

De allí que se haya visto con interés la ingeniería de la *lengua pivote*, natural o artificial. Una lengua del tipo aglutinante, el aymara, ha sido utilizada como pivote en el sistema ATAMIRI ideado por el matemático boliviano Iván Guzmán de Rojas. En esta ingeniería, todas las lenguas se confrontan con la estructura morfosintáctica superficial de la lengua pivote. De este modo se resuelven la mayoría de las ambigüedades hasta el nivel sintáctico. Pero con esta ingeniería quedan sin resolver, y para una etapa de post-edición, las ambigüedades propias de la polisemia en los niveles semántico y pragmático.

Nuestra propia experiencia en la traducción computarizada de textos de la bibliografía mundial en ciencias biomédicas demuestra que la transferencia interlingüística en los pares de lenguas inglés-español, español-inglés, inglés-portugués, portugués-inglés, español-portugués y portugués-español utilizando computadoras con procesadores Intel 386 y 486 y una memoria mínima de 400 megabytes es perfectamente posible. Los errores propios del nivel semántico-pragmático han sido resueltos por nosotros mediante la generación de macroestructuras típicas de los informes científicos biomédicos, lo que estamos experimentando con muy bajos índices de error.

Esto ocurre porque cuanto más acotada y unívoca es la terminología utilizada, más exacta será la correspondencia entre las frases de las lenguas involucradas. De allí que la traducción interlingüística automática de macroestructuras de información científica y tecnológica tenga tan escasos errores en el nivel terminológico y tan pocas ambigüedades.

## 6. Conclusión

El actual nivel de desarrollo de lógicas para procesamiento automático de textos tiene un amplio campo de aplicaciones. La *lingüística informática* abarca campos que han alcanzado un alto nivel tecnológico.

La *fonología computarizada* ha desarrollado lógicas muy eficaces para orientar y facilitar la enseñanza de lenguas extranjeras y la reeducación de sordos, sordomudos, disléxicos, dislálicos, ciegos y amblópeos. Una rama de la fonología, la sintetización vocálica, ha producido ya sintetizadores de la voz humana que leen textos previamente capturados por un *scanner* y un lector de caracteres en cualquier sistema de escritura (*optical character recognition* u OCR). No está lejano el día en que, mediante analizadores vocálicos, se podrán crear sistemas casi infalibles de identificación personal por la voz grabada.

La *morfología computarizada* ha producido ya autómatas bilingües que tienen incorporada toda la gramática de un par de lenguas como un anexo a un diccionario bilingüe. El *logical* de la marca *Spanish Assistant*, de Random House, funciona muy eficientemente en su versión 3.3 de 1992.

La *morfosintaxis computarizada* ha producido varios traductores de relativa eficacia, pero que exigen una cuidadosa tarea de post-edición. Desde el inolvidable SYSTRAN, hoy en uso en la Comunidad Europea, hay varios lógicos de buen funcionamiento en la traducción de textos de lenguaje común no especializado.

La *semántica* y la *pragmática* computarizadas se encuentran en avanzado

nivel experimental, con resultados exitosos en el análisis y traducción de textos científicos y técnicos, como ya se ha dicho.

Y, para terminar, la *terminología computarizada* ha sido la rama de la *lingüística informática* que mayores logros ha alcanzado en los distintos países de la comunidad internacional, lo que se demuestra por los congresos y conferencias que se ocupan del tema. En nuestra área lingüística, el 4º Simposio Iberoamericano de Terminología y Asamblea de RITerm se reunirá en Buenos Aires en octubre de 1994.

Tan pronto como la formación y capacitación de los traductores profesionales adquiera el nivel de posgrado que debe tener y se desembarace de su dependencia respecto de los estudios jurídicos, se abrirá para la traducción un insospechado campo de nuevas actividades. El sistema productivo y la comunidad científica nacional necesitan urgentemente de estos nuevos profesionales para que la inserción de la Argentina en el mundo deje de ser una utopía o una mera frase para esgrimir en las tribunas políticas.

### Juan Carlos Merlo

Director del Centro de Investigaciones para Industrias del Lenguaje (CIPIL)

Director del Centro Terminológico de la Sociedad Iberoamericana de Información Científica (SICTERM)

Miembro de Número y Vicepresidente de la Academia Argentina de la Comunicación

## Contexto e ironía en la traducción de textos literarios

Miguel Angel Montezanti

En el capítulo IX de *Don Quijote de la Mancha*, el ambiguo narrador que ha contado las peripecias del caballero a partir de la declaración confusa de sus fuentes sorprende con la interrupción del relato en un momento en el que, puestas las armas en alto, don Quijote y un vizcaíno están a punto de descargar "dos furibundos fendientes" capaces de tajar sus cuerpos de arriba abajo.

El narrador desconcertado revela entonces que cierto día, mientras recorría el Alcaná de Toledo, dio con un muchacho que deseaba vender unos papeles a un sedero, y que al ver los caracteres, que eran arábigos, y al hacerlos traducir, y al saber que hablaban de una Dulcinea del Toboso, la mejor saladora de puercos de la Mancha, y al demandar la traducción del principio, que decía *Historia de Don*

*Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo, fue tanta su excitación que compró todos los papeles y luego rogó a un morisco "me volviese aquellos cartapacios en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada". El morisco "prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad", aunque el narrador -tal era su expectativa- lo llevó a vivir a su propia casa

para asegurarse el trabajo.

Una vez descritas las ilustraciones del primer cartapacio —que representaban la pelea de don Quijote y el vizcaíno— dice el narrador con respecto a la historia que habrá de proseguir: “Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podría ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo propio de los de aquella nación ser mentirosos aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado”. Efectúa luego una disquisición a propósito del mérito de la verdad en la historia.

Ahora, sin embargo, interesa destacar que toda ella estará teñida deliberadamente de incertidumbre, y así los lectores con suficiente conocimiento y algo de escepticismo sabrán muy bien que este cono de sombra no brota sólo de la discutible veracidad del historiador arábigo sino de la interposición —mediación, diría la crítica moderna (Hatim & Matin: 1990)— de un traductor que, al parecer, trasponía desde su lengua madre al castellano, esto es, la lengua meta; aunque bien puede entenderse, dadas las características culturales, que se tratara de un auténtico bilingüismo.

