

Pensamiento visual y memoria semántica árabe ¹

Visual Thinking and the Arab Semantic Memory

Kamal Bullata ²

Traducción de José Miguel Puerta Vilchez *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 159.937.51

111.852 (= 411.21)

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 275-291]

RESUMEN

El pintor y teórico Kamal Bullata explora en este artículo el vocabulario árabe sobre la percepción visual partiendo de las recientes aportaciones de la ciencia sobre las relaciones existentes entre verbalidad y expresión visual en el cerebro humano. El análisis de los términos árabes alusivos a signos primarios como la línea o el dibujo, además de aquellos que vertebran las funciones comunicativas y estéticas esenciales de la visión y la creación formal, revela una sistemática ambivalencia, y ambigüedad, entre lo visual y lo verbal, que tendría su origen, ya desde la propia gestación de la lengua, en el fenómeno de la difusión que afecta a las dos zonas del cerebro que controlan respectivamente la palabra y la mano. Finalmente, el autor estudia el peculiar sistema árabe de denominación de los colores, subrayando la precisión casi infinitesimal con que este pueblo describió las tonalidades cromáticas de su entorno del desierto.

Palabras clave: Estética árabe; Lenguaje visual árabe; Arte islámico; Pensamiento visual; Memoria semántica; Línea; Dibujo; Forma; Visión; Colores; Lengua árabe.

ABSTRACT

In this article the Arabic vocabulary on a visual perception is explored, on the basis of recent scientific contributions regarding the relationship between words and visual expression in the human brain. By analyzing Arabic terms related to primal signs, such as lines or drawings, as well as terms that articulate essential functions in communication and aesthetics in the area of vision and creation of shapes, a systematic ambivalence and ambiguity between the visual and the verbal is revealed. This phenomenon stems from the very way language is formed, and the intercommunication between the two areas of the brain that control words and hand, respectively. Finally, the author studies the particular system that Arabic uses for naming colours and highlights the high level of perfection this people achieved when describing the different colour hues present in their desert environment.

Key words: Arabic aesthetics; Visual language in Arabic; Islamic Art; Visual thinking; Semantic Memory; Line; Drawing; Form; Vision; Colours; Arabic language.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma... No existe diferencia básica entre lo que sucede cuando una persona mira directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y «piensa».

Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*³

Ya exploré, en un anterior artículo sobre las peculiaridades específicamente árabes de la expresión visual, los estratos constitutivos del arte árabe e islámico, comprobando que la estructura intrínseca de los prototipos semíticos que regulan la gramática árabe tienen su correlato en los diseños geométricos del mismo arte islámico⁴. En el presente texto, voy a examinar, a modo de complemento, los términos relacionados con lo visual en la lengua árabe con el fin de mostrar cómo las denominadas «estética del concepto» y «tipología estética» del arte islámico se pueden vincular con signos pertenecientes a la propia lengua árabe. Estudiaré, más concretamente, la relativa escasez de definiciones conceptuales existentes en dicha lengua en contraposición con la abundancia de definiciones relacionadas con la percepción de que goza la misma. Por un lado proliferan, en efecto, los términos referidos al mundo visual del desierto, y, por otro, se evidencia una extraordinaria ambigüedad en la terminología acuñada sobre la percepción visual. El contraste existente entre estos dos extremos pone de manifiesto que el léxico árabe, tal como nos ha sido preservado, es una de las claves con que contamos para comprender los elementos constitutivos de la lengua árabe a la hora de conceptualizar la percepción visual⁵.

1. LA LENGUA ÁRABE Y EL MUNDO VISUAL

El árabe clásico, tal como lo conocemos hoy, es un sistema lingüístico muy elaborado que alcanzó su plenitud bastantes siglos antes del nacimiento del islam. Sin embargo, la revelación en árabe del Corán (literalmente «recitación») fue el factor más importante en la conservación de la forma prototípica de la lengua árabe. De ahí que la función sagrada atribuida al árabe desde el año 622 de nuestra era nos permita acceder actualmente al estado originario de dicha lengua.

Tras la expansión del islam, numerosos sabios musulmanes se preocuparon por la preservación de la forma prototípica del árabe, y, con el fin de salvaguardar la lengua de la corrupción extranjera, erigieron al árabe de los nómadas en juez en última instancia de la pureza de la lengua. No en vano hay un proverbio árabe que reza: «el más elocuente de los árabes es el que más sumergido vive en el desierto»⁶. Con el paso de los siglos, por muy lejanas que fuesen las costas a las que arribaron los árabes, el desierto del nómada no quedó reducido únicamente a aquel árido entorno en el que la lengua árabe fue hablada por primera vez, sino que se convirtió en el ámbito idealizado que rige la consciencia en la cultura árabe. Con el transcurso del tiempo, pues, de la misma manera que la lengua llegó

a ser la «condición» consciente configuradora de la cultura árabe, el mundo del desierto nunca dejó de actuar como la fuerza inconsciente que «condiciona» la percepción árabe del mundo visual⁷.

Para el nómada, la lengua era el único instrumento transportable con el que podía expresar su ser, lo mismo que para el árabe musulmán, más tarde, convencido de que la revelación divina se haya engastada en su lengua materna, la lengua árabe será el eje de todas las artes.

Atendiendo a este fenómeno, los eruditos occidentales han atribuido este carácter dominante de la lengua, que claramente se manifiesta en la caligrafía y en la ausencia de representación naturalista en las artes plásticas, a la tradición iconoclasta islámica, y han sostenido que la prohibición religiosa es la causa fundamental del desarrollo de lo que han dado en llamar una «estética del concepto» o una «tipología estética» del arte islámico⁸.

En este artículo criticaré, sin embargo, la opinión precedente, aunque situándome en una perspectiva ajena a toda exégesis religiosa y proponiendo una explicación basada en la experiencia que tiene el árabe de su propio mundo visual⁹.

El entorno originario de los árabes no sólo ha determinado su interpretación del mundo visual, sino que también ha funcionado como el espacio natural sobre el que su «memoria semántica» se ha constituido y sobre el que sus percepciones visuales se establecieron por primera vez⁹. Al estudiar los principales términos de la lengua árabe relativos a lo visual, espero poder dar los primeros pasos tendentes a comprender mejor la interpretación dada originariamente por los árabes a su mundo visual, lo cual deberá llevarnos a entender con mayor claridad el fenómeno de la percepción según la primera lengua del islam, fenómeno que fue, por otro lado, esencial en la formación de esas llamadas «estética del concepto» y «tipología estética» del arte islámico.

2. ABUNDANCIA Y ESCASEZ DE TÉRMINOS VISUALES

La lengua árabe dispone de gran cantidad de términos para describir, casi con infinita precisión, el mundo visual. Con una simple ojeada al vocabulario árabe se pueden contabilizar, por ejemplo, 21 palabras para denominar la luz, 29 para el sol, 32 para la luna, 50 para las nubes, 52 para la oscuridad, 64 para la lluvia, 88 para el pozo, 170 para el agua, dos centenares para el caballo, y varios centenares para los diferentes tipos de paisaje desértico.

Cada término persigue la precisión necesaria con la que definir el objeto visible dentro de su contexto, sea la luminosidad y la reflexión de los colores en el objeto visible, sean las calidades de su substancia o la estructura de su superficie, sea su carácter translúcido u opaco, o bien su estado de reposo o movimiento, su tamaño, peso, dimensiones y lateralidad, así como su relación temporal o espacial respecto al hablante. La lengua árabe goza de sutiles gradaciones semánticas para expresar la experiencia visual, y posee, igualmente, nombres para casi todas las horas del día y la noche, para cada noche del mes lunar, para cada mechón de pelo según su ubicación en el cuerpo humano, y hasta para cada manera de ver, de sentarse, de dormir, de moverse y de amar¹⁰.

