violeta rojizo mientras que *violet* es un violeta azulado. De tal suerte que la traductora agrega, entre paréntesis, los equivalentes en inglés.

Si a Arnheim le llama la atención que Newton utilice indistintamente estos términos, una lectura cuidadosa de este libro nos lleva a concluir que Arnheim, igual que Newton, utiliza estos términos, en un principio, indistintamente. Por ejemplo, al citar el estudio de Berlin y Kay en la

pág. 365, Arnheim utiliza la palabra *purple* en la lista de términos cromáticos básicos, la cual es la misma que utilizan los autores de dicho estudio. Más adelante, en la pág. 366 dice:

"(...) Aun los secundarios pueden inducir a confusión por su parentesco con los primarios, por ejemplo, entre un verde y un amarillo o azul; y cuando llegamos a querer distinguir un morado de un violeta, sólo la yuxtaposición inmediata ofrece garantías. (...)"

Para un hispanohablante la diferencia entre un morado y un violeta radica en que un morado es más oscuro que un violeta, mientras que, en inglés la diferencia radica en qué tan rojizo o azulado es el color en cuestión.

A continuación otros ejemplos del uso de los términos morado y violeta en este libro:

1. pág. 376
 "(...) los pintores, que afirmarán que en su sistema cromáticas la unión de amarillo y azul produce un efecto parcial e incompleto; para el pintor, el amarillo es complementario del violeta o morado. (...)"

2. pág.377
 "(...) Woodworth y Schlosberg dan los siguientes pares complementarios:

rojo y verde azulado verde amarillento y violeta
 anaranjado y azul verdoso verde y morado.
 amarillo y azul

(...)

Sucedee así en el contraste simultáneo, por el cual, por ejemplo, un pedacito de papel gris puesto sobre fondo verde parece morado (...)"

3. pág.385
"(...) Vale la pena señalar que el número de matices que es posible distinguir en un espectro de colores puros, entre los dos extremos del violeta y el rojo morado, parece ser un poco más pequeño, del orden de ciento sesenta."
4. pág.386
"(...) un azul, un amarillo o un rojo es puro porque es un elemento irreductible, es decir, que no parece mezcla en el sentido en que el verde parece combinación de azul y amarillo y el morado de rojo y azul."
5. pág. 387
"(...) Todas las mezclas de amarillo y rojo se pueden ordenar y comparar según sus particulares proporciones de los dos componentes. El verde presta el mismo servicio para el azul y el amarillo, y el morado lo hace para el rojo y el azul."
6. "(...)En las últimas acuarelas de Cézanne, donde se rehuyen los matices sin mezcla, los violetas, verdes y amarillos rojizos desarraigados parecen moverse con un flujo constante, sin otro reposo que el equilibrio supremo de la composición total."
7. "(...)En una composición pictórica basada en la tríada secundaria de anaranjado, morado y verde se da una interacción incesante entre los tres."

Pareciera que Arnheim utiliza el término violeta para referirse al color prismático y morado para la mezcla de pigmentos, pero las citas 1 y 6 nos demuestran que, en el primer caso, utiliza ambos términos, mientras que en la segunda se refiere a una mezcla de pigmentos en un cuadro de Cézanne denominándola violeta.

En la tabla de la sintaxis de las combinaciones, vemos que Arnheim, además de clasificar el morado (*purple*) y el violeta (*violet*) de

acuerdo a qué tan azulado o rojizo es el color, no considera que ninguno de estos términos sea el adecuado para denominar el color secundario entre el azul y el rojo:

Pág. 388

"AZUL	<u>violeta</u>	<u>azul+rojo</u>	<u>morado</u>	ROJO
ROJO	rojo amarillento	anaranjado	amarillo	rojizo
AMARILLO				
AMARILLO	amarillo verdoso	verde		a z u l
verdoso	AZUL"			

En esta tabla, además del problema mencionado anteriormente, hay que recordar que, en español no podemos decir que el violeta sea azulado y el morado rojizo. De acuerdo al estudio lexicográfico del capítulo 2 de esta tesis, violeta es el nombre del color prismático mientras que morado es el término más usado.

La confusión terminológica es muy evidente cuando el autor dice:

pág.393

(...) "Cada par se compone de un matiz puro y la mezcla equilibrada de los otros dos: azul y anaranjado, amarillo y morado (o violeta: la palabra que se prefiere para designar un rojo-azul equilibrado), rojo y verde. (...)

Curiosamente este párrafo continúa con una cita de la Teoría del Color de Goethe, quien, en dicho libro, afirma que el nombre del color secundario entre el rojo y el azul es *violett*, pero, para los fines de su teoría, prefiere subdividir este término en dos: *blaurot* (lit. rojo-azul,

traducción: rojo azulado) y *rotblau* (lit. azul-rojo, traducción: azul rojizo).

3.2. "La Sintaxis de la Imagen"

En este libro, Donis A. Dondis dice, en su capítulo sobre el color:

(...) "En realidad, el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales. Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc., en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado. También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos. El rojo significa algo, por ejemplo, incluso cuando no tiene conexión ambiental alguna. (...)"

Este párrafo es un tanto general, es un hecho que todos los seres humanos ven el cielo, la hierba del mismo color, pero idiomáticamente se conciben de manera distinta, es decir, el idioma y sus términos cromáticos varían. Además los significados que se asocian a un color no se comparten, son culturalmente definidos, baste como ejemplo el rojo, para los griegos antiguos el rojo significaba luz, o el azul que en inglés significa tristeza y en alemán borrachera o se utiliza para representar la fidelidad. Incluso hay colores que por sí solos no significan nada para cierta cultura. Es muy fácil para el autor tomar el rojo como ejemplo, ya que, siendo el más antiguo de los nombres de

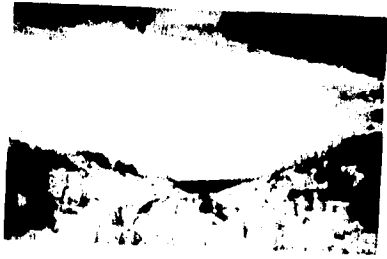


Lámina 3.1

Amarillo

Verde-amarillo ●

Verde ●

Verde azul ●

Azul ●

Azul-púrpura ●

●
Púrpura

● Amarillo-naranja

● Naranja

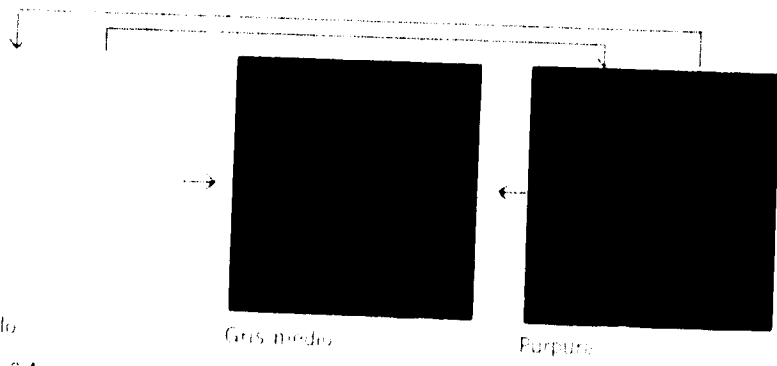
● Naranja rojo

● Rojo

● Rojo-púrpura

Lámina 3.2

Lámina 33



Amarillo
Lámina 34



Lámina 35

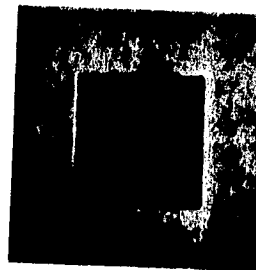


Lámina 36

colores, además de ser el color de la sangre, es el que mayor cantidad de significados tiene.