Es casi paradójico que presentando esta ponencia como *Contexto e ironía en la traducción de textos literarios* mi primer ejemplo venga de una obra donde el autor, haciendo gala de la finura de su ingenio, cubre con un manto de ironía el resto de la novela, que comprende otros cuarenta y tres capítulos de la primera parte, y setenta y cuatro de la segunda. De la mano de Cide Hamete Benengeli, traducido por un morisco aljamiado cuyo nombre desconocemos, acompañaremos a don Quijote hasta su muerte. Aquí, más que traducir la ironía, se trata de ironizar la traducción, lo que me pareció un marco adecuado para instalar mi ponencia.

Seguiré el siguiente orden. En primer lugar haré una delimitación de los conceptos de *ironía* y de *contexto*. En segundo lugar aplicaré detalladamente estos conceptos al análisis del soneto XCIV de Shakespeare como paso previo a toda traducción bien encaminada. En tercer lugar realizaré una aplicación más somera a otro soneto de Shakespeare, el CXXX, a fin de ejemplificar otro tipo de ironía y de contexto. Finalmente, en cuarto lugar, formularé a los asistentes una propuesta de trabajo a fin de reflexionar sobre los mejores procedimientos para llevar a cabo el elemento pragmático y semiótico en la traducción.

**1. Ironía** es un concepto autorreflexivo; en cierto modo es irónico que se deba recurrir al lector para aprehender la noción de ironía: si el lector no es lo sufi-

cientemente inteligente o agudo, la ironía habrá de diluirse en la literalidad; si el escritor es excesivamente manifiesto, la ironía también habrá de diluirse en el libelo o en la pieza oratoria. Es así que un texto de Jonathan Swift a propósito de los niños irlandeses pobres, que proponía como solución la venta de los niños y el canibalismo que los tendría como víctimas, fue leído con horror por los lectores extranjeros a quienes se les escapó el sentido contrario a lo que decían las palabras. Desde otro punto de vista, debe subrayarse el hecho de que la ironía puede servir para expresar la opinión propia con menos agresividad o apasionamiento, y apelando a la inteligencia o agudeza del destinatario.

El concepto de ironía puede clasificarse en dos tipos (Preminger et al. 1965): la que depende del hablante, o intencional, y la que no depende del hablante. La primera es llamada ironía verbal y en ella se propone un sentido diferente, incluso contradictorio del que expresan las palabras. La ironía que no depende del hablante es la dramática. En ella puede suceder: a) que el espectador sepa más que el protagonista, b) que el personaje reaccione de un modo contrario al que es apropiado, c) que se comparen personajes y situaciones para efectos irónicos o paródicos, d) un marcado contraste entre lo que el personaje entiende de sus actos y lo que la obra demuestra sobre ellos.

Puesto que trataré textos de textura lírica y ensayística me fundaré en el concepto de ironía verbal. En ésta puede distinguirse la ironía intencional de una figura o personaje, por ejemplo en un poema; y la ironía del autor, que la emplea para dirigirse a su público. El primer caso requiere de personajes, por ejemplo los que aparecen en los monólogos dramáticos. Como no hay personajes en los textos que presento, me remitiré al concepto de ironía del autor. También se habla de grados de ironía: hay formas mitigadas, en las que el poeta es consciente de que su materia puede ser aprehendida desde otras actitudes posibles; o formas más incisivas, que invitan a la captación de un sentido que es el opuesto al de las palabras. De aquí resulta que la ironía pueda convertirse en manierismo, una gimnasia mecánica de contraste. En todo caso, tal es el prestigio de este concepto crítico que la corriente llamada Nueva Crítica norteamericana lo ha privilegiado como rasgo esencial del carácter poético.

**2.** En cuanto a la noción de *contexto*, es indiscutiblemente conocida por quienes tratan conceptos tales como “equivalencia dinámica”, “situación”, “connotación” y otras. “Contexto de situación” es un concepto elaborado por Malinowski

(1923, 1935) desde el lado de la antropología y desarrollado por J. R. Firth (1935, 1952). El contexto de situación incluye a los participantes del discurso hablado, la acción, la interacción verbal, etc. Nociones tales como “competencia de uso” se relacionan con la propiedad de una traducción en el contexto en el que se la lee. El concepto de situación no es ajeno al valor connotativo que han indagado Barthes (1957), Hawkes (1979), Kress (1985), etc.

Al tomar en consideración un par de poemas, es decir textos eminentemente destinados a la lectura, soy consciente de las reservas que puede inspirar su tratamiento como actos de habla. Pero un texto —literario o no— tiene también una dimensión pragmática, esto es el propósito para el cual se emplean las oraciones, las condiciones bajo las cuales una oración se usa con propiedad (Stalnaker 1972). Es en el terreno de la pragmática donde adquiere relevancia la noción de ironía. La ironía dice relación con la pragmática; el contexto, con la semiótica.

**3.** El soneto XCIV es uno de los más polémicos de la serie: junto con el CXXVI, el CXXI y el CXXIX forma un cuarteto que no está dirigido a un *tú*, que en el primer grupo (I-CXXXVI) corresponde al joven celebrado, y en el segundo (CXXVII-CLII), a la mujer morena. Si la crítica pudiera determinar quién es el destinatario de estos sonetos resultaría más sencilla su interpretación. Si el soneto XCIII ha mostrado a un joven que exhibe un rostro amable aunque cobija oscuros designios, el soneto XCIV profundizaría su retrato como ser poco confiable. La otra posibilidad consiste en desligar a este soneto de toda vinculación argumental con sus precedentes basándose en la ausencia de un pronombre personal que identifique al destinatario.

Pero antes de entrar en el análisis permítaseme recordar las máximas de Grice (1975, 1978) en cuanto al principio de cooperación:<sup>2</sup>

1. Cantidad: que la contribución sea tan informativa como se requiere (pero no más).

2. Calidad: no decir lo que se crea falso o aquello para lo cual se carece de adecuada evidencia.

3. Relación: ser relevante.

4. Manera: ser perspicuo, evitar la oscuridad en la expresión, evitar la ambigüedad, ser breve, ser ordenado.

Evidentemente un primer problema se plantea alrededor del v.8 por la incidencia de la *ironía*, ya sea en cuanto a la calidad o a la cantidad de información. Una primera lectura muestra que los siete primeros versos diseñan un tipo de personalidad; a ésta se opone el sujeto *others*

(v.8) cuyo verbo *are* está tácito, es decir que lo comparte con el sujeto en tercera persona (*they*) empleado en el verso anterior.