En la actualidad, la lengua árabe se ha despojado, lo mismo que otras lenguas, de la mayor

parte de los vocablos referidos a los fenómenos visuales del entorno en el que nació, aunque su legado lingüístico, consagrado por el islam, continúa ejerciendo todavía sus primigenios modos de operar en el pensamiento árabe contemporáneo. La seducción de su riqueza primordial se sigue perpetuando de manera sintomática, además, en el vocabulario de nuestros más jóvenes poetas.

Pero, en contraste con esa riqueza que nos da cuenta de los más sutiles detalles visuales, la lengua árabe posee también su campo de indefinición: los códigos de una misma palabra ligada a lo visual, o a una expresión visual, son con frecuencia ambiguos y confusos. Un solo vocablo puede tener varios significados intercambiables. Dicha ambigüedad, que coexiste con la precisión aludida, es, en efecto, un fenómeno profundamente arraigado en el sistema de la lengua árabe.

Puesto que el árabe es una lengua viva que conserva elementos originales, el examen de los términos intrínsecamente ligados a lo visual que han sobrevivido hasta nuestros días nos puede ayudar a comprender mejor las ambigüedades lingüísticas asociadas a la percepción visual. Recurriendo a ejemplos de raíces léxicas relacionadas con la expresión visual, a los que seguirán otros de raíces ligadas a los diferentes modos de percepción visual, se demostrará: 1) que un mismo término denota simultáneamente dos modos diferentes de percepción visual, 2) que un mismo término admite un intercambio continuo entre un código originado en la experiencia visual y otro nacido del dominio de la palabra, y 3) que las ambigüedades lingüísticas, causadas por la intercambiabilidad de los códigos de un mismo término, no pueden ser subsanadas más que por el contexto en el que cada término aparece¹¹.

Confrontando las ambigüedades de los términos básicos vinculados a la percepción visual con el meticuloso vocabulario utilizado para describir los detalles visuales, seguiré un esquema experimental que muestre cómo los modelos de codificación internos de la lengua árabe pueden expresar el pensamiento visual. Ilustraré la ambigüedad y la intercambiabilidad de los términos visuales y la importancia del contexto para determinar su significación con ejemplos concretos que pongan de manifiesto ambas categorías. En el primer caso, comentaré los tres términos árabes más comunes para designar un signo primario de expresión visual. Luego, ofreceré ejemplos de dos referencias primarias en la lengua, en la que cada una de las cuales evoca un modo de ver diferente. Y, después, hablaré del término árabe matriz empleado para expresar la idea de creación de una imagen. A propósito de la segunda categoría, realizaré un repaso general al sistema árabe de designación de los colores. Me detendré un poco más en este último tema porque los antiguos árabes consideraban los colores el objeto principal de la visión, así como el elemento esencial de lo visual. Además, las palabras antiguas que designan los colores muestran claramente la particular relación existente, en origen, entre la lengua árabe y la percepción visual. En lo que atañe a la primera categoría, los términos asociados al conocimiento visual ilustran las ambigüedades y la intercambiabilidad derivadas de la escasez de definiciones conceptuales, mientras que, en el caso de la segunda categoría, los nombres dados a los colores, que para el ser humano son elementos especialmente destacados, manifiestan también ambigüedades e intercambiabilidades, pero debidas, en esta ocasión, a la abundancia de definiciones perceptivas.

3. LAS AMBIGÜEDADES LINGÜÍSTICAS Y LA INTERCAMBIABILIDAD DE LOS TÉRMINOS VISUALES

En todo discurso sobre la expresión visual, uno de los términos más corrientes referidos a un signo primario es, naturalmente, la palabra que designa la «línea». El vocablo árabe que equivale a este concepto básico evidencia una profunda ambigüedad, irresoluble salvo por el contexto.

Descontextualizado, el equivalente árabe *jaṭṭ* denota indistintamente «regla», «línea», «escritura» e, incluso, «caligrafía», por lo que esta sola palabra se ve profundamente afectada por la ambigüedad. Uno de sus códigos, el de «regla» o «línea», refleja la percepción de manera visualmente abstracta, al tiempo que el otro, el de «escritura» o «caligrafía», muestra la percepción de la palabra bajo forma visual.

Añadiendo la vocal «a» al sustantivo *jaṭṭ*, poseedor, como he indicado, de la doble significación de «línea» y «caligrafía», en forma verbal, obtenemos el verbo *jaṭṭa*, que muestra igualmente las ambigüedades entre el uso del término para expresar una forma visual abstracta y cuando se usa para transmitir la visualidad de la palabra. Así, el verbo *jaṭṭa* significa lo mismo «dibujar» que «escribir», y será sólo por el contexto como podremos saber si dicho término se encuentra en forma nominal o verbal. Su primera significación, «línea» o «dibujo», procede de la percepción de una abstracción visual, en tanto que la segunda, «caligrafía» o «prescripción», deriva de la percepción visual de la palabra.

Otro término empleado habitualmente para nombrar un signo primario es el sustantivo árabe *rasm*. Al igual que la palabra *jaṭṭ*, el sustantivo *rasm* es un vocablo matriz que significa simultáneamente «dibujo» y «prescripción». Una vez más, el primer código se refiere a una representación visual que toma la forma abstracta de las líneas, mientras que el segundo manifiesta la visualización de la palabra. Si le añadimos un infijo y un sufijo al vocablo matriz, el sustantivo *rasm* se convierte en un verbo que significa, a la vez, «dibujar» y «escribir». Aquí también el contexto es el único que permite decidir si el término está en la forma nominal (*rasm*) o en la forma verbal (*rasama*), como sucedía en el caso de *jaṭṭ* y *jaṭṭa*.

Estos dos ejemplos de signos primarios evidencian que la ambigüedad se desarrolla en un mismo término cuando su forma nominal y su forma verbal poseen dos significados distintos. En ambos casos, la ambigüedad se proyecta en dos formas de signos, ambos lineales y unidimensionales.

Un último ejemplo de signo primario, esencial en todo discurso sobre la expresión visual, es el equivalente árabe del término que designa la «forma». Dicho término acentúa aún más las ambigüedades de los dos ejemplos precedentes. Bajo forma nominal, el término *ṣakl* significa «forma». Añadiéndole un infijo y un sufijo, y redoblando la letra medial *k*, el sustantivo se convierte en un verbo, *ṣakkala*, que no sólo quiere decir «formar» o «conformar», sino también «vocalizar». De este modo, el término utilizado para comunicar la percepción abstracta de un cuerpo visual es también empleado para comunicar la percepción de signos auditivos que se manifiestan bien ópticamente, o bien acústicamente. Aquí tampoco se puede conocer el significado del término más que por el contexto.

La persistencia de la ambigüedad en un mismo término, transmitiendo a la vez un código visual y una visualización de la palabra, resulta aún más llamativa cuando nos fijamos en los referentes primarios que designan los modos de ver.

El verbo *nazara*, por ejemplo, es el término *matriz* que significa «mirar». Su sustantivo correspondiente, *nazra*, quiere decir «mirada». Pero, redoblando el sonido medial *z* del verbo original, se obtiene un nuevo verbo, *nazzara*, que quiere decir «teorizar». El sustantivo derivado del mismo, *nazariyya*, se convierte en la palabra «teoría». En el caso de ese referente primario, las modificaciones morfológicas no han trasladado un término originario de la percepción visual a otro proveniente de la palabra. Al contrario, el término originario de la percepción visual ha generado la conceptualización última de la palabra. La ambigüedad resalta particularmente en la forma adjetivada. Según el contexto, el adjetivo *nazarī* puede significar «óptico» o «teórico». El primero se refiere a la percepción y, el segundo, a la conceptualización.

