

SOBRE LA TERMINOLOGIA CROMATICA EN LA POESIA DE LA GENERACION DEL 27

Esta ponencia se propone analizar, muy someramente, un determinado sector del vocabulario poético de la generación del 27, a saber el vocabulario cromático. A nuestro conocimiento, sólo se han hecho estudios parciales de este problema — o referencias al mismo — en trabajos dedicados a F.G. Lorca, a Alberti y a J. Guillén¹. Pero, según sepamos, no se ha emprendido todavía un estudio de conjunto, con conclusiones más o menos generales, en cuanto al lenguaje poético de toda la generación a que aludimos antes, bajo dicho aspecto. En lo que sigue, sólo vamos a esbozar tal enfoque, ya que el tiempo no nos permitiría desarrollarlo a fondo en base de un análisis exhaustivo de la producción poética de cada autor en parte, o por lo menos de un tomo entero de cada uno. Vamos a tomar, por lo tanto, como punto de partida el corpus ofrecido por la antología de *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego (1934) que la crítica literaria está unánime en considerar como la más representativa muestra de la poesía del 27 en aquel momento y que presenta además la ventaja de que la selección hecha de cada autor sea más o menos — con pocas excepciones — de igual extensión, lo que permite una comparación final por lo menos aproximada de los datos.

1. Nos referimos, concretamente, a Antonio Lara Pozuelo. *El adjetivo en la lírica de F. G. Lorca*, Barcelona, 1973, que tiene dos capítulos dedicados al adjetivo de color en el *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, *Primeras canciones* y *Canciones*; Concha Zardoya, *La técnica metafórica de F. G. Lorca*, en *Poesía española contemporánea*, Madrid, 1961, donde hay un párrafo bastante amplio dedicado a la metáfora cromática lorquiana; *id.*, *La técnica metafórica albertiana*, *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, 1968, con un subcapítulo, sobre el cromatismo del libro *Marinero en tierra*; Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de R. Alberti*, donde hay referencias al color en *Marinero en tierra* y en *Cal y canto*; Elsa Dehennin, *Cántico de Jorge Guillén. Une Poésie de la Clarté*, Bruxelles, 1969, la cual señala, para cada edición del libro analizado el color, o los colores, dominantes. Son escasísimas las referencias que, sobre el epíteto cromático en algunos autores del 27, se encuentran en el libro de Gonzalo Sobejano. *El Epíteto en la lírica española*, Madrid, 1956, y asimismo es muy somero el recuento que hace de los colores en el *Romancero gitano* Guill. Díaz Plaja en su monografía sobre *F. G. Lorca*, Madrid, 1961, 3ª edición. No hemos tenido la posibilidad de consultar, hasta el momento de elaborar la ponencia, el libro de A. Gallego Morell sobre Gerardo Diego.

I. BREVES CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL VOCABULARIO CROMÁTICO

El campo de la terminología cromática de una lengua se organiza como una suma de paradigmas léxico-semánticos cuyos componentes deben 1) expresar una apreciación de color y 2) diferenciarse de los demás por un rasgo mínimo de contenido que solemos llamar sema. La totalidad de los semas representan, como se sabe, el semema, que se expresa mediante un formante de lengua llamado lexema. Según los formantes que los expresan, los nombres de color se pueden dividir en dos clases: simples y derivados, ej. *amarillo* - *amarillento*. Semánticamente, según expresen el color de manera absoluta o no absoluta, o sea por aproximación, que puede ser en más o en menos, se clasifican también en dos categorías: la clase de los nombres de color *primarios* — o puros — y la clase de los nombres de color *secundarios* — o aproximados, ej. *blanco* — *blanquísimo*, *blanquecino*. Un color primario y varios colores secundarios forman un paradigma cromático, porque segmentan dentro del continuum colorístico una determinada zona, delimitada por referencia a un punto central, representado por el color primario que funciona, en este caso, como constituyente semántico del resto de los nombres de color. La aproximación, en el caso de los colores secundarios, se puede expresar asimismo no sólo respecto a un mismo color, ej. *rosado* frente a *rojo*, aproximación en menos, o *blanquísimo* frente a *blanco*, aproximación en más, sino también respecto a dos colores a la vez; se trata, en este caso, de los colores intermedios o de transición, ej. *violeta*, *anaranjado*, que nacen del cruce entre *rojo* y *azul*, respectivamente *amarillo*, y que hay que colocar en un paradigma u otro, según el que domine. Por último, se da bastante a menudo el caso de la aproximación que se expresa a través de un objeto portador de dicho color, ej. *plomizo*, *ceniciento*, *niveo*, etc.². En la misma situación, semánticamente hablando, se hallan los sintagmas nominales introducidos habitualmente por *de* — y que significan no materia, sino color — del tipo: *cabello de oro*, *manos de nieve*, etc. y que funcionan en realidad como adjetivos. A Lara Pozuelo, *ob. cit.*, los llama «complementos determinativos de color». Nosotros vamos a incluir dichos sintagmas dentro del vocabulario cromático, siempre que, como dijimos, signifiquen, en el contexto en que se hallen, color. Por último, en dicho vocabulario, empleado en sentido amplio,