En lo que a errores de traducción se refiere, este libro presenta dos, en los cuales *purple*, en su significado moderno, es decir *morado*, se tradujo como *púrpura*. Llama la atención que, en el primer caso, hay una inconsistencia en la traducción entre las imágenes y el texto:

Pág. 68

(...) "En ese mapa aparecen invariablemente los colores primarios (amarillo, rojo y azul) y los secundarios (naranja, verde y violeta). Pero suelen incluirse también mezclas muy usadas de al menos doce matices. A partir del sencillo mapa cromadas de la rueda de colores (lámina 3.2) pueden obtenerse numerosas variaciones de matices." (...)

Este párrafo nos remite a la imagen 3.2. del libro en la cual, en vez de denominar *violeta* al color secundario entre rojo y azul tal y como dice el texto, dice *púrpura*.

Más adelante, tanto en el texto como en las láminas, se tradujo *purple* como *púrpura*:

Págs. 68-69

(...) "Por ejemplo, si estamos mirando un amarillo, aparecerá una (sic) púrpura en el área vacía de nuestra posimagen (lámina 3.3). El amarillo es el matiz más próximo al blanco o a la luz; el púrpura el más próximo al negro o a la oscuridad." (...)

3.3. "Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción"

En este vasto y extenso libro sobre el color, John Gage describe tanto el uso, significado y teoría del color desde la época de los griegos hasta la abstracción. A pesar de mencionar y describir meticulosamente el significado y uso del color púrpura a través de los siglos, el uso de la palabra *púrpura* en este libro es difícil de interpretar, al grado que los dos significados (rojo y morado) se traslapan en contextos en los cuales es difícil saber si el autor se refiere al término básico *purple* (morado) o al *purple* (púrpura, rojo), casos que, si bien no se pueden considerar como errores de traducción, si son un tanto ambiguos para el lector.

En los primeros capítulos (1. El legado, clásico, 2. La fortuna de Apeles, 3. La luz de Oriente y 4. Una estética dionisiana) el autor utiliza la palabra *púrpura* refiriéndose al rojo oscuro que se obtenía de la cochinilla. Sin embargo, a partir del capítulo 5. *Lenguaje del color, simbolismo del color* comenzamos a ver casos en los cuales, el término *púrpura* se refiere a morado y no a rojo. Entre estos pasajes encontramos los siguientes párrafos, que se pueden considerar errores de traducción:

pág. 79

(...) Tras examinar unos noventa y ocho idiomas y dialectos, Berlin y

Kay propusieron un modelo articulado en niveles, capaz de explicar la evolución de los léxicos cromáticos (...) en el Nivel VII, el púrpura, o el rosa, o el naranja, o el gris, o varios de ellos (...)

pág.

(...) en 1661 los pintores y miniaturistas no saben qué color utilizar para el púrpura: uno lo consiguen por medio del malva, otros basándose en el color del vino; unos con el color violeta oscuro de las moras (*meures*), otros con la vaina de este fruto (*sac de meures*), que es de color violeta claro (...)

pág. 122

(...) En Italia tradicionalmente se la [a la virgen María] representaba vestida con un manto azul-púrpura, utilizando probablemente el pigmento azul más caro, el ultramar (...)

pág. 153

(...) Un discípulo holandés de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten (...) señalaba que los únicos colores resultado de una mezcla binaria en la paleta eran el verde (del amarillo y el azul) y el púrpura (del rojo y el azul) (...)

En el penúltimo ejemplo es difícil para un nativohablante del español describir el ultramar como un azul-púrpura. más bien sería un azul violáceo. Michael Baxandall en su libro Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento describe el ultramar como *un rico azul violeta* y dice, refiriéndose a la pintura renacentista italiana, que *importancia y rango pasan a la historia con un cierto tono violeta.*

Hay otros pasajes en los cuales es prácticamente imposible saber a qué color se refiere el autor, por ejemplo:

pág. 93

(...) la secuencia aristotélica (del arco iris) rojo (*phoinicoun*), verde (*prasinon*) y púrpura (*halourgon*) alterada por el filósofo estoico Aecio y el historiador romano Amiano Marcelino transformaron la secuencia

por amarillo, rojo, púrpura, naranja, azul y verde.

pág. 105

(...) En 1816, Byron quedó fascinado por el arco iris de las cataratas de Jungfrau, «básicamente de color púrpura y dorado»(...)

Entre los ejemplos más confusos se encuentran en las páginas 130 y 131 de este libro, como se verá a continuación, en algunas ocasiones el autor se refiere a rojo y en otras a morado indiscriminadamente:

pág. 130

(...)En el siglo XII, Hugo de San Víctor (...) también afirmaba que el papel de María como Reina Celestial hacía que el púrpura fuera un color especialmente apropiado para ella (...) se dice que el prototipo para la combinación del rojo y el azul, tan común en Europa occidental desde el siglo XIV (...) Los pintores occidentales encontraron un perfecto equivalente del pigmento púrpura-imperial en el azul ultramar, con sus reflejos purpúreos - *si bello violante*, como lo denomina Cenini.

No se puede negar que el púrpura (rojo) como color imperial sea adecuado para María, pero después Gage lo describe como la combinación de rojo y azul (morado) para luego decir que el azul ultramar es el equivalente del púrpura imperial (rojo), citando a Cenini, quien lo describe como violeta. En este punto Gage parece darse cuenta de que su *púrpura* (morado) no es el término adecuado para describir el púrpura (rojo) y, en este momento lo explica de la siguiente manera:

(...) Durante el siglo XV, en los Países Bajos, donde el escarlata era con mucho el tinte textil más valioso, la Virgen se representaba a menudo vestida de este color que dadas las amplias connotaciones del término latino *purpureus* podía interpretarse como púrpura sin dificultad.

Más adelante La confusión en torno al término es más evidente:

(...)

En el díptico de Benedetto di Bindo San Jerónimo aparece vestido como un cardenal y por ello ha sido pintado con dos costosas variedades de rojo, bermellón para el sombrero y carmesí para su túnica.

(...)

En la historia de la vestimenta oficial de la Iglesia Romana, las diferentes tonalidades del traje de San Jerónimo tampoco eran en absoluto triviales. El papa Inocencio IV decretó en el siglo XIII que sus cardenales llevaran un sombrero rojo, emblema del martirio por la fe, y conservaron su tradicional capa púrpura hasta 1464, cuando Pablo I les permitió que vistieran de escarlata. (...)

Hasta aquí el color que Gage describe como carmesí corresponde al púrpura del segundo párrafo. Pero a continuación Gage no entiende porqué tantos pintores representaban a los cardenales de un tono rojizo oscuro, ya que, para el autor *púrpura* significa morado y no rojo. Como se verá en el siguiente capítulo, este fenómeno tiene repercusiones muy singulares en la pintura de Francis Bacon.

pág. 131

¿Porqué entonces muchos pintores representan antes de 1464 a los cardenales con sus vestidos del mismo color que el sombrero o bien, como en nuestro sienés, de un tono rojizo vagamente purpúreo? Como ya hemos visto en muchas otras ocasiones, la respuesta debe estar en que a los primeros renacentistas todavía les resultaba ajena nuestra moderna distinción entre el púrpura y el rojo, y en que, como en el caso del manto de la Virgen, el escarlata, el púrpura, el bermellón, el laca carmesí y el azul ultramar eran colores afines, simbólicamente unidos por su belleza, su excepcionalidad y su alto coste.(...)