De la misma manera, el término *matriz* *bašar*, que es el sustantivo genérico para designar la «vista», pertenece a la raíz del verbo *bašara*, la forma básica con sentido de «ver» o «discernir». El verbo derivado *abšara* puede significar al mismo tiempo «ver» y «comprender». Aquí, el añadido morfológico de un simple prefijo a un referente primario carga a éste con dos códigos intercambiables. Uno define la percepción sensorial de la visión óptica, mientras que el otro designa la recepción conceptual de la palabra. De nuevo, es únicamente el contexto el que puede hacernos entender el significado del término.

A pesar de la intercambiabilidad de los códigos citados de «ver» y «comprender», pertenecientes ambos al mismo verbo *abšara*, no existe ningún derivado auxiliar con un significado cercano al verbo «percibir» o al sustantivo «percepción». Estos dos últimos conceptos deben buscarse en un término *matriz* completamente distinto. El equivalente del verbo «percibir» se halla en el término *adraka*, cuya forma nominal, *idrāk*, designa la «percepción», y, puesto que la noción de «percepción» es central para todo discurso sobre la expresión visual, realizaré un examen más detenido de la misma antes de tratar sobre la última de las referencias primarias, la que designa la creación de una imagen.

En árabe, la noción de «percepción» por sí misma no va relacionada con ninguno de los sentidos psicológicos; el término en cuestión no especifica si uno, varios, o ninguno, de los órganos sensoriales específicos intervienen en el proceso de la percepción. Antes bien, en la lengua árabe el sentido, o los sentidos, de que se trata aparecen siempre con nitidez, pero esto no despeja, en absoluto, la ambigüedad del uso del término «percepción», sino que aquélla se desplaza a otro nivel conceptual.

El término *adraka*, que indica «percibir», y el sustantivo derivado, *idrāk*, con el significado de «percepción», connotan la intervención de uno u otro de los dos sentidos que calculan la distancia física de la información: la vista y el oído¹². Esta connotación se confirma con el hecho de que el término *matriz* *adraka* designa literalmente el desplazamiento en el espacio o en el tiempo. Según el contexto, *adraka* tomará el significado de «alcanzar», «arribar» o «llegar a», y «madurar». Del mismo modo, la forma nominal, *idrāk*, indica el uso de uno u otro sentido, la vista y el oído, y las dos percepciones sensoriales producidas por el desplazamiento de ondas sonoras o de rayos de luz.

De manera simultánea, y dependiendo del contexto, el significado de *idrāk* no se reduce a «percepción», sino que también designa la facultad mental de la «razón». La ambigüedad existente entre el código de naturaleza visual y el código de la palabra, se manifiesta ahora en la ambigüedad de dos códigos diferentes, el de la «percepción» y el de la «razón». El primero se refiere a los sentidos psicológicos y, el segundo, al espíritu. Ha de ser de nuevo el contexto, por consiguiente, el que determine la significación exacta del término.

Los principales referentes primarios (*nazar* y *bašar*) referidos, uno y otro, a las modalidades de la visión, comparten las mismas ambigüedades que los tres términos ya estudiados que señalan la expresión visual (*jaṭṭ*, *rasm* y *šakl*). En estos cinco ejemplos, las ambigüedades no pueden ser eliminadas, como hemos visto, más que conociendo el contexto. Ciertamente es que prácticamente en todas las lenguas existen ambigüedades análogas, pero lo que caracteriza a este fenómeno en la lengua árabe, en lo que a los términos para la expresión visual respecta, es su pertinaz coherencia a la hora de borrar la línea de demarcación existente entre un código proveniente de la percepción visual y otro originario de la palabra. Para subrayar aún más la importancia de esta peculiar intercambiabilidad consideremos ahora el término más común que era, y todavía es, utilizado en lengua árabe para designar la creación de una imagen visual. La raíz trilitera de dicho término se compone de las letras *š.w.r.*

Probablemente, no hay término que haya recibido más atención en los tratados sobre arte islámico que el término *šūra*. Este sustantivo significa, en general, « semejanza » o « imagen ». En forma verbal, *šawwara*, indica « formar » o « dar forma ». Sin embargo, al margen de sus connotaciones teológicas¹³, la morfología de esta palabra casi nunca ha sido examinada en los estudios sobre arte.

Desde este punto de vista, un examen global del término matriz *š.w.r.* nos revela que comparte con *nazar* y *bašar*, palabras con las que además rima, evidentes analogías de variación y cambio semántico. Añadiéndole el prefijo *tā'* al verbo *šawwara*, « formar », se obtiene el verbo *tašawwara*, que quiere decir « imaginar ». Pero *tašawwara* puede tener igualmente el sentido de « concebir », y su nombre de acción, *tašawwur*, significa « concepción ».

La ambigüedad lingüística ya mencionada —la que mezcla el significado de los términos relacionados con la expresión visual con los vinculados a la palabra— se ha ampliado aquí. El resultado es que el término cuya fuente mana de la percepción sensorial de la visión óptica, llega a hacerse intercambiable con el término abstracto « concepción ».

Si analizamos el uso más antiguo de la raíz trilitera *š.w.r.*, que se pronunciaría *šūr*, se demuestra que la palabra, y ésto es lo importante, no sólo ha sido empleada en relación con la percepción sensorial de la visión, sino que también se utilizó a menudo en relación con la percepción auditiva. Cuando se cuentan, por ejemplo, las referencias a este término en el Corán, se comprueba que *šūra*, con el sentido de « imagen » o « semejanza », aparece en tres ocasiones y que el verbo *šawwara*, « formar » o « dar forma », se menciona cinco veces. Pero, además, la palabra *šūr*, que es el sonido, —concretamente la « trompeta »—, que suena en el Juicio Final, aparece en diez ocasiones. Como puede apreciarse, las dos primeras acepciones indican claramente un código visual, mientras que la última está vinculada a un código auditivo¹⁴.

En nuestros días, el verbo *ṣawwara* sigue ofreciendo diversos significados dependientes de la producción de imágenes visuales, como «dibujar», «pintar», «retratar», «representar», «fotografiar», todos ellos relativos a modos de expresión visual. Pero el verbo *ṣawwara* continúa significando, en el habla de muchas partes del mundo árabe, «escuchar un ruido ensordecedor», es decir, conserva el sentido de una experiencia auditiva¹⁵. Así, el término más corriente para expresar el acto de «hacer una imagen» refleja, en su forma esencial, dos percepciones sensoriales diferentes, la de «ver» y la de «oír». La primera corresponde a un código visual, la segunda, a un código verbal.

En todas las lenguas es normal que una misma palabra posea dos significaciones distintas. Obviamente, los términos dependientes de la expresión visual no son los únicos ambiguos, ni muchísimo menos, en la lengua árabe. Nos han llegado numerosos léxicos árabes confeccionados por lexicólogos clásicos que consagraron su vida a poner de manifiesto las ambigüedades semánticas de su lengua¹⁶. El doble uso de un término matriz como *ṣūr* podría indicar, implícitamente, el modo en que la lengua árabe genera la significación. En este sentido, el ejemplo anterior sobre la ambigüedad de los códigos vinculados con lo visual habría que contemplarlo desde un nuevo ángulo. En tanto que término único que denota simultáneamente el acto de crear una imagen (*ṣūra*, «imagen», y *ṣawwara*, «hacer una imagen») y el de producir un sonido (*ṣūr*, «trompeta», y *ṣawwara*, «oír un ruido ensordecedor»), es un vivo testimonio de cómo la lengua, en su período de formación, comenzó a definir las percepciones visual y auditiva con códigos alternativos.