2. V. Angela Bidu-Vrânceanu, *Esquisse de système léxico-sémantique des noms de couleur dans la langue roumaine contemporaine*, «Revue roumaine de linguistique», 2 y 3, 1970, y también la tesis doctoral de la misma *Sistematica numelor de culori în limba româna*, Bucaresti, 1971.

vamos a incluir también, aunque como categoría — o subcategoría — aparte, aquellos vocablos que se hallan habitualmente, en una relación de solidaridad indestructible con el color, y que el mismo A. Lara Pozuelo llama — cuando se trata de adjetivos — «determinativos del color», ej. *claro*, *oscuro* etc. Son, de hecho, los términos que expresan la luminosidad — o su contrario, la oscuridad — y que en realidad pueden funcionar a su vez como semas distintivos dentro de cualquier paradigma cromático ya mencionados³ ya que cualquier color puede ser claro u oscuro, la luz y la sombra pueden tener varios matices cromáticos, etc.

Vamos a tomar en consideración, conjuntamente, las notas de color expresadas, desde el punto de vista gramatical, tanto por adjetivos, como por sustantivo, y adjetivos sustantivados o por verbos⁴. Sin embargo, sólo nos vamos a atener al color o a la luminosidad expresado, de modo explícito, prescindiendo de la connotación cromática implícita en imágenes construidas a base de términos que sugieren la visión de un determinado color característico, ej. *hierba sugiere verde*, *cielo -azul* etc. Dicho análisis, del color subyacente, sería, por cierto, sumamente interesante, pero rebasaría, creemos, los límites del planteamiento lingüístico que anunciamos al principio.

II. LA EXPRESION DEL COLOR EN LOS POETAS DEL 27

El primer poeta del 27 que surge en la citada antología, que nos sirve de corpus analítico, es *Pedro Salinas*. La terminología cromática usada por Salinas en los 25 poemas suyos que figuran en el libro representa un 1,82 % del texto total de los mismos⁵, y se reparte entre los paradigmas del *negro*, puro y aproximado en menos: *moreno*, del blanco puro y aproximado en más, del *rojo*, sólo aproximado en menos: *rosa*, del *azul*, y del *verde*, faltando por completo el paradigma del *amarillo*. A todo el cromatismo deter-

3. Para las oposiciones semánticas consideradas pertinentes en el interior de cada paradigma, véase Bruno Mazzoni y Maria Grossman, *Analiza semantica a termenilor de culoare in italian standard*, «Studii si cercetari lingvistice» XXIII, 1972, núm. 3, p. 271 y sigs.

4. Es que, para nosotros, la distinción entre *verde* y lo *verde*, *verdor* y *verdecer* no es importante, desde el punto de vista del análisis semántico que tratamos de emprender aquí.

5. Para la cifras, véase el cuadro anejo*, en el cual — extensión del texto o número de palabras, empleamos el término de palabra en la acepción de Ch. Muller, de unidad textual, a diferencia del vocablo, que es unidad de léxico, — número de palabras cromáticas, V — número de vocablos cromáticos. Las cifras entre paréntesis se refieren únicamente a las palabras que significan colores, propiamente tales; las de encima representan el total de palabras cromáticas en sentido amplio incluidas, es decir, las del paradigma de la luminosidad. Al deslindar las unidades textuales, nos hemos guiado por la norma más sencilla, del blanco tipográfico, sin introducir matizaciones semánticas ningunas, ya que en esta ponencia el recuento se efectúa sólo a título ilustrativo.