La *moderna distinción* de la que habla Gage sólo existe en el inglés, tanto para los pintores de los Países Bajos como para los italianos, como para los hablantes de español y alemán actuales, esta *modernidad* nos es ajena. En estos dos idiomas decir que la capa de un cardenal era púrpura no representa ningún problema, lo que sí sería problemático, como se verá en el último capítulo, es imaginarse a un cardenal o a un emperador romano vestidos de morado.

Unas cuantas páginas más adelante Gage comienza a preguntarse si el violeta es equivalente al púrpura:

pág. 140

(...) Desde tiempos antiguos, era necesaria la elaboración de una secuencia cromática para entender la transmutación [en alquimia], pero el establecimiento de esta secuencia no fue tarea fácil. La secuencia más antigua que conocemos aparece en escritos atribuidos al gnóstico Zosimus (siglo III o IV d.C.); comenzaba con el negro (*melanosis*) y seguía con el blanco (*leukosis*), el amarillo (*xanthosis*) y el violeta (*iosis*). La tradición alquímica latina eliminó el color amarillo y substituyó al violeta (¿púrpura?) por el rojo.(...)

Para después escribir el pasaje, a mi juicio, más difícil de interpretar:

pág. 143

(...) (Sobre el cuadro *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck) Giovanni Arnolfini lleva (...) sobre el traje oscuro, un abrigo de ante de color púrpura intenso que parece, pese a su pésimo estado de conservación, brillar con fuego interior. Se cree que este gabán era el *chalmys* (capa púrpura) y *rosina* (capa de piel) italianos que se utilizaban para las ceremonias nupciales. Pero el color púrpura tiene un significado en sí mismo; Courtois (el Heraldo de Sicilia) lo relaciona con la «abundancia de bienes», citando con ellos la túnica púrpura de Cristo conservada en Argensteuil, que crecía al mismo tiempo que el Salvador. Siguiendo a

Isidoro de Sevilla, Courtois define el púrpura por «su pureza y su luz», «ya que crece naturalmente en aquellos países en donde el sol brilla con mayor intensidad». Según Courtois, la escarlata más noble es aquella que se tiñe tanto de púrpura y violeta como de rojo; puede que Arnolfini llevara la fina escarlata de Gante, localidad cercana a Brujas. En cualquier caso, el escarlata se halla entre el púrpura y el violeta, y además está próximo al rojo, color que, como el ámbar, simboliza la luz y el calor.(...)

Viendo el cuadro de Van Eyck yo describiría el abrigo de Arnolfini como rojo vino casi llegando a café, no podría, de ninguna manera, describirlo como escarlata; y lo que no logro descifrar es que el escarlata se encuentre entre el púrpura y el violeta.

3.4. Color Harmony. A guide to creative color combinations. (Armonía cromática. una guía para combinaciones creativas de color)

Este libro de Chijiwa Hideaki, a pesar de haber sido escrito originalmente en japonés, presenta problemas de terminología similares a los descritos en los puntos anteriores en su traducción al inglés así como en las imágenes.

El primer problema lo constituye el uso indiscriminado de los adjetivos *violet* y *purple*. Algunos ejemplos:

pág. 4

"The complementary colors (...) **violet** and yellow(...)" (los colores complementarios ... **violeta** y amarillo).

pág. 7

"(...) eight familiar colors: red, yellow, green, blue, **purple**, brown, black, and white (...)" (ocho colores familiares/conocidos: rojo, amarillo, verde, azul, **morado**, café, negro y blanco)

Este problema se repite a lo largo de todo el libro: mientras que la palabra *violet* se utiliza solamente en las págs. 4, 10 y 21; la palabra *purple* se utiliza con más frecuencia en las págs. 7, 11, 16, 22, 28 y 138.

Me llamó mucho la atención el tipo de asociaciones simbólicas que describe el autor ya que coinciden con las del idioma inglés. El pie de la imagen en la que se presentan diversos objetos de color rojo,

entre ellos varias rosas de tela, dice:

pág. 12

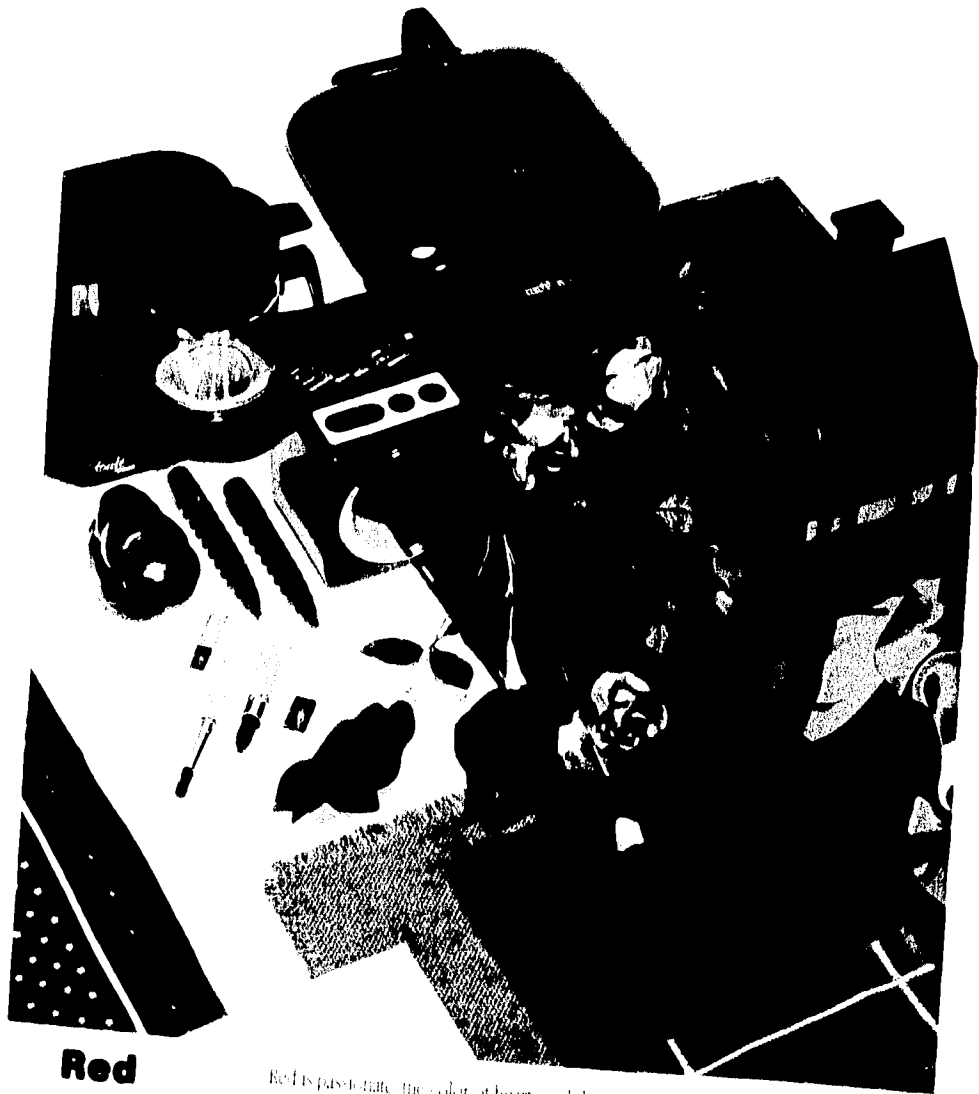
"Red Red is passionate, the color of hearts and flames (...) Deep red, on the other hand, looks aristocratic." (Rojo El rojo es apasionado, es el color de corazones y llamas ... El rojo profundo, por otra parte, se ve aristocrático.)

cuatro páginas más adelante, pág. 16, dice:

"Purple Purple is a sophisticated color, long associated with royalty(...)" (Morado El morado es un color sofisticado, asociado desde hace mucho con la realeza.)