Si hacemos una rápida comparación entre dos de los términos fundamentales antes citados, llegaremos a una constatación particularmente interesante. Si nos fijamos en los términos «percepción» (*idrāk*) y «concepción» (*taṣawwur*), observamos que mientras que la raíz de la palabra «percepción» (*d.r.k.*) no procede de un referente primario que designe un código visual, el término matriz de «concepción» (*s.w.r.*) sí está extraído, según he explicado, de un código visual, el referido a «hacer una imagen». El término «percepción», como mostré a propósito de su forma básica, implica claramente, a través de la distancia espacial y temporal a que alude, tanto a la vista como al oído. Del mismo modo, el término utilizado para «concepción» esconde subrepticamente esos dos mismos sentidos en su forma más elemental, *ṣ.w.r.*, que es la raíz de la que en origen deriva la abstracción del término. Las ambigüedades generadas por la intercambiabilidad de los significados entre «percepción» y «razón», así como las producidas entre «concepción» e «imaginación», no son, por tanto, simple producto de la arbitrariedad. Todo indica que se desarrollaron a partir de ambigüedades anteriores nacidas de la intercambiabilidad originaria producida entre los términos de la percepción visual y de la palabra. La regularidad y naturaleza de dichas ambigüedades sugiere, ya lo he subrayado, que la alternancia de dos códigos pertenecientes a un mismo término expresa el doble dominio sensorial de la vista y el oído.

Por medio de los sentidos, los modos de conocimiento prototípicos atraviesan intuitivamente los códigos visual y lingüístico. Los instrumentos que trazan la percepción visual se han venido intercambiando naturalmente con los que enuncian la palabra. El signo primario vinculado a la expresión visual que utiliza aún el mismo término para los dos verbos «dibujar» y «escribir», nos recuerda de nuevo que, originariamente, se usaron los mismos instrumentos para denotar tanto el código visual como el código lingüístico¹⁷. Me arriesgo

a sugerir aquí, con reservas, que el paso regular de un código originario de la percepción visual a otro proveniente del dominio de la palabra revela por sí mismo la disposición funcional que tiene el cerebro humano para asociar instintivamente el empleo de los instrumentos dentro de la esfera del lenguaje. En el cerebro, las aptitudes motrices de la mano y la creación verbal son controladas por dos zonas contiguas¹⁸. La contigüidad de ambas zonas hace pensar que la palabra se desarrolló en sincronía con el desarrollo de los instrumentos efectuado por el ser humano¹⁹. Lo que suele denominarse «difusión» de una zona a otra del cerebro podría ser producto de la proximidad de fondo existente entre la coordinación de la mano y la creación de la palabra. Un ejemplo de dicha proximidad entre el órgano motor de la mano y la creación verbal, es decir, de la «difusión», sería el hecho de que, en el proceso de aprendizaje de la escritura, cuando el niño se afana en controlar los movimientos de su mano da vueltas intuitivamente a la lengua y, a menudo, deletrea la palabra en voz alta también a medida que los sonidos van adquiriendo forma visual²⁰.

El ejemplo del niño que aprende a escribir ilustra el fundamento psicológico que hace que, en árabe, el término matriz *ṣ.w.r.* denote originariamente la creación de una imagen y la producción de un sonido. Y quizá explique también el por qué un verbo proveniente del término que indica «forma» permanece significando, alternativamente, «formar» y «vocalizar». Incluso célebres máximas como la de Ibn `Abbās que reza «la caligrafía es el lenguaje de la mano» (*al-jaṭṭ lisān al-yadd*), cabría entenderlas como expresión metafórica de la doble articulación que se encierra en el fenómeno de la «difusión».

Pero lo más importante de nuestro estudio sobre la interecambiabilidad de los códigos se encuentra en otra parte. Si las ambigüedades lingüísticas y la intercambiabilidad en los códigos visuales se desarrolló, como se ha indicado, durante el período de formación de la lengua, la «difusión» lingüística debería explicar entonces dos problemas conexos. En primer lugar, la «difusión», tal como se manifestó primeramente en el lenguaje, hubo de ser la premisa conceptual que contribuyó a configurar el tipo de discurso que se desarrollaría más tarde en las artes visuales del islam. Y, en segundo lugar, el proceso de conceptualización del mundo visual no configuró únicamente la terminología árabe de la percepción en un pasado lejano, sino que continúa todavía articulando el mundo de las percepciones visuales en el lenguaje actual.

Después de analizar los tres términos más comunes en árabe para nombrar un signo primario, la «línea», el «dibujo» y la «forma», he examinado dos referentes primarios de la lengua, cada uno expresivo de un modo de ver diferente, y, finalmente, me he ocupado del término matriz árabe que indica la creación de imágenes. En los tres casos, la ambigüedad semántica, sea producto de una polisemia, es decir, de la multiplicidad de sentidos de una palabra, o bien resultado de una homonimia, es decir, de dos palabras distintas con la misma forma, hace que el contexto sea esencial para captar el significado. Más importante aún, hemos visto cómo un término dependiente de la percepción visual se intercambia, reiteradamente, con otro proveniente del dominio de la palabra, y cómo este intercambio terminológico refleja por sí mismo una función esencial del cerebro humano.

4. EL NOMBRE DE LOS COLORES EN EL CONTEXTO DEL MUNDO VISUAL

Para avanzar en la interpretación de las consecuencias del fenómeno lingüístico aquí abordado, me ocuparé ahora del tema del color, que es crucial para el conocimiento visual. Los primeros árabes reconocían en los colores los elementos fundamentales del mundo visible. Un breve repaso al complejo sistema de identificación de los colores en árabe nos enseña el modo en que los primeros árabes comenzaron a organizar su conciencia de la percepción visual. Voy a mostrar cómo los araboparlantes realizaron un inusitado esfuerzo por dotar de referente fonético a la sensación primaria de lo visual. Veremos también las raíces tan profundas que tenía su conocimiento de las relaciones entre la percepción visual y la auditiva. Asimismo, de nuestra indagación se desprenderá el que los términos visuales en cuestión, que dependen del contexto, manifiestan ellos mismos una «contextualidad» transitoria más amplia, que es intrínseca a la experiencia sensorial del mundo visual del desierto²¹.

En la tradición árabe, la luz y la oscuridad, con sus conocidas connotaciones metafóricas, están presentes en todas las descripciones del mundo visible. Pero, inmediatamente después, el color se sitúa a la cabeza de cualquier otro fenómeno en la identificación de lo visible²².

Los nombres árabes de los colores demuestran que el orden espectral constituido por los puntos señeros del dominio visual se trasplantó a un orden fonético coherente. Por su parte, los nombres de los colores compuestos, que se obtienen, lo mismo que las mezclas cromáticas, de tonos y matices de los colores primarios, se construyen de manera diferente. Además, los nombres de los matices cromáticos reflejan también la ambigüedad y la importancia que adquiere el contexto.

A primera vista, el espectro de los colores construido por los árabes se parece, en el modo de identificación de los colores, al de otras lenguas. Los colores que suelen distinguirse como primarios son universalmente clasificados, en número limitado, dentro de una ilimitada gama de matices cromáticos, que se entienden como resultado de las posibles mezclas entre los colores primarios. En la mayor parte de las culturas, los colores primarios son identificados por nombres arbitrarios y, los demás matices, según procedimientos, habitualmente empíricos, de orden metafórico o referencial²³.

Sin embargo, el léxico árabe de los colores se distingue por diversos aspectos. En primer lugar, se caracteriza por la extraordinaria tentativa realizada con el fin de construir un sistema fonético propio para los nombres de los colores. El mismo orden de los colores en el espectro visual se refleja en el sonido fonético de la terminología cromática. Los nombres de seis colores primarios comienza, así, con la primera letra del alifato. Cada uno de estos seis nombres se compone de dos sílabas con la misma forma matriz: *af'al*, y se agrupan en dos tipos fonéticos. Tres de esos seis nombres concuerdan fonéticamente (consonancia): la primera sílaba comienza con la misma vocal *a* y, la segunda, finaliza con idéntica rima *ar*. Es el caso de *aḥmar* (rojo), *ajḍar* (verde) y *a.sfar* (amarillo). Por el contrario, los otros tres colores primarios, aunque siguen la misma matriz, adoptan una asonancia fonética. Dos de ellos comienzan por *a* y terminan con la misma rima *ad*: son

los colores *abyaḍ* (blanco) y *aswad* (negro). La tercera variedad, la de *aẓraq*, azul, aún ateniéndose a la misma forma matriz, se parece menos a los otros colores primarios desde el punto de vista fonético. Dos colores considerados opuestos (el rojo y el verde), riman y forman parte del grupo con rima consonante. Otros dos colores opuestos (el blanco y el negro) riman también y pertenecen al grupo asonante. El último color del grupo consonante (el amarillo), que visualmente se considera el opuesto del último color del grupo asonante (el azul), no rima con éste su color opuesto²⁴.