El segundo problema es de relevancia: afecta a la articulación del octeto con el tercer cuarteto.

El tercer problema es de manera, y concierne a la relación del conjunto con el parado final.

Véase el primer problema: si la personalidad dibujada en los primeros siete versos tiene atributos positivos, está claro que la valoración del v.8 tiene que ser peyorativa. Esto supone un interlocutor para quien las siguientes representaciones son positivas: el que puede herir y no lo hace (v.1), el que refrena lo que parece más evidente de su personalidad (v.2), el que es inmóvil, frío, etc. (v.4). Estas personas tienen beneficios del cielo (v.5), son buenos administradores de la naturaleza (v.6), regulan sus rostros (v.7). En cambio los descritos en el v.8 no poseen la excelencia: apenas la administran.

Sin embargo la etopeya del primer cuarteto es inquietante. Ahora es necesario recordar el concepto más abarcador de *fuerza ilocutiva*, es decir en cuanto se integran los signos sociales. Así la aseveración de Bourdieu (1982):

*La fuerza ilocutiva está dada en una preferencia no por las palabras en sí mismas o por una combinación de las mismas, sino por el sistema de relaciones sociales que influye en la producción y recepción de las preferencias en situaciones particulares.* (Mi traducción)

Desde este punto de vista va de suyo que resulta imprescindible saber a quiénes va enderezado el soneto, quién o qué es Mr. W. H. y qué situación sirve de marco. Puesto que esta cuestión no se puede resolver, anticipo una consideración especial de las menciones de la piedra (v.3) y del lirio (v.14).

Pero ahora hay que destacar lo sospechoso de una elección tal como la comparación con la piedra (v.3) y de adjetivos tales como *unmoved* y *cold* (v.4) precisamente como depositarios de las gracias del cielo. Así mirado, este conjunto de oposiciones en torno al sujeto manifiesta ironía por transgresión de al menos dos máximas: la de la calidad (no diga lo que cree que es falso) y la de la manera (evite la ambigüedad).

El v.7 parece próximo a la parábola de los talentos. Por contraposición, el v.8 diseñaría la personalidad de quien es sólo administrador —no dueño— de sus dones. Sin embargo, cabe acotar que esta noción de administrador es congruente con la doctrina cristiana, que ve al hombre como depositario y no como dueño de sus dones.

Pero surge otra pregunta: ¿no hay una violación de la máxima de la cantidad? En efecto, el poeta está consagrando nada menos que siete versos a una personalidad que probablemente toma con carácter irónico, mientras dedica sólo un verso a la personalidad opuesta. Y si ésta fuera positiva, no puede ocultarse el matiz peyorativo de *steward*.

Para terminar esta parte, surge la ambigüedad de *they*, cuya referencia endofórica apunta tanto a *others* (v.8) como a los otros *they* (vv. 1-7). El castellano *su* retiene esa ambigüedad.

El segundo problema es de relevancia. El ejemplo de la flor, ¿a cuál de las dos personalidades ilustra? ¿La de los vv. 1-7 o la del v.8?

Por una cuestión de equilibrio, dado que la fábula de la flor ocupa cuatro versos, podría entenderse como aplicación de la primera personalidad. Pero la conexión es oblicua, dado que la flor ni siquiera se confronta con otras flores sino que en todo caso se pone en contacto con *base infection* (v.11). Si el tercer cuarteto se refiere a la personalidad de los vv. 1-7 es más como complemento que como ilustración: estos seres aparentemente inanimados y pétreos, tocados por circunstancias concretas, se manchan con la ruindad que los comprime. Su imperturbabilidad es un castillo de naipes.

Si el vínculo del tercer cuarteto se establece con el v.8, la conexión es más clara: así como un hombre no es dueño de la vida, sino administrador, así la flor no ha de complacerse en su belleza solitaria, dado que confrontada con un agente exterior esa belleza se envilece.

El tercer problema parece más sencillo. Los editores ubican dos puntos al final del v.12 marcando intención prospectiva; pero aun sin ellos la conjunción *for* (v.13) es un indicador del desarrollo de un argumento, o sea un indicio textual. Este nexo conjuntivo comportaría la transposición del caso a una sentencia proverbial. Los lazos semánticos son claros: *sweetest things* (v.13) se puede remitir a *summer sweet* (v.9), mientras que *sourest* (v.13) se contrapone a *sweetest*.

Pero el problema de manera, es decir de perspicuidad, concierne a *by their deeds*. ¿A quién se debe aplicar? Puede relacionarse con la personalidad de los vv. 1-7, dado que todas las acciones, *hurt* (v.1), *moving* (v.3), *husband* (v.6), son hipónimos de *deeds*. Más débil sería la conexión con *others* (v.8), de quienes, desde el punto de vista de las acciones, no se dice nada. Ahora bien, no deja de llamar la atención que el poeta adjudique *deeds* a un sujeto genérico o inanimado como *things*. Si hay ironía es por violación de la máxima de la manera o de la cantidad.

Se llega así al verso 14, de valor proverbial: *Lily is fair in show but foul in smell*, reza el proverbio del siglo XVI o XVII. El punto crucial es *fester*, que no corresponde al que emplean los proverbios de la época. La definición del diccionario Webster es “O, Fr. *festrir*, to fester. Tu suppurate, to form pus; to putrefy; to rankle, as a feeling of pique and resentment”. La palabra se remite al latín *fistula*, “tubo” o “caño”, y por extensión una úlcera que supura.