* Por razones materiales resultó imposible reproducir dicho cuadro (nota de la Redacción).

minado de estos paradigmas, se opone una nota de no color — acromática, como llamamos este tipo de determinante en el cuadro anejo ya mencionado. En cuanto a la oposición luminoso/oscurο, domina fuertemente el elemento luminoso, que representa, como extensión, lo doble de lo oscuro. Prácticamente, la poesía de Salinas se caracteriza por una escasez cromática acentuada y reductible en última instancia a la dualidad *blanco/negro*, apoyada por el juego contrastante de lo luminoso y de lo oscuro, que se resuelve en favor del primero, iluminando todo el texto con una claridad radiante, nótese, asimismo, las aproximaciones en menos de los demás colores-rosa, p. ej.

En *Jorge Guillén*, el segundo poeta de la antología, el vocabulario cromático representa mucho más que en Salinas: 2,96 % del texto, y se reparte, esta vez, entre todos los paradigmas, por el siguiente orden decreciente: *amarillo, blanco y negro, rojo, azul, verde*. Sólo el blanco, el amarillo, el azul y el verde aparecen como colores primarios, porque el negro y el rojo sólo están presentes como colores secundarios, aproximados en menos *rosa, gris*, o en más *cárdeno*. La más rica gama de matices la presenta el amarillo, de varios tonos cálidos y luminosos *rubio, dorado, oro, bronce*. En cuanto a la luminosidad propiamente dicha, el contraste entre lo luminoso y lo oscuro está, aun más netamente que en el caso de Salinas, a favor del primero relación 3-1, en vez de 2-1, como en aquél, lo que concuerda con el término de «poésie de la clarté» que, por ejemplo, Elsa Dehennin *ob. cit.* aplica a *Cántico*.

Dámaso Alonso, el tercer poeta antologado, es el que menos se preocupa, en su poesía de aquel entonces, por el color, y por esto, las notas cromáticas que encontramos en el texto son mínimas: *negro*, seguido por *azul*, como colores puros, y *amarillo y rojo*, como colores aproximados en menos, respectivamente *dorado y rosado*. Falta por completo el *blanco* y el *verde*, en cambio vuelve a surgir el acromatismo. El más grande número de apariciones textuales lo reúne el paradigma de lo luminoso, en muy débil contraste con lo oscuro. Parece como si el autor hubiera rehuído adrede lo cromático, tratando de realizar una poesía sólo de luces, claridades y tonos esfuminados, la aproximación siempre en menos, una poesía del no color, en última instancia.

En cambio, *Gerardo Diego*, el poeta siguiente, presenta una riqueza cromática mucho mayor 1,93 % del texto. Están presentes, en su poesía, todo los paradigmas, empezando con el *verde*, y continuando con el *amarillo, blanco, negro, azul y rojo*. Salvo el rojo, representado por matices sólo aproximados: *bermejo, salmón, rosa*, todos los demás colores aparecen como primarios *verde*, o primarios y secundarios a la vez *negro*, pero también *bruñido*, por ejemplo.

Aparece macizamente, esta vez, el cruce colorístico: *añil, morado, violeta, naranja, tabaco*, y la aproximación, mucho más a menudo que en los poetas anteriores, por el objeto: *lácteo, limonero*, etc. Están presentes, simultáneamente, las notas acromáticas o el cromatismo indeterminado, múltiple: *de colores*, inclasificable en un determinado paradigma, por lo tanto. En cuanto a los paradigmas de la luminosidad, predomina, esta vez también, lo luminoso, pero, gracias al rico espectro cromático desplegado anteriormente, y tan equilibrado entre los colores cálidos y los fríos, desaparece la impresión dominante en los autores antes analizados, de dualismo blanco-negro tan acentuado y estilizado, dejando paso a una sensación de luminosidad difusa y envolvente.