La fórmula árabe, que se esfuerza, con precisión casi matemática, en transponer la sensación primitiva de los colores primarios a un orden fonético, requiere un comentario más pausado. Sus derivaciones pueden ser de gran alcance, sobre todo si las contemplamos a la luz de las recientes investigaciones que toman al color como «estímulo» para estudiar la relación entre lenguaje y pensamiento²⁵. El alcance de esta cuestión podría ser todavía mayor en lo tocante a las especificaciones que introduce el léxico de los colores empíricos inventado por los árabes nómadas, en otro tiempo, para designar los matices cromáticos, considerados éstos como el resultado de la mezcla de los colores primarios.

Un sucinto examen de los nombres árabes de las tonalidades cromáticas demuestra que dicha designación evidencia las mismas ambigüedades e intercambiabilidades que los términos provenientes de la experiencia visual y de la creación de imágenes visuales. Y demuestra, asimismo, que si el contexto era el factor clave para la comprensión del sentido exacto de un término visual, será también esencial para la identificación de los distintos matices cromáticos.

Como en otras culturas, los nombres tradicionales árabes que designan los tonos cromáticos fueron extraídos de referentes naturales pertenecientes al primer entorno visual de los árabes. Frente a la pobreza del paisaje desértico, o a causa de ella, la ilimitada riqueza de los vocablos tradicionales que dan nombre a los más minúsculos cambios de color revela una extraordinaria sensibilidad árabe para el conocimiento visual. La precisión con la que cada nombre trata de transmitir el valor tonal de un matiz de color dado, parece provenir de una reacción innata.

Desde el punto de vista fonético, los nombres de una extensa gama de matices de color siguen la misma forma métrica que la de los nombres de los colores primarios. Algunos nombres de matices cromáticos riman con el grupo consonante de colores. Otros, adoptan la estructura métrica del grupo asonante, o el de elementos pertenecientes a este grupo de colores²⁶. Muchos otros, en fin, poseen formas métricas que no pertenecen a ninguno de los dos grupos mencionados.

Sería pertinente examinar en este momento el proceso que condujo a atribuir un nombre referencial a un matiz cromático concreto. El desvelamiento de las características principales de este proceso nos ofrecerá una perspectiva más amplia sobre lo dicho anteriormente a propósito de las ambigüedades de los códigos concernientes a la expresión visual de la lengua. Es más, determinar el papel que juegan los referentes ambientales en la designación de los matices de color nos conducirá a una más cabal comprensión de la relación existente entre el ser humano y la naturaleza en el pensamiento árabe.

A primera vista, la designación referencial en árabe de los colores compuestos y sus gradaciones específicas se parece a la de otras muchas culturas. Dicha designación se

realiza universalmente adoptando un atributo natural del entorno. De manera genérica, la adopción puede entenderse como una sustitución: el nombre del matiz cromático es idéntico al del atributo natural. El color naranja, por ejemplo, se denomina así a partir de una fruta, el violeta a partir de una flor, o el turquesa a partir de una piedra. Los colores referenciales se pueden emplear, además, metafóricamente, como en los casos de verde oliva, azul cielo, amarillo canario, etc.

Los árabes se distinguieron, de modo especial, en la designación referencial de los colores, demostrando una poderosa capacidad para la observación de su entorno, el mundo del desierto. El proceso referencial que pusieron en marcha para identificar un matiz cromático concreto se organiza según diferentes modos de percepción. El primer modo identifica el grado de un matiz *en el contexto* de un instante temporal secuencial, siendo el fluir del tiempo el que determina la especificidad del matiz. En el segundo modo perceptivo, se identifican gradaciones de matices *en el contexto* del color y de la lateralidad del emplazamiento dentro de los límites del referente específico. A consecuencia de ello, el nombre del objeto se identifica con el nombre del color que lleva. Veamos algunos ejemplos de dos colores primarios, el rojo y el blanco, que muestran cómo sus matices fueron extraídos de un contexto temporal en perpetua transmutación. Comencemos por el color blanco. El blanco primario, el del saltamontes, cambia según que el saltamontes se encuentre en estado larvario (*al-sirwa*), de insecto que anda (*al-dabà*) o sea ya un insecto volador (*al-armak* [de color ceniza])²⁷. Otro matiz de blanco, perteneciente esta vez a la nube, cambia de nombre según se vea la nube en un día claro (*al-bajr*), antes de una tormenta (*al-hantam*), mientras llueve (*al-rabab*), o después de haber llovido (*al-daÿn*)²⁸.

De la misma forma, la especificación tonal del color rojo primario de un fruto varía dependiendo de que el fruto esté maduro, en proceso de maduración o después de haber madurado²⁹. Los matices del rojo relacionados con la sangre cambian también según que la sangre sea líquida y se la vea a través de la piel [en los labios] (*al-baṭa'*), e, incluso, cuando hayándose en estado líquido se encuentra fuera del cuerpo (*bāhir*), o bien cuando se ha secado sobre la superficie de un objeto (*al-ÿasid*)³⁰. La preeminencia del factor temporal en la designación específica de un matiz cromático se ve reforzada, aún más, por el hecho de que el sistema morfológico de la lengua árabe permite transformar en verbo un término primario adjetivo. Por eso, las gradaciones de una tonalidad cromática son designables según el estado en que se hallen dentro del devenir del tiempo.

Respecto al segundo modo de percepción, en el que un matiz cromático se identifica *en el contexto* de su ubicación espacial y su lateralidad, el árabe clásico ha ido verdaderamente lejos en el detalle. Teniendo en cuenta que 1) un color no puede ser visto en un espacio vacío, sino obligadamente en el contexto de los colores vecinos, y que 2) el mismo matiz cromático cambia de tono según el color colindante, los árabes han dado distintos nombres a las tonalidades cromáticas en todos los emplazamientos y lateralidades imaginables³¹.

El nombre del matiz cromático varía siempre dependiendo de que dicho matiz esté vinculado a un referente animado o inanimado. Así, un mismo matiz cromático cambia de nombre si se observa en el cuerpo de un caballo, en la piel humana, en una piedra cercana o sobre lejanas dunas del desierto³². Es más, los nombres de los matices de color en el cuerpo de un caballo afectan a la identificación misma del animal. Dichos nombres varían

según aparezcan sobre la frente, el cuello, el lomo, las piernas, los flancos o la cola del caballo. Y un mismo tono cromático cambia, en el caballo, si aparece al lado de otros tonos o en forma de rayas, puntos o manchas³³.

Como se puede suponer, el proceso referencial empleado por los árabes produjo un léxico de colores de una complejidad infinitesimal. Por tanto, en esta lengua, que se permite disponer hasta de dos docenas de nombres diferentes para las tonalidades de un solo color, es posible intercambiar incluso los nombres de colores opuestos en el espectro cromático, casos del negro y el blanco, o el rojo y el verde. Por ejemplo, la palabra que designa el blanco sirve también para nombrar el color del carbón. El verde de una planta vale al mismo tiempo para indicar el color rojo de un caballo. Incluso la tonalidad de la sombra nocturna se emplea a la vez para designar la claridad del día³⁴. Tan necesario es, pues, conocer extremadamente bien el léxico árabe para aprehender los infinitos matices de sentido posibles, como conocer el contexto, que siempre será el factor clave para captar los significados intercambiables de un solo término.