La oración *that fester* aparece con carácter restrictivo, o sea que no se dice exactamente que todos los lirios hiedan. Esta consideración corrige fundamentalmente el alcance del proverbio, el cual le adjudica al lirio la calidad de hediondo, cualidad que contrasta con su apariencia hermosa. Este problema se integra con otro ya referido: siendo *lilies* un hipónimo de *flower*, entonces es posible formular la siguiente ecuación: *meet with infection = fester*. Esta ecuación resulta avalada por el equipo peyorativo cuyo centro es *weeds = basest weeds* (v.12) y *worse than weeds* (v.14). La equiparación no es caprichosa, toda vez que deja a salvo que el concepto de putrefacción es aleatorio: esto se infiere del carácter condicional de los vv. 11-12 para *flower* y del carácter restrictivo de la oración referida a *lilies* (v.14).

Pero no hay exactitud total, porque la infección de la flor aparece como agente externo de acuerdo con una emblemática largamente diseñada en los sonetos que aluden al gusano o *canker* como agente de la destrucción floral. En cambio, el proceso de la emisión del hedor en el caso de *lilies* aparece como proceso de desintegración de origen intrínseco. Todo esto es poco relevante en términos de flores, pero importante si se lo entiende como ilustración de conductas. En un caso el principio destructivo actúa desde afuera mientras que en el otro es ínsito. Esta diferencia justifica escindir *lilies* de *flower*, o sea diluir y hasta contraponer sus horizontes semánticos. Para esclarecer este problema, ahora sí, es necesario remitirse al contexto poemático, pero esto supone leer el soneto en conexión directa con sus predecesores y no como pieza aislada. A lo largo de los sonetos es posible verificar que la idea de pureza o de belleza que se quiere incorruptible va asociada con lo único y uno. Esta noción puede ser naturalmente adscripta a la herencia platónica que impregna al Renacimiento. En cambio, la pluralidad es desarrollo cuantitativo, lo que entraña apartamiento, dispersión, caos y materialidad. En los primeros diecisiete sonetos los agentes de la destrucción del joven siempre están formulados en plural.

Cabría oponer con mayor fundamento *flower* y *lilies*. *Flower* (en singular) significa un polo unitario, prístino, que puede

perder su dignidad sólo por acción de un agente externo. Este sería el significado *casual* del verbo *meet* (v.11). En cambio *lilies* (en plural) *that fester* (v.14) indicaría que el germen de la descomposición yace en la propia identidad de los lirios.

Si una traducción quisiera transmitir la fuerza ilocutiva, debería ampliar su perspectiva hasta incluir no sólo la situación inmediata de habla sino también las instituciones sociales (por ejemplo, en este caso, los medios para alcanzar poder, renombre, "tráfico de influencias") en que tiene lugar la comunicación lingüística. Esto está relacionado con lo que Barthes (1970) llama *código cultural* o ideología, lo cual posibilita aquello que Sperber y Wilson (1981) denominan "interpretación de segundo grado", en este caso captación de la ironía.

Consecuentemente, un elemento sería advertir, como antes señalé, el prestigio bíblico —en épocas de Shakespeare mucho más fuerte que ahora— de imágenes tales como *lirio* y *pedra*. En el primer caso un significado indirecto podría vincularse con la parábola del lirio del campo, cuya belleza no pudo igualar ni siquiera Salomón (Mt. 6, 28; Lc. 12, 27).

En lo que concierne a *pedra*, si bien la connotación *ser como piedra* es negativa (al menos provisoriamente) en la descripción que hace el soneto, algunos pasajes bíblicos la muestran con valores positivos. Puede citarse la designación de Pedro como sólido fundamento de la Cristianidad (Mt. 16, 18); la parábola de la casa construida sobre arena en oposición a la construida sobre roca, esta última capaz de resistir el embate de las fuerzas de la naturaleza (Mt. 7, 24-27), y la propia comparación de Jesucristo con la piedra angular (Lc. 20, 17). La tradición veterotestamentaria es aun mayor.

Pero no veo que sea posible continuar el análisis, pues identificar *lilies* con la personalidad de los vv. 1-7 y *flower* con la del v.8, o viceversa, es una hipótesis que tiene tantos argumentos a favor como en contra.

Creo que la intención peyorativa reside efectivamente en los vv. 1-7 y con ellos se relacionaría *lilies*, cuya apariencia bella lleva entrañado el germen de la corrupción. Estas personas, de aspecto apacible y digno, "apestan más que malezas" cuando se revelan los fundamentos de su ser. Por simetría surge la igualación del v.8 con *flower*. Podría sugerirse que así como *others* son apenas depositarios, así también *flower* es un eco o espejo del esplendor del verano. En este caso *summer's flower* sería un caso posesivo: no "la flor que florece en verano", sino "la flor del verano", la que éste cría y prohija. En tal caso podría insinuarse que si estos administradores de excelencia son fieles, evitan parecerse a la flor veraniega, la cual,

al tropezar con la infección, se transforma en cosa desdeñable. Pero esto es hipotético.

A partir de esto hay quienes sostienen que el soneto es un fracaso, pues no alcanza a transmitir una idea clara. Cuestionarlo desde este punto de vista sería como cuestionar *Hamlet* por la multiplicidad de recepciones que se han hecho de esta obra.

Muy pocas veces los manuales de traducción dicen algo sobre la ironía, probablemente por tratarse de algo tan inasible y vinculado a un sinnúmero de factores. No dicen nada, hasta donde puedo verificar, Gerardo Vázquez Ayora (1977), Peter Newmark (1988), Mildred Larson (traducción castellana 1989), Rosa Rabadán (1991).

Hatim y Mason derivan la traducción de la ironía a un nivel de acto de texto, es decir la fuerza ilocucionaria que predomina en los actos de habla. Así puede suceder que no se haya omitido ningún elemento formal, pero que sin embargo no se capte el poder ilocutivo del texto de partida. Ni las palabras ni las oraciones alcanzan a dar cuenta del éxito o fracaso de la traducción. Por esto se impone un análisis que sirva para reconocer los actos de habla presentes en un discurso. Es aquí donde comienzan a fundirse ironía y contexto. Las máximas conversacionales de Grice son, como acabo de mostrar, una buena ayuda para investigar el recurso retórico de la ironía. Lo que el lector debería poder captar es la "interpretación de segundo grado". El concepto de intertextualidad que opera, como se verá, en el soneto CXXX, sirve en el soneto XCIV para compararlo—si es que se acepta identificar la personalidad descrita con la de Mr W. H.— con los precedentes y aun con los consecuentes, en tanto de ellos se pueden extractar rasgos para una etopeya del joven, e incluso del poeta rival, o los poetas rivales. (Los sonetos del poeta rival van desde el LXXVI al LXXXVI). La intertextualidad excede los límites de los textos para llegar a articular las posibilidades de la cultura.