Sin embargo, con *Federico García Lorca* es con quien penetramos en la más rica cromatología del 27, 6,54 % del total del texto lorquiano antologado por G. Diego está representado por los términos de color. Dominan el *verde*, que es, como nota A. Lara Pozuelo, «sin duda el color de más fuerte personalidad de toda la lírica lorquiana», el *blanco*, el *negro* y el *rojo*, seguidos por el *amarillo* y el *azul*. La aproximación por el objeto, es cada vez más frecuente e inesperada: *de hojalata, de níquel, de carbón, de arena*, etc., pero los colores se conservan todos puros, sin mezclar, con ligeras aproximaciones frente a sí mismos, en más, *granate* o, más a menudo en menos, *gris, ceniciento, moreno, rubio*. La relación entre lo luminoso y lo oscuro cambia, por primera vez, a favor del segundo, imprimiendo una tonalidad sombría, casi trágica, a todo el conjunto cromático de los poemas. Se dan, también, dos casos de cromatismo indeterminado, *de colores* y *teñir*, pero ninguno de acromatismo: el universo lorquiano está hecho de contrastes cromáticos violentos, no de matices esfumados hasta la transparencia, como en los llamados «poetas puros» que vimos al principio.

Rafael Alberti, poeta «en el que coexiste un pintor», como advierte Concha Zardoya, tiene, también, un rico despliegue de colores en sus versos: 1,70 % del texto total. El primer color es, igual que en el caso de Guillén, el *amarillo*⁷, de tonos muy cálidos: *rubio*,

6. Como apunta A. Lara Pozuelo, *op. cit.*, p. 189, «el empleo del color en Lorca cuantitativa, como expresivamente, ocupa un lugar de primer orden en el universo poético del escritor. Desde el punto de vista cuantitativo, es tan importante el número de frecuencias del adjetivo de color, que existe poca diferencia entre éstas y las del adjetivo no colorista».

7. Solita Salinas de Marichal considera, por el contrario, como dominante por ej. en *Marinero en tierra*, el azul y el verde, y el blanco y el azul en *Cal y canto*, pero es que su análisis arranca desde un punto de vista un poco diferente del nuestro, porque toma en consideración el color subyacente. Lo mismo procede C. Zardoya, en su estudio citado.

blondo, áureo, de oro, seguido por el *negro*, el *blanco*, el *rojo*, el *verde* y el *azul*. Los colores del paradigma del negro y del rojo son, los más de ellos, aproximados, en menos: *gris, pardo, tordo, de ceniza, rosa* o en más: *carmin, grana*. La aproximación por el objeto sigue muy presente, tanto mediante adjetivos: *lunero, sangriento*, como mediante sintagmas nominales en función determinativa: *de esmeralda, de plata, de limón*, etc. Lo luminoso y lo oscuro se equilibran, esta vez, casi perfectamente, al igual que el blanco y negro; lo que, como en Gerardo Diego, deja una serena impresión de armonía colorística multifacética.

Vicente Aleixandre es otro poeta del 27 que, en su vocabulario lírico, hace un rico alarde de terminología cromática: 2,55 %. Su poesía se sitúa bajo el signo del *negro*, del *azul*, del *rojo* y del *amarillo*, seguidos de cerca por el *verde* y el *blanco*. Los colores sobre todo del paradigma del azul o rojo se aproximan habitualmente en más: *morado, violáceo, de sangre*, lo que imprime una particular intensidad cromática al conjunto, que sólo viene contrabalanceada — o subrayada, según el caso — por la extremada, deslumbrante luminosidad del mismo: 23 notas luminosas frente a 8 oscuras, la misma proporción de 311 que en Guillén. Lo acromático, igual que en el otro poeta gran colorista analizado hasta ahora — Lorca — no cabe en el universo policromo y brillante del poeta sevillano.

Luis Cernuda, en cambio, el otro sevillano del grupo, es un poeta inesperadamente avaro con el color : 1,74 %, la misma proporción que en D. Alonso; prefiere, él también, el *amarillo*, luego el *blanco*, y hace muy poco uso de *negro* aproximado siempre en menos, mezclado con el blanco: *gris, de ceniza, de azul, de verde* y de *rojo* como colores puros. El amarillo mismo, el color más «visible», es, a pesar de todo, diluido a su vez: *pálido, rubio*, y como «contaminado» por lo acromático: *descolorido* y el cromatismo indefinido y huidizo de determinantes como: *de color variable*. Lo luminoso es un poco más intenso que lo oscuro, lo suficiente como para «abstractizar» aun más los colores ya pálidos o ausentes de Cernuda, colores «grises» y «blancos» como las «desnudas estancias del olvido» que pueblan sus versos.