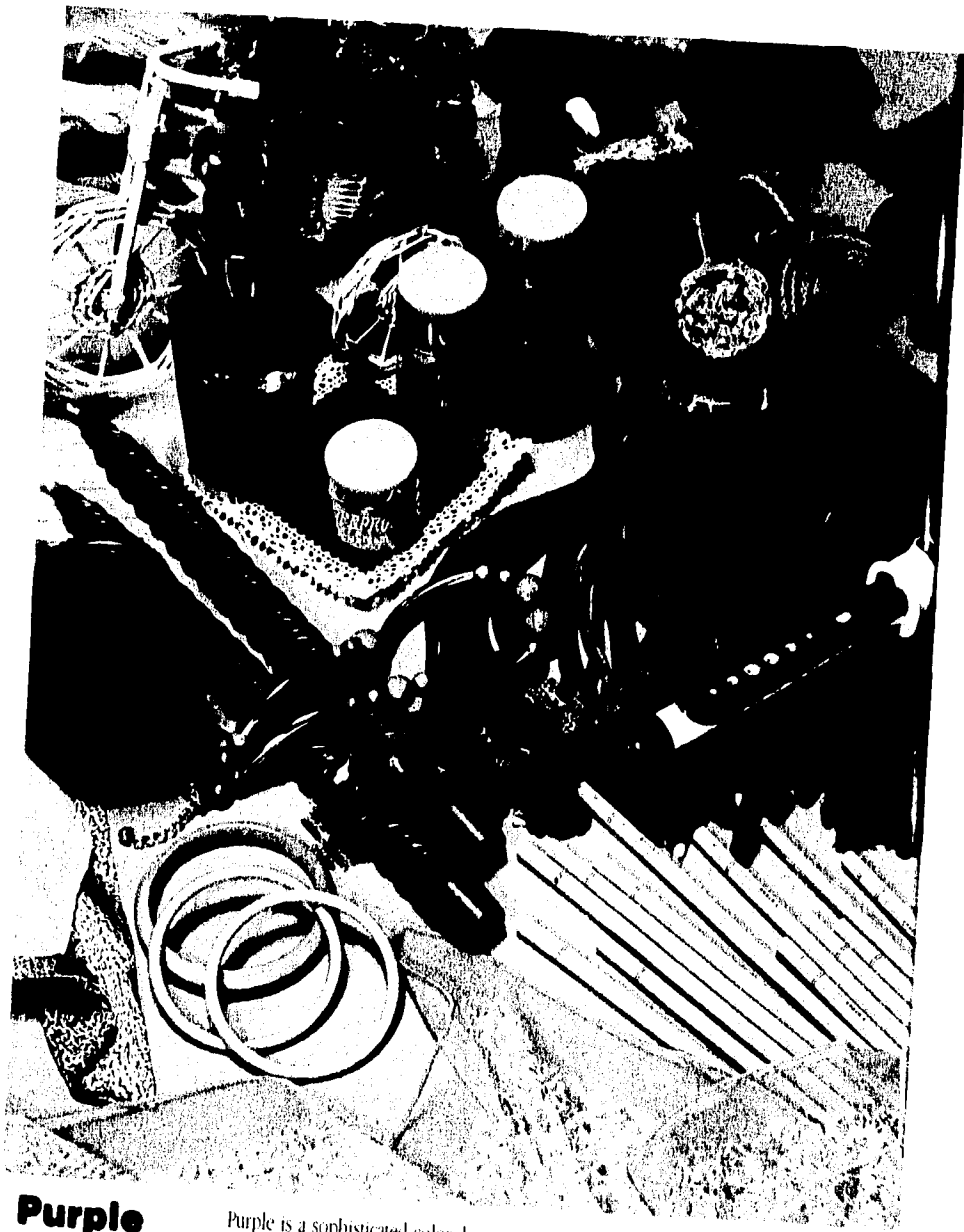
Viendo las imágenes es evidente que la rosa de tela que se encuentra en la parte superior derecha de la foto de la página 16 es una de las rosas de la foto de la página 12. De tal manera que esta rosa es, según este libro, tanto roja como morada.

Además este libro cuenta con fichas de colores que sirven para hacer combinaciones, estas fichas tienen en la parte posterior el nombre de su respectivo color y en la pág. 142 hay una tabla en la cual se indican los porcentajes de can, magenta, amarillo y negro utilizados para obtener dichos colores. De acuerdo al texto del libro, el color secundario entre el rojo y el azul es *purple* o *violet*. Sin embargo los nombres en las fichas nos indican otra cosa. A continuación los nombres que aparecen en las fichas y sus respectivos porcentajes:



Red

Red is passionate, the color of hearts and flames; it attracts our attention and actually speeds up the body's metabolism. Red is popular among the young, and pink in particular is associated with romance. Deep red, on the other hand, looks aristocratic.



Purple

Purple is a sophisticated color, long associated with royalty. We don't often see it in nature, so we think of it as an "artificial" color, and find it a bit hard to take. The lighter shades of purple have dominated women's fashions in recent years.

No. de ficha	Nombre del color en inglés	Traducción	Porcentajes: A = amarillo C = can M = magenta
9	greyish-blue	azul grisáceo	C - 80 M - 75
10	lavender	lavanda	C - 70 M - 100
21	lilac	lila	C - 15 M - 30
31	azure	azur	C - 60 M - 45
32	wisteria	glicina	C - 50 M - 55
42	aubergine purple	morado berenjena	A - 50 C - 100 M - 90
43	violet	violeta	A - 45 C - 80 M - 80
44	plum	ciruela	A - 50 C - 65 M - 90

Las cinco primeras fichas nos presentan mezclas de diversas proporciones de magenta y can. Pero el violeta contiene además amarillo, lo cual hace que este violeta sea un color terciario no secundario, lo mismo sucede con el morado berenjena. Las fichas que más se aproximan a un secundario equilibrado saturado son, curiosamente, el azul *grisáceo* y el *lavanda*. Con ello se demuestra la

discrepancia entre nombres y colores en este libro. No creo que el origen de este problema se encuentre en la traducción, ya que de ser así los nombres de los colores en el texto y en las fichas coincidirían correcta o incorrectamente, es decir el violeta sería en ambos un secundario o en ambos un terciario.