Se puede observar que existen en este soneto shakespeareano indicadores que por su formidable ambigüedad se erigen como zonas condensadoras de ironía: son palabras genéricas, superordinadas de acciones y cosas, como *do* y *things* (tercer tipo de ambigüedad; *vid.* Ruth Kempson, traducción castellana 1982). Añádase a esto la comparación con la piedra, el contraste entre *owners* y *stewards*, las relaciones entre *lirio* y *flor*, el valor paradigmático del proverbio, etc.

Presento tres traducciones en verso; la tercera se rige por un patrón métrico más laxo. No he excluido mi propia traducción, por lo cual sugiero se empleen los instrumentos de análisis que he ofrecido

para ponderar el éxito o fracaso relativo de estas versiones en la transferencia irónica.

4. El soneto CXXX formula una propuesta de lectura más sencilla. En este caso sugiero que se emplee el concepto de *contratextualidad*, que esgrimen Hatim y Mason. Dicen los autores que este concepto cubre todas las instancias donde los hablantes o escritores emplean sistemáticamente el discurso del oponente para sus propios fines. Soy consciente de que el soneto CXXX no es exactamente una pieza oratoria ni polémica; pero podría considerarse como opositores del poeta: 1) la tradición petrarquesca, 2) el discurso lírico isabelino, 3) su propio antecedente textual.

En cuanto a la tradición petrarquesca, doy como ejemplo un soneto de Giambattista Marino. La descripción de la dama que se está peinando se hace por medio de comparaciones hiperbólicas hasta llegar al estereotipo y al alambicamiento. El juego contrastante pasa a convertirse en clisé (L. Forster 1969). Los poetas de la *Pléiade*, como Du Bellay, Ronsard y Desportes; los españoles, como Boscán, Garcilaso y Herrera, y naturalmente los ingleses, han insistido hasta el cansancio en los clisés comparativos y enaltecedores: el concepto que en alemán se expresa como *Überbietung*.

Para ilustrar la tradición isabelina, durante la cual florecieron numerosas colecciones de sonetos amoratorios, ofrezco un soneto de Bartholomew Griffin contenido en *Fidessa*. La presentación anafórica en el soneto de Griffin rubrica el automatismo de las comparaciones, lo que en Shakespeare se diluye en presentaciones condicionales, empíricas y básicamente desmerecedoras. Es evidente que si el soneto CXXX es leído sin tener en cuenta la dimensión irónica, su contenido resulta despectivo hacia la mujer amada, quien, como se sabe, era morena. Pero nuestra preparación cultural —esto es, intertextual— revela que el poeta podría transgredir la máxima cualitativa, "no diga lo que cree que es falso". Sin embargo, la sátira afecta a la tradición poética por negación de los predicados comparativos habituales y por la declaración abierta de la supremacía de la amada a pesar de carecer de tales atributos memorables en los versos finales.

Seré breve en la descripción de los antecedentes propiamente shakespeareanos: recuérdese que entre los ciento veintiséis sonetos del joven esclarecido hay piezas (por ejemplo el famoso soneto XVIII) que efectúan una prosopografía más o menos convencional o petrarquesca. Por otra parte, el soneto que inaugura la serie de la dama morena, el CXXVII,

contrasta el atractivo de una morena natural con los afeites de una rubia artificial.

En la medida en que una cultura tal como la hispano-hablante comparte los términos de la comparación, labios: coral, ojos: soles, mejillas: rosas, etc., la presentación de los significantes resulta en principio un mecanismo adecuado para que el lector capte sus significados en clave irónica. A modo de sugerencia señalo los valores marcados de los verbos *reeks* (v.8) y *tread* (v.12). Compárense, en el caso del segundo, las versiones españolas: dos ofrecen *pisó*, que es no marcado, mientras otra propone *marcha*. Para el primer verbo compárese *emana*, *exhala* y *natural aliento*. Sin embargo debe recordarse que la ironía se erige sobre una estructura que excede los límites de los signos aislados.

5. Por último, a manera de una ejercitación de las nociones impartidas, suministro un texto en prosa cuyo autor es Matthew Arnold. Arnold vivió entre los años 1822 y 1888. Se dedicó a la poesía pero es en calidad de ensayista que su obra resulta particularmente suscitante. Una conferencia suya toca la esfera de estas jornadas: se llama *Traducir a Homero*. Las ideas más difundidas de Arnold apuntan a mejorar la educación. *Culture and Anarchy*, de donde proviene este fragmento, se orienta a ese propósito.

Robert Buchanan (1841-1901) fue un oscuro poeta, novelista y dramaturgo escocés. El texto irónico aparece como un caso de *contratextualidad* en cuanto Arnold se apodera de los argumentos de su oponente; pero también es un caso de *transcontextualidad* (L. Hutcheon 1985), esto es de trasposición de un texto a un contexto que no es el original. En la medida en que Buchanan está, por su parte, transcontextuando frases bíblicas, la espina irónica se hinca una y otra vez en las sucesivas transposiciones.

Propongo aquí un cuestionario que extracto de B. Moody (1970). Lo modifiqué para mis fines a efectos de facilitar el análisis del pasaje focalizándolo en la propiedad de la traducción.

1. ¿Cuáles son los principales males sociales predominantes en el este de Londres?

2. ¿Qué punto de vista expresa Buchanan en las partes extractadas de sus escritos y hasta qué punto concuerdan con los hechos presentados por Arnold?

3. ¿Cuál es en profundidad el alcance irónico de las palabras *swarm* (11) y *sent* (24)? ¿Cuáles son las mejores posibilidades de traducción al castellano?

4. ¿Hasta qué punto conviene mantener el verso del renglón 27 y cuáles son sus implicaturas?

5. Véase cómo el significado que Arnold adjudica a *swarm* y a *fig-leaf time* (32) difiere del de Buchanan.

6. Véanse distintas traducciones de la Biblia en inglés y distintas traducciones castellanas para determinar cuál elección actualiza el valor ilocucionario de la cita.