Manuel Altolaguirre, el último del grupo presente en la antología de 1934, es otro poeta de escasa gama cromática propiamente dicha, a pesar del porcentaje bastante alto: 2,93 %, representado dentro de su poesía por el vocabulario cromático en sentido amplio. Se nota una insistencia marcada para el *negro*, seguido, a gran distancia, por el *verde*, el *blanco*, el *rojo* y el *amarillo*; el *azul* falta, sin embargo. Todos son colores primarios, excepto el rojo, presente sólo en formas aproximadas: *rubor, de sangre*. Es de notar, además,

que *de sangre*, junto, si se quiere, a *carbonizar*, son quizás, los únicos colores aproximados por el objeto en Altolaguirre. Entre lo luminoso y lo oscuro, domina, a gran distancia también, lo oscuro, el cual, conjugado con la masividad del negro, antes mencionada, imprime — inesperadamente, diríamos — a la poesía del benjamín del grupo 27, una atmósfera casi irreal de pesada y sombría.

Por contraste, *Emilio Prados*, poeta no incluido en la edición del 34 de la *Antología*, pero sí en la del 32, que utilizamos excepcionalmente en este caso, equilibra perfectamente el *blanco* y el *negro*, alternándolos con *rojo*, *amarillo* y *azul* pero sin *verde*, como en D. Alonso. Al mismo tiempo, renuncia por completo, cosa no encontrada hasta ahora en ninguno de los poetas analizados, al paradigma de lo oscuro, haciendo resaltar plenariamente la luminosidad desbordante de su colorido: luz y color ocupan, juntos, un 3,42 % del texto de Prados, casi la misma proporción que en Lorca.

Si comparamos ahora los resultados numéricos obtenidos para cada poeta en parte, de los analizados, veremos que, desde el punto de vista del uso extensivo del vocabulario del color, o sea bajo el aspecto de la variedad de vocablos cromáticos propiamente tales empleados en su poesía, el primer puesto lo ocupan Aleixandre y Alberti -27, seguidos por Lorca -22, Gerardo Diego -19, Cernuda -17, Guillén -16, Altolaguirre -13, Prados -9, Salinas -8, D. Alonso -5. Pero si la misma clasificación la establecemos desde el punto de vista del vocabulario cromático en sentido amplio — es decir, tomando en consideración a la vez el color y la luz —, entonces el orden exacto sería: Aleixandre -45, Guillén -39, Lorca -35, Alberti -33, Cernuda -29, Gerardo Diego -28, Altolaguirre -27, Salinas -20, Prados -17 y D. Alonso -11. Lo que confirma la observación de que Guillén es un gran maestro de la luz: del sexto puesto, en la primera lista, pasa a ocupar el segundo, ahora, y que Salinas, también, otorga más atención a lo luminoso que a lo cromático propiamente dicho: en la segunda lista, adelanta con un puesto. Alberti y Diego, en cambio, son, en primer lugar, poetas coloristas propiamente tales, y por esto, en la segunda clasificación, retroceden de dos puestos cada uno, manteniendo, sin embargo, sin cambiar, la distancia inicial que los separa.

Desde el punto de vista del uso intensivo, esta vez, del vocabulario cromático — o sea, del número de veces que cada poeta emplea los vocablos cromáticos que le son propios, la clasificación varía bastante poco, en el sentido de que se mantienen a la cabeza Lorca, Aleixandre, Diego y Alberti, seguidos por Guillén, Altolaguirre, Cernuda, Salinas, Prados y Alonso. Al calcular en cambio, el porcentaje representado, en el texto total de cada poeta, por el texto