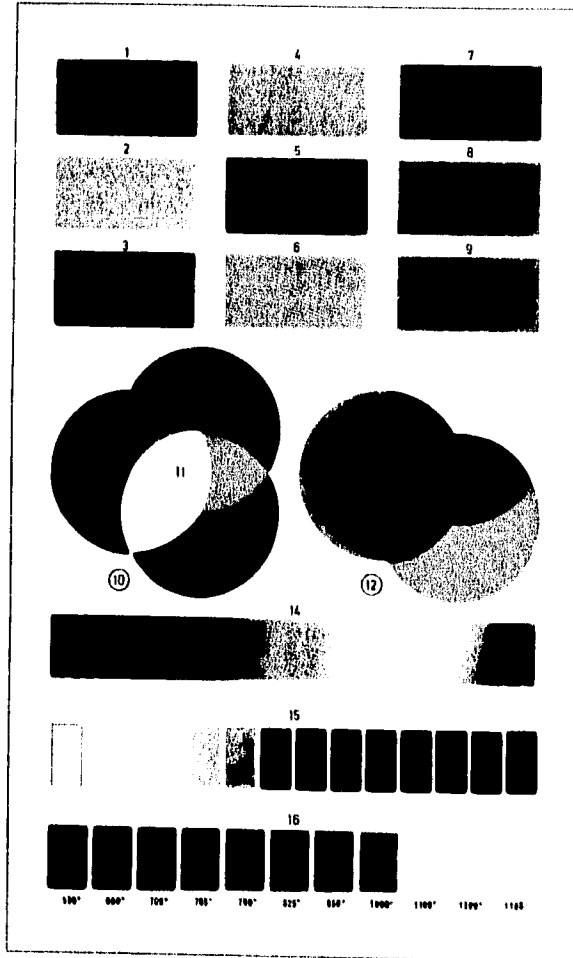
3.5. El Diccionario bilingüe Oxford Duden. Bildwörterbuch. Deutsch und Spanisch (Oxford Duden. Diccionario ilustrado. Alemán y español)

Este diccionario bilingüe editado por dos de las más prestigiosas editoriales británicas y alemanas presenta un error de traducción cuyo origen es totalmente distinto a las diferencias estudiadas hasta este punto.

En la imagen se presenta la ilustración número 343 de este diccionario bajo el nombre de *Farbe* (color). El número 9 corresponde al color *violett* y ha sido traducido al español como *violeta (añil)*. El nombre en alemán del color añil es, igual que en inglés, *indigo*. Este color es famoso porque Newton lo incluyó en la lista de los siete colores del espectro, se encuentra después del azul y antes del violeta. Lo cual no significa que sea sinónimo de violeta, es más bien un azul violáceo y no este violeta rojizo que vemos en la imagen.

Se ha especulado mucho acerca de la presencia de este color en la lista de Newton, la explicación más aceptada es que, siguiendo el modelo aristotélico de siete tonos para la música, Newton decidió subdividir el espectro en una misma cantidad de colores: siete. Para lograrlo subdividió en azul en *azul* y *añil*, pero no incluyó este último dentro de la gama del violeta.

343 Farbe



Farbe

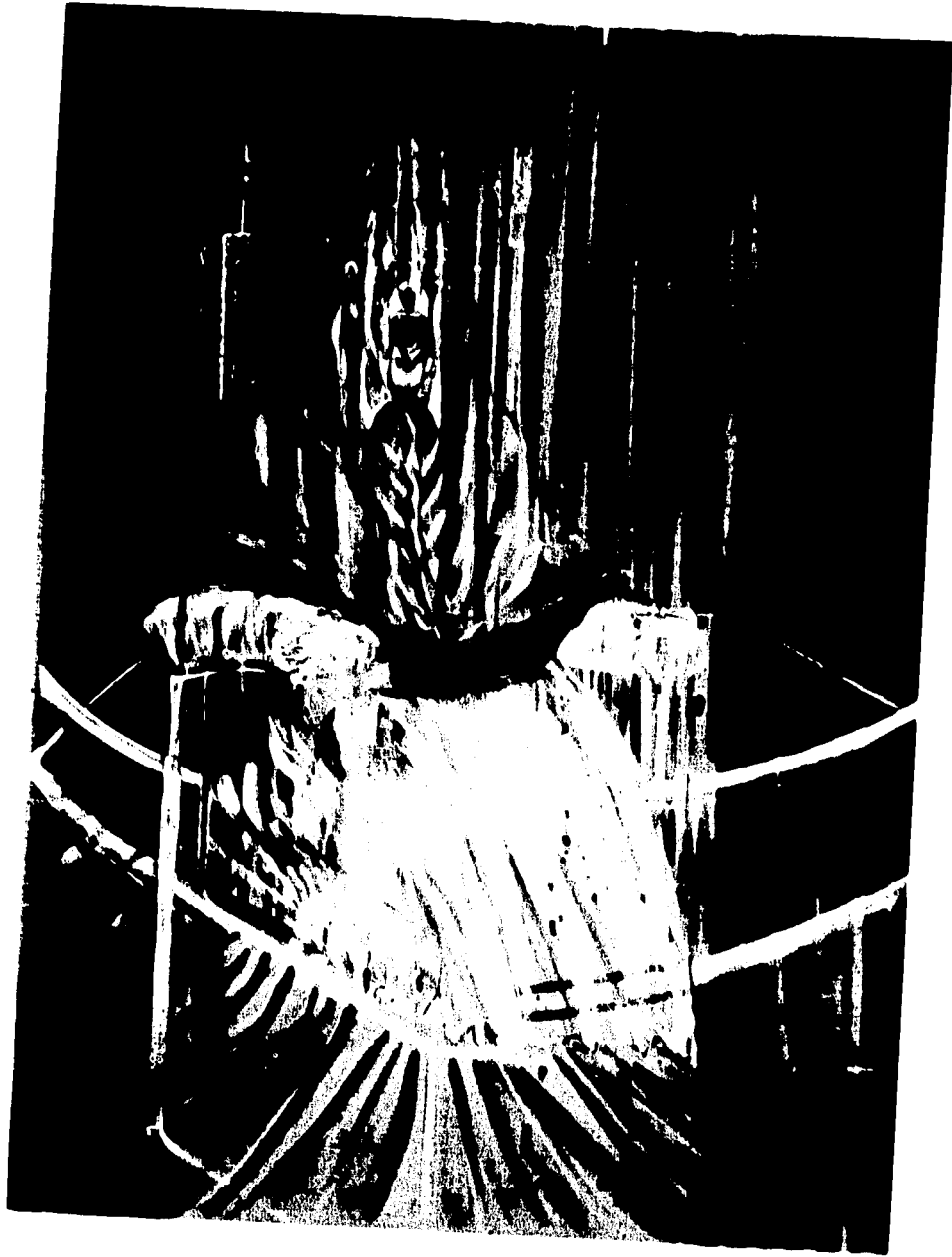
- 1 rot
- 2 gelb
- 3 blau
- 4 rosa
- 5 braun
- 6 himmelblau
- 7 orange
- 8 grün
- 9 violett
- 10 die additive Farbmischung
- 11 weiß
- 12 die subtraktive Farbmischung
- 13 schwarz
- 14 das Sonnenspektrum (die Regenbogenfarben)
- 15 die Gradleiter (vier Stufenleiter)
- 16 die Glühfarben

4. Discrepancias en torno al color púrpura en la serie de Papas de Francis Bacon.

Entre 1949 y 1952 Francis Bacon (Dublín, 1909, Madrid 1992) realizó su serie de *Papas*, basados en el conocido retrato que Velázquez pintó del Papa Inocencio X en 1650. Francis Bacon afirma, en sus entrevistas con David Sylvester, que el motivo por el cual llevó a cabo estos cuadros no tiene nada que ver con la religión, sino con una obsesión con las fotografías del *Papa Inocencio X* de Velázquez. Bacon realizó esta serie partiendo de las múltiples fotografías y reproducciones que tenía del cuadro, sin embargo considera estas pinturas como un fracaso, dice que se arrepiente de haberlas pintado porque, según él, son tontas. Además Bacon jamás vio el cuadro en persona, aún cuando tuvo la oportunidad de hacerlo. Este hecho se confirma en su última entrevista con Michel Archimbaud días antes de la muerte del artista.