7. Confróntense las variedades diatípicas y diastráticas, tales como *henchid*, *poblada*, *multiplicación*, *colmada*, *atestad*-*prolifera*, *pueblen*, *colmen*, *ates-**ten*, etc.

8. ¿En qué punto la fuerza ilocucionaria de la ironía da lugar a una aseveración más directa?

9. ¿Qué variantes podrían reproducir más adecuadamente la elaborada expresión *philoprogenitiveness* (17) y hasta qué punto una traducción tal como *prolificidad*, dada por el diccionario, es apropiada?

10. ¿En qué sentido usa Arnold la palabra *poesía* (3)?

11. Véase si es posible ofrecer nuevos ejemplos de lo que podría llamarse ironía local (como en el caso de *ingenious young Scotch writer 2*, o *no doubt 37*) y una ironía general tal como la que se deriva de la transcontextualización o contratextualización.

Para terminar, amparándome en el concepto que acabo de nombrar, retomo el pasaje con el que di comienzo a esta exposición: acaso el libro más irónico de todos los tiempos gracias a la multiplicidad de niveles donde opera la ironía. Acordándome de que el narrador, a quien quisiera identificar con el mismo Cervantes, llevó a su casa al morisco aljamiado y lo alojó y le dio de comer, además de pagarle con unas arabras de trigo, todo esto por una traducción, la de la historia de don Quijote escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe, finalizo mi ponencia sobre ironía, contexto y traducción instando a una reflexión sobre la nada envidiable posición de los traductores de literatura y la necesidad perentoria de que algún mecenas, compenetrado más de la ironía de la traducción que de la traducción de la ironía, y enamorado de la literatura, como el narrador cervantino, nos socorra, ya que no con nuestra manutención mientras dure la tarea, al menos, sí, con una o dos arabras de trigo.

## Notas

1. El análisis que sigue es una reelaboración de un artículo aparecido en *Brispania* (1992), ahora dirigido al caso de la traducción.

2. "Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged." (Grice 1975: 45)

## Bibliografía

- Barthes, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957 (trans. London: Paladin, 1973). Hay traducción castellana.
- SZ Paris: Seuil, 1970 (trans. London: Cape, 1975). Hay traducción castellana.
- Bourdieu, P. *Ce Que Parler Veut Dire*. Paris: Fayard, 1982
- Firth, J.R. *The Technique of semantics, Transactions of their Philological Society*, 1935, reprinted in Firth 1951.
- *Papers in Linguistics: 1934-1951*. Oxford: Oxford University Press, 1951
- Grice, H. *Logic and Conversation*, in Cole P. and Morgan J. L. (eds) *Syntax and Semantics*,

vol. 3: *Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975.

— Further notes on logic and conversation, in Cole P. (ed.) *Syntax and Semantics IX: Pragmatics*. New York: Academic Press, 1978.

- Forster, L. *The Icy Fire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

- Hatim, B. and Ian Mason. *Discourse and the translator*. London and New York: Longman, 1990.

- Hawkes, T. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen, 1979.

- Hutcheon, L. *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985.

- Kempson, Ruth. *Teoría semántica*. Traducción de Ramón Cerdá. Barcelona: Teide, 1982 (original 1977).

- Kress, G. *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. Victoria: Deakin University Press, 1985.

- Larson, M. *La traducción basada en el significado*. Versión española de Donald H. Burns y Rodolfo von Moltke. Buenos Aires: Eudeba, 1989.

- Moody, H. *Varieties of English*. London: Longman, 1970.

- Malinowsky, B. *The Problem of meaning in primitive languages*. Supplement 1 to C.K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London: Kegan Paul, 1923.

— *Coral Gardens and their Magic*, vol. 2. London: Allen & Unwin, 1935.

- Newmark, P. *A textbook of Translation*. Oxford: Pergamon, 1988.

- Preminger, A. and F. J. Warnke and O. B. Hardison, Jr. (eds.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. N. J., Princeton, 1965.

- Rabadán, R. *Equivalencia y traducción*. Universidad de León, 1991.

- Sperber, D. and D. Wilson. *Irony and the use-mention distinction*, in P. Cole (ed.) *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 1981.

- Stalnaker, R. *Pragmatics*. In D. Davidson and G. Harman (eds), *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: Reidel, 1972.

- Vázquez Ayora, G. *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press, 1977.

**Miguel Angel Montezanti**, Doctor en Letras, Profesor de Lengua y Literatura Inglesas de la Universidad Nacional de La Plata, Traductor Público de Inglés.

## Textos I

### Soneto XCIV, Shakespeare

They that have power to hurt, and will do none,  
That do not do the thing, they most do show,  
Who moving others, are themselves as stone,  
Unmoved, cold, and to temptation slow:  
They rightly do inherit heaven's graces,  
And husband nature's riches from expense,  
They are the lords and owners of their faces,  
Others, but stewards of their excellence:  
The summer's flower is to the summer sweet,  
Though to itself, it only live and die,  
But if that flower with base infection meet,  
The basest weed outbraves his dignity:  
For sweetest things turn sourest by their deeds,  
Lilies that fester, smell far worse than weeds.

I 1 Quien del poder no abusa, quien no toca  
Derecho ajeno, en torpe desvarío,  
Y si otros caen queda como roca  
Ante la tentación inmóvil, frío  
5 Del cielo ha de heredar grandes favores;  
Quienes guardan sus bienes naturales  
De sí mismos son dueños y señores,  
Y los demás son pobres senescales.  
9 Es la flor estival don del verano  
Aunque sólo para ella viva y muera,  
Mas si a la flor la roe un vil gusano,  
Aun la inmunda cizaña la supera.  
13 Tal la misma dulzura a sí se daña  
Y el lirio puede oler peor que cizaña.  
(M. de Vedia y Mitre, Kraft 1954)

II Quienes pudiendo el mal el mal no infligen  
quienes no hacen lo que hacer pudieran,  
que son cual rocas aunque a otros rigen  
porque ni tentaciones los alteran;  
éstos heredan gracias celestiales  
y administran los dones de natura,  
de sus rostros son dueños señoriales  
otros, sólo custodios de hermosura.  
La veraniega flor grata al verano  
para sí misma nace, crece y muere  
mas si la flor es pasto del gusano  
no hay yuyo que su porte no supere.  
Amárgase lo dulce con vileza  
podrido lirio hiede cual maleza.