cromático luz y color nos encontramos con una clasificación bastante diferente, en la que Lorca sigue ocupando el primer puesto, pero seguido por Prados, Guillén, Altolaguirre, y sólo después por Aleixandre, al cual le suceden Salinas, Diego, D. Alonso, Cernuda y, en último lugar, Alberti. Sin embargo, esta clasificación no nos parece pertinente, dado que la extensión textual total de cada poeta varía bastante de uno a otro, lo que, claro, influye de manera distinta en el resultado de este tipo de cálculo. Como máximo, creemos que se podría calcular el porcentaje medio representado por la terminología cromática en el texto de la generación en su totalidad, lo que indicaría una cifra bastante alta: 2,43 %, que traduce una preocupación constante por lo visual dentro de los componentes del grupo. Sería difícil, sin embargo, averiguar el color dominante, puesto que no todos los colores aparecen en todos los poetas, *verde*, por ej., que es un color-clave para Lorca y Diego, falta por completo en D. Alonso y casi no se usa en Salinas, Guillén y Cernuda. Pero sí se puede averiguar en cambio la tendencia general a preferir, en vez de la nota cromática propiamente dicha, la nota relacionada con la luminosidad. El paradigma de lo luminoso es, en conjunto, el más rico de todos: 130 palabras, seguido por el de lo oscuro, 78 y del negro 75, que es en realidad la negación del color, igual que el acromatismo indeterminado, hasta cierto punto⁸. No pocas veces, sin embargo, lo oscuro viene iluminado por un adjetivo antitético, que cambia totalmente el significado de la imagen. Por ej., en Salinas, la sombra no es negra, o solo negra, sino primero «rosa, azul», en Guillén, las sombras son «transparentes» y «alegres», y la noche es «encendida», en D. Alonso, la noche es «clara» y la sombra es «cuévano de claridades» en G. Diego, la sombra del amor es «verde», en Lorca la penumbra es «iluminada» y las fachadas de cal ponen «cuadrada y blanca la noche», mientras que en Cernuda, «las noches transparentes abren luces soñadas»; el caso contrario, de oscurecimiento de lo claro y luminoso, también se da, pero con menos frecuencia: «opacas lunas», Lorca, «luna carbonizada», «sombra sin luz», Alberti, «morado sol», «duelo fulgúreo», Aleixandre, «astros sin brillo», «fuegos opacos», Altolaguirre, etc. Se podría concluir, quizás, que la poesía de la generación del 27, más que de colores, está hecha de un juego caprichoso de luces y sombras, contrapuestas antitéticamente, que iluminan, estilizan, «abstractizan», diríamos, lo cromático concreto, por un proceso muy peculiar de purificación y transfiguración poética. Y con esto llegamos, de hecho, a la última parte, brevísima, de nuestra ponencia, dedicada a :

8. Los demás colores: verde-72, amarillo-67, blanco-63, rojo-42, azul-34.

III. LA FUNCION DEL COLOR EN LA GENERACION DEL 27.

Como se ha observado ya tantas veces, la poesía moderna se caracteriza por la creación de imágenes visionarias o de visiones, que son, según la conocida definición de Carlos Bousoño, «atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto». Y una de las cualidades irreales que se le pueden atribuir a un objeto es, precisamente, el color. Hugo Friedrich, en su *Estructura de la lírica moderna*, subraya varias veces el papel desrealizador que puede adquirir tal procedimiento estilístico, en base del cual lo concreto, lo sensorial, alcanza, prácticamente, función abstractiva, creadora de un nuevo universo, distinto — a veces opuesto — del real. El surrealismo, por ej., cuyas huellas se rastrean, como se sabe, fácilmente en la poesía de la generación del 27, ha difundido mucho el llamado por Gonzalo Sobejano «epíteto sensorial incoherente» que nace, por ej., de percepciones cromáticas de fenómenos auditivos, táctiles etc.⁹. Por otra parte, es conocida, en la llamada «poesía pura» de aquel entonces, la tendencia a atribuir cualidades sensoriales — entre las cuales color — a realidades abstractas, a fin de «concretarlas» de una manera sui-generis, lo que produce lo que el mismo crítico llama «una sorpresa fecunda».