El hecho de que Bacon jamás viera el cuadro en persona y trabajara a partir de reproducciones lleva a John Russell, en su libro Francis Bacon, a la conclusión de que Bacon trabajó con fotografías *out-of-key* (fuera de tono) y describe al personaje del cuadro como *el ser humano rodeado por los atributos de poder e importancia (...) todo apunta en esa dirección: el trono, el ropaje, el anillo (...)*.





Si en este caso estuviéramos hablando del Papa de Velázquez, coincidiría yo en que la vestidura es una indicación de poder, ya que el color del ropaje es rojo oscuro (púrpura). Sin embargo la serie que Bacon realizó nos presenta a un Papa con una vestidura morada (*purple*). Como se vio en el capítulo 2 y en el análisis de la terminología cromática del libro *Color Harmony*, el significado del color *purple* histórico (rojo) como el color que representa el poder pasa al color *purple* moderno (morado), lo cual hace que, en inglés moderno, el morado se asocie con la realeza.

De la misma manera como John Gage se preguntaba porqué los pintores italianos representaban a los cardenales rojos y no *purple* (morados). Yo me pregunto ¿porqué Bacon representó al Papa morado y no púrpura? ¿Puede el nombre y el significado que se asocie con un color determinar o afectar en cierta medida nuestra percepción? Tanto para Bacon como para Russell el color morado es una señal de poder, sin embargo yo asociaría el morado con el color de luto de la iglesia católica o con los obispos.

Me parece interesante que, con excepción del comentario sobre las fotografías fuera de tono de John Russell, ni David Sylvester, ni Michel Leiris ni Michel Archimbaud mencionan el cambio de color en la

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

vestidura del Papa.

En la primera entrevista de Bacon con Sylvester, este último le pregunta porqué escogió el retrato del Papa y no otro retrato de Velázquez. La respuesta de Bacon es *I think it's the magnificent colour of it* (Pienso que (la razón) es su magnífico color). Si efectivamente lo que atraía la atención de Bacon era el color ¿porqué lo alteró? Mi hipótesis es que, el morado (*purple* moderno) le proporcionaba a Bacon un elemento para representar el poder. Sin embargo, diez años después de haber realizado la serie, Francis Bacon pinta, en 1962, otro Papa *Study of Red Pope (Study from Innocent X)* (Estudio de Papa Rojo) cuyo título indica que éste Papa es diferente a los otros: es rojo. Sólo me queda especular acerca de las razones que llevaron a Bacon a pintar otro Papa de un color mucho más cercano al retrato de Velázquez, si Bacon lo hizo consciente o inconscientemente es una pregunta que, desgraciadamente, sólo el ya fallecido pintor podría contestar.

CONCLUSIONES

Capítulo 1

Antecedentes

La subdivisión terminológica del espectro de los colores.

Se vio que el espectro de los colores es un continuo sin límites o fronteras entre un color y otro. Sin embargo, todos los grupos humanos han clasificado los colores mediante términos cromáticos. Las diferencias de cantidad y extensión que abarcan estos términos es muy grande, de tal suerte que hay culturas que sólo tienen dos términos, mientras que otras cuentan con cientos o incluso miles.

Los estudios de Eleanor Rosch acerca de los efectos de la extensión del léxico sobre la clasificación y reconocimiento de los colores

En este punto se presentaron algunos resultados, los más relevantes para esta tesis, del estudio de E. Rosch sobre el efecto de la extensión del léxico cromático sobre la clasificación y reconocimiento de los colores. En éste Rosch demostró que la extensión del léxico no afecta significativamente la memoria cromática ni el reconocimiento de los colores de los individuos de culturas con léxicos cromáticos distintos. Además de demostrar que las categorías del mundo real suelen tener

fronteras poco delimitadas.

El estudio *Basic Color Terms* de Brent Berlin y Paul Kay. La teoría de un orden fijo en el desarrollo de los léxicos cromáticos.

Posteriormente se vieron los resultados del estudio de B. Berlin y P. Kay *Basic Color Terms* referente a la teoría de un orden fijo en el desarrollo de los léxicos cromáticos. Berlin y Kay descubrieron, en primer lugar, las "zonas focales" en la percepción del espectro de los colores, es decir, que, según este estudio, existen colores prototípicos o "precisos" más fáciles de identificar por cualquier individuo sin importar su lengua y, en segundo lugar, establecieron un orden fijo en el desarrollo de los léxicos cromáticos básicos de 98 lenguas. Estos términos se consideran *básicos*, no representan la totalidad del léxico cromático, sino las categorías superiores dentro de las cuales se reparten el resto de los términos cromáticos; por ejemplo *rojo* es un término básico mientras que *escarlata* no, este último pertenece a la categoría de rojo. El orden fijo, según Berlin y Kay es: blanco, negro, rojo, verde y amarillo (en ese orden o al revés), azul, café y, finalmente, anaranjado gris, morado y rosa.

Por lo tanto, el hecho de que una cultura cuente con mayor o menor cantidad de términos se debe a factores de tipo lingüístico, no de

percepción, como lo demuestran tanto Rosch como Berlin y Kay. Es decir, si una cultura no cuenta con una palabra para designar el azul, esto no implica que lo confunda con el verde, aun en el caso de que el color azul se encontrase dentro del término cromático *verde*. De tal manera que no encontraremos confusiones del tipo de que alguna cultura afirme que el césped o la hierba son azules y el cielo verde; o que la falta de términos cromáticos sea un síntoma de una percepción cromática defectuosa o baja de *todos* los miembros de una cultura.

Interpretaciones y opiniones respecto al estudio *Basic Color*

***Terms* de B. Berlin y P. Kay**

En este punto se presentaron algunas precisiones y las reacciones de investigadores en antropología frente al estudio de Berlin y Kay.

Opiniones de Rudolf Arnheim en su libro Arte y Percepción Visual

En este libro, Arnheim contradice ligeramente los resultados del estudio. Además es evidente que no leyó completo, o por lo menos no cuidadosamente, el estudio de Berlin y Kay, ya que afirma que el estudio de estos últimos se basa en *veinte* lenguas en vez de 98, lo cual es lo correcto.

**La historia de los colores según un comunicado del
Subcomandante Marcos del 27 de octubre de 1994**

Esta historia, que le contó el *viejo Antonio*, parece ser una leyenda maya en la cual se relata la historia de la creación de los colores. El orden de aparición de seis de los siete colores coincide entre la historia y el orden fijo descubierto por Berlin y Kay. La excepción la constituye el amarillo que, en la versión de *Marcos*, está en séptimo lugar en vez de en el cuarto o quinto. Esto podría ser una confirmación de la teoría de Berlin y Kay o bien, dados los antecedentes académicos del *Sub* (¿Rafael Guillén?), podría indicar que dicho estudio le es conocido.

**Problemas de la interpretación de un léxico cromático limitado: la
sensibilidad cromática de los griegos antiguos y su léxico
cromático**

Finalmente, a partir de los descubrimientos de Rosch y de Berlin y Kay, se abordó la discusión acerca de la sensibilidad cromática de los griegos antiguos. A partir de problemas relacionados con la interpretación del léxico cromático del griego antiguo en la literatura, es decir, a partir de testimonios escritos, ciertos investigadores concluyeron que la visión cromática de esta cultura era deficiente o que el color no le interesaba mayormente. Como se demostró en los

primeros puntos de este capítulo, la extensión del léxico no afecta la percepción visual, de la misma manera que la falta de una palabra para describir un color no implica que éste no pueda ser visto, sino que se engloba en categorías más amplias, las cuales las constituyen los términos cromáticos ya existentes.