5. CONCLUSIÓN

Las dos categorías de términos que hemos considerado relacionadas con lo visual, en la primera de las cuales se agrupan las palabras relacionadas con la expresión visual y las modalidades de la visión, en tanto que la segunda se refería al léxico de los colores, ponen de manifiesto dos aspectos complementarios en la comunicación de las percepciones visuales. El examen de los términos de la primera categoría, en el que se produce un intercambio regular entre los códigos de la palabra y los del conocimiento visual dentro de un mismo término, demuestra con claridad que la lengua árabe ha preservado en gran medida su forma prototípica. Por su lado, el análisis de los términos de la segunda categoría evidencia que el mundo visual del desierto ha sido el espacio natural en el que la forma prototípica de la lengua árabe creó sus primeros signos. En los términos de la primera categoría, el intercambio de los códigos, reflejo de la «difusión» producida entre los dos sentidos fisiológicos del oído y la vista, expresa la percepción primordial que, gracias a sencillos instrumentos, vincula la articulación de un sonido con la formación visual del signo que la denota. En la segunda categoría de términos, la abundancia casi infinita de nombres de origen contextual aplicados a los diferentes matices cromáticos revela el gran esfuerzo llevado a cabo para individuar un mundo visual en perpetua transformación. Pertenecan los términos a la primera o la segunda categoría, el contexto será, en todo caso, el elemento clave para solventar la primitiva ambigüedad semántica.

Los tres signos primarios, «línea» [*jatt*], «dibujo» [*rasm*] y «forma» [*šūra*], denotan la expresión visual, y son sustantivos. Los tres referentes primarios, «mirar» [*nažara*], «ver» [*bašara*] y «formar» [*šawwara*] designan modos de ver y adoptan la forma de verbo. Finalmente, los colores primarios o compuestos poseen forma de adjetivo. Todos los términos aquí estudiados, pertenezcan a la primera o la segunda categoría, son indispensables para articular cualquier discurso sobre la percepción o la expresión visual.

La cuestión de saber en qué medida el fenómeno lingüístico, contemplado aquí en dos categorías de términos, ha conformado la expresión visual en el arte islámico se sitúa más allá de este trabajo. Sin embargo, si se considera que la percepción visual, que es la que hizo posible el arte islámico, se configuró en la «memoria semántica» del paisaje del desierto, estaremos en condiciones de entender, no sólo por qué el arte islámico apela a una «estética del concepto», sino, sobre todo, cómo las cualidades primordiales de los vestigios prototípicos de la lengua árabe tienen todavía la capacidad de configurar el pensamiento visual en nuestros días.

NOTAS

1. Escrito en inglés, primero apareció una versión francesa de este artículo con el título «La pensée visuelle et la mémoire sématique arabe», tr. por Lianne Faili, en *Peuples méditerranéens*, Paris, 55-54 (1991), pp. 93-100, y, más tarde, se publicó el texto original: «Visual Thinking and the Arab Semantic Memory». En: *Tradition, Modernity and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honor of Professor Issa J. Boullata*. Ed. Kamal ABDEL-MALEK y Wael HALLAQ. Leiden-Boston-Köln: Brill, 2000, pp. 284-303. Los términos y aclaraciones que aparecen en el texto entre corchetes son del traductor al español.

2. Kamal Bullata es un conocido pintor nacido, en 1942, en Jerusalén en el seno de una familia árabe cristiana, que se vio abocada a la diáspora tras la ocupación israelí de la ciudad palestina en 1967. Desde su exilio en Washington, donde se instaló en 1968, ha desarrollado una intensa actividad artística dirigida, fundamentalmente, a la recuperación de las artes de la geometría y el color de la cultura árabe islámica clásica. Graduado en la Academia de Arte de Roma y en el Corcoran School of Art de Washington, su obra ha sido exhibida en Norteamérica, Europa, Japón y el mundo árabe, y forma parte también de importantes colecciones de arte, como las de la Biblioteca Pública de Nueva York, el Banco Mundial de Washignton, el Instituto del Mundo Árabe de París, el Museo Británico de Londres o la Fundación Shoman en Ammán. Junto a su actividad pictórica, Kamal Bullata ha realizado interesantes estudios sobre los fundamentos y procedimientos lingüísticos, técnicos y estéticos del arte islámico, publicados en las revistas *Mousslim World*, *Third Text*, *Mundus Artium*, *Mawāqif*, *Funūn 'Arabiyya*, *Peuples Méditerranées*, *Cuadernos de la Alhambra...* Ha editado también los siguientes libros: *Women of the Fertile Crescent: An Anthology of Modern Poetry by Arab Women* (1978), *The World of Rashid Hussein: A Palestinian Poet in Exile* (1979), este último en colaboración con Mirène Ghosseein, y *And Not Surrender: American Poets on Lebanon* (1982), además de una sentida aproximación al mundo emocional y visual de los niños palestinos titulada *Faithful Witnesses: Palestinian Children Recreate their World* (1990), con prefacio de John Berger. En Granada tuvimos la oportunidad de adentrarnos en el mundo conceptual y artístico de Kamal Bullata gracias a la exposición *Doce cándiles para Granada*, proyectada y realizada por el artista en colaboración con el poeta Adonis, que fue acogida por el Patronato de la Alhambra, en 1998, en el Palacio de Carlos V de la Alhambra.

3. ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 27 [N. T.]. Rudolf Arnheim afirma en *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1977 [cf. tr. española citada] que la antigua dicotomía establecida entre el ver y el pensar, entre el percibir y el razonar, es, en realidad, falsa y engañosa. Nuestra respuesta perceptiva al mundo visual es el procedimiento básico por el que estructuramos los acontecimientos y del que derivan nuestras ideas y, por tanto, nuestro lenguaje. El concepto de «memoria semántica» ha sido tomado de los estudios consagrados al mecanismo de reducción que tiene lugar en el proceso de memorización de las palabras; se parte de la consideración de que tanto las palabras como los atributos de los objetos que conocemos son almacenados en nuestra «memoria semántica». Cf. NOORDMAN-VONK, W. *Retrieval from Semantic Memory*. Berlin-Nueva York: Springle-Verlag, 1978.

4. «Fī handasat al-luga wa-qawā'id al-raqṣ». En: *Al-Islām wa-l-hadā'ia*. Ed. ADONIS y ARKOUN, Mohamed. Londres: Dār al-Sāqī, 1990, pp. 17-37 [versión española de José Miguel Puerta Vilchez: «Geometría de la lengua y gramática de la geometría». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 27 (1991), pp. 11-26].

5. «La extracción y abstracción de invariantes se produce durante la percepción y el conocimiento.

Percibir y conocer el entorno son diferentes en grado, pero no en género. Uno y otro son consecutivos. Nuestras razones para suponer que ver algo no es lo mismo que conocerlo, derivan de la antigua doctrina según la cual ver consiste en tener sensaciones temporales, unas tras otras, durante un tiempo presente, mientras que conocer estribaría en el hecho de abastecer nuestra memoria con conceptos permanentes» (GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1979).

6. «Afṣaḥu l-ʿarab abarru-hum» (IBN MANZŪR. *Lisān al-ʿarab*. Beirut, 1955).

7. Lévi-Strauss considera la lengua como una «condición de la cultura»: una condición «diacrónica, puesto que es por medio del lenguaje, sobre todo, como el individuo adquiere la cultura de su grupo... El lenguaje aparece también como condición de la cultura en la medida en que esta última posee una arquitectura similar a la de la lengua. Una y otra se identifican por medio de oposiciones y correlaciones, o dicho de otra manera, por medio de relaciones lógicas. La lengua puede ser considerada, por tanto, una institución destinada a recibir estructuras más complejas a veces, pero del mismo tipo que las suyas propias, pertenecientes a la cultura observada en sus más diversos aspectos» (*Antropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, pp. 78-79).