Pues bien: en la poesía de la generación del 27 coexisten, de manera armónica, nos parece, la cualificación concretadora o pictórica y la cualificación abstractiva, o visionaria, realizada a través del léxico cromático. Simplificando la clasificación del epíteto de color, adoptada por A. Lara Pozuelo en su estudio sobre Lorca, diríamos que aparecen con frecuencia relativamente igual los epítetos cromáticos propios y accidentales: así como de vez en cuando algún tópico, como «paredes blancas», «caballo negro», «mar — o cielo — azul», aguas transparentes, etc.; y los epítetos cromáticos subjetivos y raros. De estos últimos, la mayoría son, como dijimos, percepciones cromáticas de lo abstracto, la asociación de los dos términos, en este caso, es impropia a nivel de la clase de objetos mismos que, precisamente por su carácter abstracto, no pueden tener cualidades sensoriales, eso es color tampoco: «lívidos gritos», «cárdeno sobresalto», «fresco dorado», «blanca ... ausencia», «unanimidad... amarilla» Guillén; «gusto negro y denso», «gritos fúlgidos de futuro», «corporeidad mortal y rosa» Salinas; «silencio verde» Diego; «viento moreno» o «verde» Lorca; «embestidas suaves y rosas» Alberti; «esperanza siempre verde», «rencor verde» V. Aleixandre; «risa blanca», «alegría rubia», «virtudes de color amarillo ya caduco», «azulado afán», «verde sonrisa» Cernuda; «apretada prisa verde», «tacto amarillo»

9. G. Sobejano, *ob. cit.*, p. 450 considera toda percepción cromática de lo abstracto como una sinestesia.

Altolaguirre; «patinar azul de lirio», «negro dolor de sombra» Prados. Otras veces, siempre dentro de esta categoría de los epítetos subjetivos y raros — la impropiedad no se da a nivel de la clase, sino a nivel de los miembros de dicha clase¹⁰ que pueden tener color, pero este color es distinto del que le atribuye el poeta: «mano azul» Diego; «pelo verde», «verde carne», «rosas morenas», «carne gris» Lorca; «rostro azul», «labios azules» «labios negros», «corazón negro», «gaviota... color de sangre» Vic. Aleixandre; «ojos rubios», «rubio mar amoroso», «amigos de color celeste» Cernuda; «miembros verdes vegetaberes», «cielo blanquísimo», nuca negra» Altolaguirre.

Si en el primer caso los adjetivos de color trataban, como dijimos de concretar lo abstracto, en este segundo caso, por el contrario, su función es o transfiguradora, o desrealizadora de lo concreto. El caso de máxima desrealización se da, creemos, en las combinaciones de un color desconocido o irreal con un objeto ya abstracto de por sí: «canción color de piedra», «de beso o labio» V. Aleixandre; «la libertad del color de mis ojos» Cernuda; o la combinación del objeto — concreto o abstracto — con la negación del color que le debería ser acaso propio: «hojas no verdes» Aleixandre, «canción no amarilla», «soledad sin colores» Diego; «vida sin color» Salinas, etc. Por último, otra forma de desrealizar, de «purificar» lo real y concreto es atribuirle al color mismo una cualificación o una localización abstractiva: «azules retraídos, mentales» Guillén; «grises junto a la Nada», id. Los colores que, con más frecuencia, se prestan a crear epítetos raros y subjetivos son, como vimos en los ejemplos arriba citados, el verde¹¹, el azul, el blanco, el amarillo y — menos — el negro, así como lo acromático y lo cromático indefinido. Se les pueden considerar, pues, como colores-clave, de rendimiento funcional máximo en lo que toca a la poesía del grupo 27. Una poesía que tiende, de manera resuelta, a romper todos los cánones tradicionales en el manejo del color, sin dejar de ser, por ello, magníficamente plástica. Parafraseando a Carlos Edmundo de Ory, que sólo se refería a la poesía lorquiana, podemos concluir afirmando que «la couleur, bien qu'extrêmement picturale, équivaut, dans la poésie de la génération du 27 à une formule abstraite¹²».

DOMNITA DUMITRESCU
Universidad de Bucarest

10. Véase para esta distinción: Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, «Studii și cercetări lingvistice», 2 y 3, 1972.

11. El verde, sobre todo, color preferido, como vimos, por Lorca y Gerardo Diego adquiere la máxima gama de funcionalidad expresiva, llegando a representar, por ej., en el primero de los dos poetas citados, un doble simbolismo; «por un lado significación de vida, de naturaleza exuberante, que despliega en movimiento centrífugo su potencia vegetal; del otro muestra, en movimiento centrípeta, una irresistible atracción en su simbolismo de muerte», A. Lara Pozuelo, *ob. cit.*, p. 188.

12. F. G. Lorca, Paris, 1968, apud. A. Lara Pozuelo, *ob. cit.*