De esta manera se podría explicar la misteriosa falta del color azul en la paleta de los griegos antiguos, suponiendo que el color se encontrase distribuido dentro de las gamas que abarcaban otros colores; p. ej. *negro* u *oscuro*.

Capítulo 2

El Color de las Violetas

Ejemplos de discrepancias en la designación cromática del violeta en alemán, español e inglés

La idea de que la falta de un término cromático se compensa repartiendo el color en cuestión dentro de otros términos, se puede interpretar a la inversa; así que: cuando surge un término cromático nuevo, éste no sustituye a otros términos, sino que los subdivide, toma parte de lo que antes se designaba de otro color. Como vimos en el capítulo anterior un color sin nombre se puede encontrar repartido en

otros, p. ej.: en las gamas adyacentes del espectro o en tonos de oscuridad/claridad o calidez/frialdad similar.

En este punto se presentan algunos casos en los cuales los colores no son equivalentes en alemán, español e inglés; por ejemplo *Blaukraut* (col azul) es *col morada* en español y *red cabbage* (col roja) en inglés. Este fenómeno se explica dado que la palabra *morado* es más nueva que *rojo* y *azul*, y el nombre de este tipo de col es anterior al uso común del primer adjetivo.

Comparación de definiciones de los términos cromáticos para designar el violeta en diccionarios monolingües de alemán, español e inglés

Aquí se explica el procedimiento a seguir en la comparación de las definiciones de los términos cromáticos para designar el violeta en diccionarios monolingües de alemán, español e inglés. El cual consiste en comparar las distintas definiciones de diversas palabras utilizadas para describir este color en cada idioma, para, de esta manera determinar las coincidencias y las discrepancias dentro de cada idioma. El mismo procedimiento se siguió posteriormente para determinar, en esta ocasión, las discrepancias y coincidencias entre los tres idiomas.

Definiciones de diccionarios monolingües en alemán

En este punto se presentan las definiciones de los diccionarios monolingües en alemán de las casas editoras: Duden, Brockhaus, Wahrig y Niemeyer. Lo cual nos proporciona un panorama bastante completo del alemán.

Coincidencias y discrepancias

Como resultado de la comparación de las definiciones en alemán se llegó a las siguientes conclusiones:

1. en alemán hay dos palabras para describir el color secundario entre el rojo y el azul y que estas son: *lila* y *violett*.
2. La relación entre estos dos términos es, en la mayoría de los diccionarios, la siguiente: *lila* es más claro que *violett*.
3. Ya que el sinónimo de *lila* es *fliederblau* ("azul de lila") y el de *violett* es *veilchenblau* ("azul de violeta") se puede decir que se subordinan al color azul. Es importante recalcar que el nombre de los colores y el de las flores, a cuyo color se refieren, no son homónimos.
4. El color de las violetas es, por definición, azul.

Definiciones de diccionarios monolingües en español

En este punto se presentan las definiciones de los diccionarios monolingües en español de las casas editoras: Real Academia Española, Larousse, Ediciones Culturales Internacionales y del diccionario de María Moliner.

Coincidencias y discrepancias

Como resultado de la comparación de las definiciones en español se llegó a las siguientes conclusiones:

1. Los tres términos cromáticos en español son: *lila*, *morado* y *violeta*.
2. La relación, de acuerdo a la mayoría de los diccionarios es: *lila* es el más claro de los tres, seguido por *violeta* y *morado* es el más oscuro. Ninguno de los tres se subordina a otro color.
3. Mientras que *violeta* es el término técnico, es más usado *morado*.
4. El nombre de las flores, violetas y lilas, es homónimo de los colores a los que se refieren. El término *morado* proviene del fruto mora. Por lo tanto el color de las violetas es violeta o morado claro.

Definiciones de diccionarios monolingües en inglés

En este punto se presentan las definiciones de los diccionarios monolingües en inglés de las casas editoras: Chambers, Oxford, Collins y Webster.

Coincidencias y discrepancias

Como resultado de la comparación de las definiciones en inglés se llegó a las siguientes conclusiones:

1. Los tres términos estudiados fueron *lilac*, *purple* y *violet*. La relación entre ellos es: *lilac* es el más pálido, *purple* más oscuro y, según las definiciones de *violet* de cuatro diccionarios, es más azulado que *purple*.
2. Los nombres de las flores, *lilacs* y *violets*, son sinónimos de los nombres de los colores. No obstante, el color de las violetas es definido como morado azulado.
3. El término *purple* es polisémico. Por una parte se refiere, en sentido histórico y poético, al color rojo sangre; mientras que en su uso actual se refiere al morado.

Coincidencias, discrepancias y equivalencias en los tres idiomas

En este punto se vio que las mayores coincidencias y discrepancias entre los tres idiomas son:

1. El término lila en los tres idiomas se refiere a un tono más pálido que el violeta y describe las flores del lilo. En español e inglés es homónimo del nombre de la flor.
2. El término violeta se refiere a un tono más oscuro que el lila y describe las flores de la violeta. En español e inglés es homónimo del nombre de la flor.
3. Los términos en alemán e inglés *violett/violet* tienden hacia el azul. Mientras que en español es un término independiente.
4. El término *purple* en inglés debido a un cambio semántico, es polisémico. Por una parte se refiere al rojo y por la otra al morado.

En conclusión el nombre del color de las violetas variará según el idioma de tal manera que podrá ser descrito como azul en alemán, morado azulado en inglés y morado claro en español.

Asimismo se determinó que los términos *purple* (inglés) *purpurn* (alemán) y *púrpura* son falsos cognados o falsos gemelos. En este caso el significado en inglés difiere de los otros ya que, además de referirse

al carmesí, el color imperial también se refiere al morado.

Finalmente los términos básicos, de acuerdo a los criterios presentados en el primer capítulo, son *lila* (alemán) *morado* (español) y *purple* (inglés). Así que *lila* = *morado* = *purple*.

El color púrpura: el más bello y noble de los colores.

En este punto se presentaron datos históricos acerca del significado del color púrpura desde el Antigüedad con el fin de establecer la asociación entre este color y una jerarquía, ya sea imperial, de nobleza o eclesiástica.

Además se abordó la cuestión del color del traje de los cardenales, el cual pasó de púrpura hasta el siglo XIII a púrpura y escarlata hasta 1464 a partir de cuando los cardenales visten escarlata.

Posteriormente se explicó que, en inglés, la asociación con la nobleza se extendió a los dos significados de la palabra *purple* (rojo y morado).

Discrepancias, confusiones y errores de traducción de los términos cromáticos del *violeta* en los idiomas alemán, español e inglés

Con base en ejemplos de las diferencias en las traducciones de títulos de películas estadounidenses al español y alemán se demostró que las traducciones imprecisas y los problemas de interpretación son frecuentes y cuantiosos.

"Arte y Percepción Visual"

En este punto se analizó el uso de los términos *morado* y *violeta* en la traducción de María Luisa Balseiro de este libro de R. Arnheim. El problema en este caso no radica en la traducción sino en el uso de los términos en el original. Hasta la página 379 la traductora sistemáticamente traduce *purple* como *morado* y *violet* como *violeta*, pero en esta página comienzan los problemas, ya que para Arnheim *purple* es más rojizo que *violet*, lo cual es imposible de traducir. Parece que Arnheim utiliza un término para designar la mezcla de pigmentos y otro para el color prismático, pero tampoco es constante. Finalmente el propio Arnheim se da cuenta de la confusión terminológica y, en vez de solucionar o aclarar el problema, dice "morado (o violeta: la palabra que se prefiera para designar un rojo-azul

equilibrado)" (pág. 393) lo cual nos demuestra que Arnheim no sabe a ciencia cierta cuál de los dos términos es el adecuado. Esto es un reflejo de las confusiones y discrepancias dentro del idioma inglés.