III 1 El que tiene poder de herir y a nada toca,  
que no hace aquello de que más demuestra dones,  
los que, moviendo a otros, siguen como roca  
inmóviles, fríos, lentos a las tentaciones,  
5 heredan con razón del cielo los favores,  
la dote de Natura en buena ley maridan;  
ellos son de sus rostros dueños y señores;  
los otros, camareros que sus gracias cuidan.  
9 Flor de verano es gozo del verano pleno,  
aunque ella para ella sola viva y muere;  
mas sin infición la toca de algún vil veneno  
cualquier yerbajo en dignidad se le prefiere;  
13 pues lo más dulce es lo que más agriarse puede  
lirio que pudre más que mala hierba hiede.  
(A. García Calvo, Anagrama, 1974)

(M. Montezanti U.N.L.P. 1987)

## Textos II

### Soneto CXXX

My mistress' eyes are nothing like the sun  
Coral is far more red, than her lips red,  
If snow be white, why then her breasts are dun:  
If hairs be wires, black wires grow on her head:  
I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight,  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know,  
That music hath a far more pleasing sound:  
I grant I never saw a goddess go,  
My mistress when she walks treads on the ground,  
And yet by heaven I think my love as rare,  
As any she belied with false compare.

1 No son soles los ojos de mi amada  
junto al coral su boca es bien modesta  
la albura de sus pechos no es nevada  
negros alambres crecen en su testa.  
5 He mirado a la rosa damasquina  
no encontré en sus mejillas esa grana  
y más de algún perfume hay, que alucina  
más que el aliento que su boca emana.  
9 Cuando la oigo hablar mi oído goza,  
la música mejor sonido encierra  
no he visto caminar ninguna diosa  
mi amada al caminar pisa la tierra.  
13 Y sin embargo es tan sobresaliente  
que la comparación con ella miente.  
(M. Montezanti, U.N.L.P., 1987)

Los ojos de mi dama brillan mucho menos  
que el sol; más que sus labios roja es la cereza;  
¿la nieve es blanca? pues sus pechos son morenos  
y si hebras son, son negras las de su cabeza.  
Rosas he visto rojas, blancas, escarlatas,  
mas tales rosas su mejilla no me enseña;  
y hay en ciertos perfumes delicias más gratas  
que en el aliento que se exhala de mi dueña.  
Me gusta oírle hablar, y empero, bien conozco  
que la música suena más cerca del cielo,  
nunca a una diosa he visto andar -lo reconozco:  
mi dama cuando anda pisa sobre el suelo.

1 No son soles los ojos de mi amada  
Ni hay en su labio de coral destellos,  
Blanca es la nieve, mas su piel, sombreada,  
Y son hilos de alambre sus cabellos.  
5 Vi rosas de Damasco, primorosas,  
Pero no en sus mejillas, lo consiento,  
Y es más dulce el perfume de las rosas  
Que de mi amada el natural aliento.  
9 Me place oírle hablar, mas reconozco  
Que es más grata la música al oído;  
Cómo marcha una diosa no conozco;  
Cuando ella marcha, marcha haciendo ruido.  
13 Con todo, la hallo yo tan bella y rara  
Que a nada a ella mejor la comparara.  
(M. de Vedia y Mitre, Kraft, 1954)

(A. García Calvo, Anagrama, 1974)

Onde dorate, e l'onde eran capelli,  
Navicella d'avorio un di fendea;  
Una man pur d'avorio la reggea  
Per questi errori preziosi e quelli;

E, mentre i flutti tremolanti e belli  
Con drittissimo solco dividea,  
L'or de la rotte fila Amor cogliea,  
formarne catene a' suoi rubelli.

Per l'aureo mar, che rincrespando apria  
Il procelloso suo biondo tesoro,  
Agitato il mio core a morte gia.

Ricco naufragio, in cui commerso io moro,  
Poich' almen fûr, ne la tempesta mia,  
Di diamante lo scoglio e l'golfo d'oro!

(Giambattista Marino,  
"Mentre la sua donna si pettina")

Olas doradas –y las olas eran trenzas– una nave  
de marfil hendía un día;  
una mano también de marfil la piloteaba aquí y allá  
a través de senderos preciosos;  
y mientras araba las brillantes y hermosas olas  
con el surco más riguroso, el Amor juntaba el oro  
de los hilos rotos para forjar cadenas para sus  
rebeldes.

A través del mar dorado, que al moverse  
revelaba su tesoro rubio y tempestuoso  
mi corazón agitado fue a la muerte.  
¡Afortunado naufragio, en el que quedé ahogado  
puesto que al menos en mi tormenta  
el escollo era de diamante y el golfo de oro!

### Bartholomew Griffin, Fidessa

My lady's hair is threads of beaten gold,  
Her front the purest crystal eye hath seen,  
Her eyes the brightest stars the heavens hold,  
Her cheeks red roses such as seld have been;  
Her pretty lips of red vermilion dye,  
Her hand of ivory the purest white,  
Her blush Aurora or the morning sky,  
Her breast displays two silver fountains bright  
The spheres her voice, her grace the graces three:  
Her body is the saint that I adore;  
Her smiles and favors sweet as honey be;  
Her feet fair Thetis praiseth evermore,  
But ah, the worst and last is yet behind  
For of a griffon doth she bear the mind.

1 El pelo de mi dama es de hilos de oro batido,  
Su frente, el más puro cristal visto,  
Sus ojos, las estrellas más altas que contiene el cielo,  
Sus mejillas tales rosas como rara vez han existido;  
5 Sus bonitos labios, de un matiz rojo bermellón,  
Su mano de marfil, del más puro blanco,  
Su rubor, Aurora o el cielo del alba,  
Su pecho revela dos fuentes de plata brillante  
Su voz, las esferas; su gracia, las tres gracias:  
10 Su cuerpo es el santo al que adoro;  
Sus sonrisas y favores, dulces como miel;  
Honra para siempre sus pies la hermosa Tetis.  
Mas, ay, falta aún lo último y lo peor  
Pues tiene el alma de un grifón.