8. Para un análisis de la «estética del concepto» y la «tipología estética» del arte islámico, véase PAPADOPOULO, Alexander. «Formation de l'esthétique musulmane». En: *L'Islam et l'art musulman*. Paris: Mazenod, 1976, pp. 48-58; cf. asimismo BERKHARD, T. «The Common Language of Islamic Art». En: *Art of Islam, Language and Meaning*. Londres: World of Islam Festival, 1976, pp. 32-82. [Según Papadopoulo, al arte islámico no le está permitido representar individualidades concretas, retratos, sino ideas y formas, en el sentido platónico, o conceptos y tipos, en el sentido aristotélico, por lo que debería hablarse de una «estética del concepto» y una «tipología estética» (PAPADOPOULO, Alexander. *El islam y el arte musulmán*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 55). N. T.]

9. La definición de «mundo visual», tal como la empleo en este trabajo, se la debo a James J. Gibson, quien, reservando dicha noción para designar la toma de conciencia del entorno según es aprehendido por la visión, definió el «mundo visual» como «el resultado de una selección, realizada por medio de un sistema visual exploratorio, de informaciones invariantes en el seno de una vasta óptica ambiente, que, al igual que la toma de conciencia por parte del observador sobre su propio cuerpo en el mundo, forma parte de la experiencia» (GIBSON, James J. *Ibidem.*). La cursiva es mía.

9. Sobre la «memoria semántica», puede consultarse: KINTSCH, W. «Notes on the Structure of Semantic Memory», en TULVING, E. y DONADSON, W. (eds.). *Organization of Memory*. Nueva-York: Academic Press, 1972; LOFTUS, E.F. «Nouns Adjectives and Semantic Memory», *Journal of Experimental Psychology*, 95 (1972), pp. 213-215; GROBER, E. H. y LOFTUS, E. F. «Semantic Memory: Searching for Attributes versus Searching for Names», *Memory and Cognition*, 2 (1974), pp. 413-416.

10. AL-ṬAʿĀLIBĪ, ʿAbd al-Malik [961-1038]. *Fiḥ al-luga wa-sirr al-ʿarabiyya*. El Cairo, s. a.

11. Los diccionarios utilizados para este análisis terminológico, y a los cuales me remito, son: ELIAS, E. *Al-Qāmus al-ʿaṣrī: ʿArabī-Inḡlīsī*. El Cairo, 1925, al-BUSTĀNĪ, Buṭrus. *Muḥīṭ al-muḥīṭ*. Beirut, 1977, y AA.VV. *al-Munʿīd*. Beirut, 1987.

12. Sobre los llamados receptores de la distancia, cf. HALL, Edward T. «Perception of Space: Distance Receptors. Eyes, Ears and Nose», en *The Hidden Dimension*. Nueva York: Anchor Books, 1969, pp. 41-50.

13. El autor se refiere a la prolija literatura existente sobre el nombre divino *al-Muṣawwir* (el Dador de formas, el Formador) y a la posible prohibición o no de la representación figurativa en el islam, tratada, desde una u otra perspectiva, por la generalidad de los historiadores del arte islámico (N.T.).

14. El sustantivo *ṣūra*, con el significado de «imagen» o « semejanza », aparece en tres pasajes coránicos: Corán, LX, 64; LXIV, 3; y LXXXII, 8. El verbo *ṣawwara*, con sentido de «formar» o «dar forma», es empleado, además de en los tres últimos pasajes citados, en Corán, III, 6 y VII, 11. El sustantivo *ṣūr*, «trompeta», viene en estos diez pasajes: Corán, VI, 73; XVIII, 99; XX, 102; XXVII, 10; XXVII, 87; XXXV, 51; XXXIX, 61; L, 20; LXIX, 13 y LXXXV, 18. El atributo de Dios, *al-Muṣawwir*, «el Dador de formas», es mencionado en un solo versículo: Corán, LIX, 24. Cf. ʿABD AL-BĀQĪ, Muḥammad F. *al-Muʿjam al-mufasssīr li-alfʿāz al-Qurʿān al-karīm*. El Cairo, 1986, p. 514.

15. En [el célebre diccionario] *al-Munʿīd*, p. 230, se atribuye a la raíz *ṣ.w.r* un origen siríaco. Para más datos sobre el uso del verbo *ṣawwara* en el árabe dialectal, cf. HINDS, Martin y BADAWI, El-Said. *A Dictionary of Egyptian Arabic*. Beirut, 1986, p. 514.

16. El tema de los «antónimos», *al-aḍād*, fue muy estudiado por los principales lexicólogos árabes,

casos de Qutrub (m. 821), al-Aṣma'ī (m. 828), Ibn Sikkīt (m. c. 858-9), al-Siyistānī (m. 869) o al-Anbārī (m. 939-40). A este respecto, véase el detallado examen de AL-YĀSĪN, Muḥammad Ḥusayn, *al-Aḍd fi l-luga*, Bagdad, 1974.

17. La angulosidad de la escritura prototípica árabe indica que los útiles punzantes empleados para grabar los signos sobre la piedra impusieron sus propias características. De ahí que la primera forma conocida de escritura árabe, el *aiḥico*, parece estar determinada por la marca cortante del buril sobre la piedra. Con las sucesivas invenciones de útiles más flexibles, como el cálamo y el papel, la escritura tomó forma curvilínea.

18. Cf. WINTON, F. R. y BAYLISS, L. E. *Human Physiology*. Londres, 1948, pp. 432-433. Richard Restak advierte, por su parte, que «los científicos suponen que la especialización del cerebro adulto hunde profundamente sus raíces en los tiempos prehistóricos». Y precisa, también, que la «especialización» de cada uno de los dos hemisferios del cerebro se produjo por un desarrollo simultáneo de los mismos acorde con la preferencia dada al uso de una mano u otra (RESTAK, Richard. *The Brain*. Nueva York: Bantam Books, 1984, p. 240).

19. «Al apoyar todo el peso del cuerpo sobre sus pies, el ser humano perdió la capacidad prensil de los dedos de las extremidades inferiores, pero al quedar libres las manos, los dedos de éstas pudieron realizar los más delicados movimientos. Fue un proceso gradual. El primer efecto de esta nueva postura consistió en el aligeramiento de la presión sobre la mandíbula, transfiriendo a las manos tareas como las de cortar y desmenuzar los alimentos... Entonces, las mandíbulas comenzaron a reducirse, permitiendo la expansión y crecimiento del cerebro, que llegó a someter a las manos a un estrecho control. En esta evolución conjunta mano-cerebro debemos buscar el origen psicológico de dos características esenciales del ser humano: el empleo de útiles y la palabra» (THOMSON, George. «Speech and Thought». En: *The First Philosophers*. Londres: Penguin Books, 1975, pp. 25-46).

20. *Ibidem*, p. 30.

21. Las principales fuentes que hemos utilizado para el estudio del nombre de los colores en árabe son: IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd (ed.). *Qāmus al-alwān 'ind al-'arab*. El Cairo, 1989 y BENABDELLAH, Abdelaziz (ed.). *Mu'ṣam al-alwān/Lexique des couleurs: Français-Arabe*. Rabat, 1969.