"La Sintaxis de la Imagen"

El segundo libro analizado fue esta obra de Donis A. Dondis, traducida por Justo G. Beramendi. En este caso, en vez de enfrentarnos a una confusión terminológica dentro de un idioma, encontramos errores de traducción ocasionados por los falsos cognados *purple/púrpura*. Estos errores los encontramos tanto en el texto como en las láminas que ilustran este libro, en donde dice *púrpura* debería decir *violeta* o *morado*.

"Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción"

En este vasto libro de John Gage, se describe meticulosamente el significado y uso del color *púrpura* a través de los siglos. No obstante, se demostró que el uso de la palabra *púrpura* en el libro es ambigua. Hay casos de errores de traducción similares a los vistos en el punto anterior. Además encontramos pasajes ambiguos en los cuales el lector no sabe si el color mencionado es rojo o morado. Posteriormente, llega

un punto en el cual la interpretación que Gage hace de la palabra *púrpura* se refiere a morado y no a rojo, lo cual le ocasiona problemas. Gage sale de este problema diciendo que el término latino *purpureos* era muy amplio. Y no entiende porqué muchos pintores renacentistas representan a los cardenales vestidos de cierto tono rojizo en vez de morado. Finalmente, Gage, de un modo similar que a Arnheim, no sabe si decir *violeta* o *púrpura*.

Color Harmony. A guide to creative color combinations (Armonía cromática. Una guía para combinaciones creativas de color)

En este libro vemos nuevamente el fenómeno del uso indiscriminado de los nombre *violet* y *purple*. Un ejemplo interesante de este fenómeno es que el autor asocia el rojo profundo y el morado con la aristocracia y la realeza. Y usa una misma rosa para representar ambos colores en distintas fotos (imagen X). Este libro presenta además discrepancias entre los nombres de colores que utiliza en el texto y las fichas de colores que supuestamente los representan.

Discrepancias en torno al color púrpura en la serie de Papas de Francis Bacon

En este punto se presenta el color que Francis Bacon utilizó para el ropaje del Papa Inocencio X, a manera de ejemplo en la práctica, de la confusión del término *purple*. Se demostró que la razón por la cual Bacon escogió este cuadro de Velázquez fue, en palabras de Bacon, por su *magnifico color* y fue justamente el color una de las cosas que alteró. Llama la atención que ningún autor, de los que han escrito sobre este pintor, haya notado la diferencia de color del ropaje que en Velázquez es un rojo profundo y en Bacon un morado. En este caso los significados simbólicos de poder, nobleza, realeza asociados con el *purple* parecen haber tenido más peso para Francis Bacon que la mera percepción del color.

Bibliografía

- ARCHIMBAUD, MICHEL
Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud
Londres, Phaidon, 1993
191 págs.
- ARNHEIM, RUDOLF
Arte y Percepción Visual
3a edición
Madrid, Alianza, 1981
553 págs.
- BRENT, BERLIN y KAY, PAUL
Basic color terms. Their Universality and Evolution;
Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969
- BAXANDALL, MICHAEL
Pintura y vida cotidiana en el renacimiento
Barcelona, Gustavo Gili, 1978
201 págs.
- BRUNO, VINCENT J.
Form and Color in Greek Painting
Nueva York, W.W. Norton, 1977
123 págs.
- CHIJIWA, HIDEAKI
Color Harmony
5a edición
Rockport, Mass., Rockport Publishers, 1989
142 págs.
- COHEN, JOZEF
Sensación y percepción visuales
México, D:F., Trillas, 1973
98 págs.

DONDIS, D.A.

La sintaxis de la imagen

3a edición

Barcelona, Gustavo Gili, 1980

210 págs

GAGE, JOHN

Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la

Antigüedad a la abstracción

Madrid, Siruela, 1993

335 págs

GARDNER, HOWARD

La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva:

Buenos Aires, Editorial Paidós, 1987

449 págs.

HALL, MARCIA

Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting;

Cambridge, Cambridge University Press, 1992

274 págs

HICKETHIER, ALFRED

El cubo de los colores:

Paris, Bouret, s/f

40 págs.

KÜPPERS, HARALD

Das Grundgesetz der Farbenlehre

Colonia, M.DuMont, 1978

202 págs.

LEIRIS, MICHEL

Francis Bacon:

Barcelona, Poligrafa, 1983

270 págs.

PAWLIK, JOHANNES

Goethe Farbenlehre. Didaktischer Teil

Colonia, M.DuMont, 1974

174 págs

PELLICER, CARLOS

Antología breve

México, D:F., Fondo de Cultura Económica, 1986

pág 51

ROTHENSTEIN, SIR JOHN

Bacon

Buenos Aires, Atlántida, s/f

24 págs.

RUSSELL, JOHN

Francis Bacon

2 a edición

Nueva York, Thames and Hudson, 1979

192 págs

SCHAFFRATH, DIETER

Farbenbezeichnungen und Farbenbedeutungen im Rahmen einer

Linguistik der Sinneswahrnehmung en:

BAHNER, W; SCHILDT, J; et al (compiladores)

Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguistics
(1987)

Berlin, Akademie-Verlag, 1990

págs 1916 a 1918

SYLVESTER, DAVID

Interviews with Francis Bacon

2a edición

Oxford, Thames and Hudson, 1980

176 págs

WANDRUSZKA, MARIO

"Wer fremde Sprachen nicht kennt..."

Munich, Piper, 1991

230 págs

DICCIONARIOS

", en Chambers Concise Dictionary"
Cambridge, W&R Chambers Ltd. and Cambridge University Press,
1988.
1200 págs.

", en Collins COBUILD English Language Dictionary"
Londres, Harper Collins, 1988

", en Der Sprachbrockhaus. Deutsches Bildwörterbuch"
8a edición
Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1978
835 págs.

", en Diccionario de la Lengua Española"
21a edición
Madrid, Real Academia Española, 1992
Tomo 1, 714 págs.

", en Diccionario de la Lengua Española"
Barcelona, Ediciones Culturales Internacionales, 1991

Dubois, Jean et al
"Diccionario de Lingüística"
Madrid, Alianza Editorial, 1979
637 págs.

", en Duden. Das Bedeutungswörterbuch"
Mannheim, Dudenredaktion Bibliographisches Institut, 1985

Hornby, A.S.
"Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English"
7a edición
Oxford, Oxford University Press, 1977
1021 págs.

Moliner, María
"Diccionario de Uso del Español"
Madrid, Gredos, 1987

Paul, Hermann
"Deutsches Wörterbuch"
8a edición
Tübingen, Niemeyer, 1981

"en Oxford Duden. Bildwörterbuch. Deutsch und Spanisch"
Mannheim, Dudenredaktion Bibliographisches Institut, 1985

", en The Oxford Dictionary of English Etymology"
Oxford, Clarendon Press, 1966
1024 págs.

", en The Oxford English Dictionary"
2a edición
Oxford, Clarendon Press, 1989
Tomo XII, 1016 págs

"en Webster's New Collegiate Dictionary"
Springfield, Ma., G&C Merriam Company, 1977

"en Wörterbuch der deutschen Sprache"
14a Edición
München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994