22. Los autores [anónimos] de las *Rasā'il Ijwān al-ṣafā'* (s. X) [*Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*] clasifican los términos que identifican la experiencia visible según el siguiente orden: luz, oscuridad, color, superficie, cuerpo, forma, dimensión, movimiento, inmovilidad y lateralidad (Cf. *Rasā'il Ijwān al-ṣafā'*, II. Beirut: s. a., p. 408). Al-Fayrūzābādī (m. 1414) definió el color como el elemento principal que «separa un objeto de otro» [*al-Qāmūs al-muḥīṭ*. Beirut, 1987 (2ª ed.), p. 1590]. Los diccionarios árabes continúan utilizando esta definición para describir el significado del término *lawṇ* [color]. Cf. *Muḥīṭ al-muḥīṭ*, p. 832 y *al-Muḥīṭ*, p. 740 [ambos son diccionarios árabes actuales inspirados en los clásicos; N. T.]. Ibn Ḥazm al-Andalusī (m. 1063 d. C.) opinaba también que «no hay nada visible excepto el color» y que «la luz es el color» (cf. la reciente edición de *Risālat al-alwān*. Riad, 1979, p. 16. Al-Ḥasan Ibn al-Haytam (m. 1041), conocido en Occidente por Alhazen, tuvo una influencia determinante en el pensamiento de la Europa medieval en lo que a la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia se refiere. Suya es esta premisa: «la vista [*al-baṣar*] no capta [*laysa yudriku*] ningún objeto visible [*mubṣar*] salvo por la luz [*al-ḥaw'*] y los colores [*al-alwān*]»; cf. su *Kitāb al-manāẓir [Óptica o Perspectiva]*, ed. de 'Abd al-Ḥamīd Ṣabra. Kuwait, 1983, p. 70-120.

23. Sobre esta temática en general, cf. BERLIN, Brent y PAUL, Kay. *Basic Color Terms*. Berkeley: University of California Press, 1969. Cf. también BORNSTEIN, Marc. M. «Color Vision and Color Naming: A Psycho-Physiological Hypothesis of Cultural Difference». *Psychological Bulletin*, 80, pp. 257-285, o HEIDER, Eleanor Rosch. «Universals in Color Naming and Memory», *Journal of Experimental Psychology*, 93 (1972), pp. 10-30.

24. Algunas investigaciones científicas sobre la significación de los colores opuestos en la percepción visual: HURVICH, Leo M. y JAMENSON, Dorothea. «An Opponent-Process Theory of Color Vision». *Psychological Review*, 64 (1957), pp. 384-404, y, de los mismos autores, «Opponent Processes as a Model of Neural Organization». *American Psychologist*, (1974), pp. 88-100.

25. El color, en cuanto que estímulo en la relación entre lenguaje y pensamiento, ha sido analizado por ZOLLINGER, Heinrich en «A Linguistic Approach to the Cognition of Color Vision». *Folia Linguistica*, IX: 1-4, pp. 265-293 y en «Correlations Between the Neurobiology of Color Vision and the Psycholinguistics of

Color Naming», *Experienta*, 15: 1 (1979), pp. 1-8. La teoría de Whorf en lo relativo a esta cuestión fue revalorizada en «Whorf and His Critics: Linguistic and Nonlinguistic Influences on Color Memory», *American Anthropologist*, 1981, pp. 581-615.

26. *Abšar* (color de la piel [humana]), *ašqar* (rubio), *ašhar* (color de la arena [del desierto]), *ayham* (rojo intenso [de los ojos]), *adham* (negro), *ajtam* (negro), *ahlas* (castaño [caballo bayo]), *adhas* (entre rojizo y ro), *abgaṭ* (moteado de blanco y negro), *akḷal* (azul oscuro), *akhab* (gris oscuro). Cf. BENABDELLAH, Abdelaziz (ed.). *Mu'ṣam...*, p. 19.

27. Cf. IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd, *Qāmūs al-alwān...*, p. 75.

28. Estos cuatro nombres son una simple muestra de entre la cincuentena de vocablos existentes para designar las nubes en su contexto temporal. Cf. IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd. *Ibidem*, pp. 14, 54, 78 y 94.

29. El fruto, [en este caso el dátil], todavía verde, aunque con un poco de color, se denomina *al-busr*, durante la maduración se le llama *al-jalāl*, cuando [el dátil] ya está maduro pero conserva algo de su verdor será *al-ruṭab*, y, luego, al madurar definitivamente [y secarse], se le designará por *al-tamr* [(*ibid.*, p. 17)].

30. *Ibid.*, pp. 13-14, 32-33.

31. Históricamente, la percepción del color y sus tonalidades en un contexto de lateralidad ha sido el tema central de estudio por parte tanto de artistas como de teóricos. Algunos estudios contemporáneos sobre el color y la contextualidad de su percepción: ALBERS, Joseph. *Interaction of Colors*. New Haven: Yale University Press, 1963, e ITTEN, Johannes. *The Art of Color*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1973.

32. Un caballo completamente blanco se identifica por el nombre de su color, *al-adhab*. Sin embargo, el tono blanco de la piel humana es designado *al-amhaq*, mientras que el color blanco visto en una roca cercana es *al-bašra* y el tono blanco de las dunas lejanas se llama *al-naqā*. Cf. IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd, *ibid.*, pp. 18, 183; también, AL-ṬA'ĀLIBĪ, 'Abd al-Malik [961-1038]. *Fiqh al-luga...*, pp. 120-122.

33. Los siguientes ejemplos muestran cómo la denominación del color blanco varía en relación con su ubicación en el cuerpo del caballo. Una mancha blanca sobre la frente del caballo se llamará *qurḥa*, pero si es una mancha más grande se denominará *gurra*. Si sólo la parte alta de la cabeza del caballo es blanca, el caballo se llamará *al-ašqa'*, pero si toda la cabeza es blanca [y el resto del caballo negro], recibirá el nombre de *al-arjam*. En el caso de que la cara entera del caballo sea blanca y tenga círculos oscuros alrededor de los ojos, el caballo se llamará *al-mubarqa'*. Cuando la cabeza y el cuello son blancos, el caballo recibe el nombre de *al-adra'*. Si el lomo del caballo es blanco, entonces se le conoce por *al-arḥal*, mientras que si uno de sus dos flancos es blanco recibe el nombre de *al-ašsaf*; si su vientre es blanco, hablamos del caballo *al-anbaṭ*; cuando los flancos frontales son blancos, se trata de *al-aḥḥaf*; si lo son los flancos posteriores, entonces recibe el nombre de *arḥzar*. Cuando las cuatro patas son blancas por debajo de los tobillos, se denomina *muḥayyāḷ*, mas si no es blanca más que una pata, en ese caso se llama *arḥal*; aunque si fuesen blancas las dos patas delanteras habría que usar el nombre de *al-a'šam*. Y si se trata de la cola la que es de color blanco, tenemos que emplear el término *aš'al*. Ver AL-ṬA'ĀLIBĪ, 'Abd al-Malik [961-1038]. *Fiqh al-luga...*, pp. 124-126. Un nombre de color se identifica según su juxtaposición con otro. Así, el negro junto al rojo se llama *armak*, pero al lado del verde pasa a llamarse *ajtab*. En cuanto a la forma que toma el color, la palabra *jaṭbā'* describe un fondo amarillo rayado de verde, *marqūm* designa al fondo blanco veteado de negro y *arqaš* o *arqaṭ* es el fondo negro o blanco manchado con el color opuesto. Cf. IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd, *ibidem.*, pp. 67-68, 101, 103 y 106.

34. El nombre del verde, *ajḍar*, se utiliza para nombrar tanto un caballo azabache como una noche sin estrellas. Cf. IBRĀHĪM, 'Abd al-Ḥamīd, *ibid.*, pp. 66-67. Lo mismo que *dubsa*, que identifica un tono de rojo mezclado con negro, se emplea para designar también un tono de verde mezclado con negro (*ibid.*, p. 75). El nombre de color *lamā* designa el rojo oscuro de los labios, y, cuando se transforma en *lamvā'*, significa el verde oscuro de la sombra de un árbol (*ibid.*, p. 228). Igualmente, el nombre de color *adīm* se utiliza alternativamente para significar el negro de la noche o la blancura radiante del día (*ibid.*, p. 11).