### Ironía y contexto Population Explosion

But I prefer to quote now, on this topic, the words of an ingenious young Scotch writer, Mr Robert Buchanan, because he invests with so much imagination and poetry this current idea of the blessed and even divine character which the multiplying of population is supposed in itself to have. 'We move to multiplicity,' says Mr Robert Buchanan. 'If there is one quality which seems God's, and his exclusively, it seems that divine philoprogenitiveness, that passionate love of distribution and expansion into living forms. Every animal  
10 added seems a new ecstasy to the Maker; every life added, a new embodiment of his love. He would *swarm* the earth with beings. There are never enough: Life, life, life, –faces gleaming, hearts beating, must fill every cranny. Not a corner is suffered to remain empty. The whole earth breeds, and God glories.'

It is a little unjust, perhaps, to attribute to the Divinity exclusively this philoprogenitiveness, which the British Philistine, and the poorer class of Irish, may certainly claim to share with him; yet how inspiring is here the whole strain  
20 of thought! and these beautiful words, too, I carry about with me in the East of London, and often read them there. They are

quite in agreement with the popular language one is accustomed to hear about children and large families, which describes children as *sent*. And a line of poetry, which Mr Robert Buchanan throws in presently after the poetical prose I have quoted,–

'Tis the old story of the fig-leaf time–  
this fine line, too, naturally connects itself, when one is in the East of London, with the idea of God's desire to *swarm* the  
30 earth with beings; because the swarming of the earth with beings does indeed, in the East of London, so seem to revive the old story of the *fig-leaf time*, such a number of the people one meets there having hardly a rag to cover them; and the more the swarming goes on, the more it promises to revive this old story. And when the story is perfectly revived, the swarming quite completed, and every cranny choke-full, then, too, no doubt, the faces in the East of London will be gleaming faces, which Mr Robert Buchanan says it is God's desire they should be, and which every one must perceive they are  
40 not at present, but, on the contrary, very miserable.

from *Culture and Anarchy*, Matthew Arnold

Pero ahora preferiría citar, a este respecto, las palabras de un joven e ingenioso escritor escocés, el Sr. Robert Buchanan, puesto que inviste con tanta imaginación y poesía esta idea corriente del carácter bienaventurado y aun divino que se supone contiene en sí misma la multiplicación de la población. “**Nos movemos hacia la multiplicidad**”, dice el Sr. Robert Buchanan. “Si hay alguna cualidad que parece de Dios, y exclusivamente de El, ella es la **prolificidad** divina, ese amor apasionado en pro de la distribución y expansión hacia las formas de vida. Cada animal que nace agrega un nuevo éxtasis al Hacedor; cada vida que surge, una nueva **encarnación** de su amor. El quisiera **atestar** la tierra con seres. Nunca son suficientes. Vida, vida, vida: rostros que resplandecen, corazones que laten, deben llenar cada grieta. No se sufre que ningún rincón permanezca vacío. Toda la tierra **procrea** y Dios se glorifica”.

Es tal vez un poco injusto atribuir esta **prolificidad** exclusivamente a la Divinidad, en la que bien podrían alegar que toman parte los **filisteos** británicos y las clases de Irlanda **más pobres aun**; sin embargo, ¡qué reconfortante es en esto el curso total del pensamiento! Y además esas bellas palabras, las llevo conmigo a **Londres este** y a menudo las leo allí. Están completamente de acuerdo con el lenguaje popular que se

acostumbra oír entre niños y familias numerosas que los describen como **enviados**. Y un verso de poesía, que el Sr. Robert Buchanan arroja de inmediato después de la prosa poética que he citado “es la vieja historia de épocas del **traje de parra**”.

Este hermoso verso también se relaciona, cuando uno está en **Londres Este**, con el deseo divino de **henchir** la tierra de seres; porque, en efecto, el **henchimiento** de la tierra con seres parece haber resistido hasta un alto grado **las épocas del traje de parra**; tan grande es la cantidad de gente que uno encuentra carente de un harapo con qué cubrirse; y cuanto más continúa el **atestamiento**, tanto más promete revivir esta vieja historia. Y cuando la historia haya revivido perfectamente, y esté completo el **atestamiento**, y cada grieta colmada hasta la asfixia, entonces, sin duda, los rostros de Londres Este serán rostros resplandecientes, tal como según interpretación del Sr. Robert Buchanan debe de ser el deseo de Dios. Rostros que, por el contrario, se perciben al presente como muy miserables.

**Nota:** son dos traducciones provisionarias. La negrilla marca expresiones cuya modificación puede acentuar el carácter ilocutivo de la ironía.

---

## Aplicación de principios y métodos terminológicos

Ana María Pereuilh

### 1. Introducción

Iniciar esta exposición con una definición de “*Terminología*” es encontrarnos con el primer obstáculo, ya que en esta expresión no se cumple el ideal del signo absolutamente unívoco, esto es, un término que represente un solo concepto. Según Felber la expresión *terminología* designa tres conceptos. Uno es la ciencia de la terminología, área del conocimiento interdisciplinaria y transdisciplinaria cuyo objeto de estudio son los conceptos (como unidades de conocimiento o unidades de pensamiento) y sus representaciones, que pueden ser lingüísticas (términos, frases) o no lingüísticas (fórmulas, ilustraciones).

El segundo es el conjunto de todos los términos que representan el sistema de conceptos de una determinada disciplina, sistema formado por el ordenamiento estructurado de las unidades de conocimiento y sus relaciones.

Y el tercero se refiere al resultado del

trabajo terminológico: es la publicación donde el sistema de conceptos de una especialidad o disciplina aparece representado por los respectivos términos.

Los *términos* son símbolos convencionales que designan conceptos o nociones utilizados en un determinado campo del saber y fijados ya sea por uso o por normalización. Por ejemplo *fisión* en Física, *célula* en Biología, *canal* en Comunicación de datos (Norma IRAM 36.004/86).

Nos encontramos así en un contexto específico del uso del lenguaje: el de la comunicación especializada. La actividad humana en cualquier disciplina o profesión requiere la utilización de gran cantidad de conceptos o nociones, relacionados entre sí y con conceptos de otros campos del saber, que habitualmente se representan mediante términos.

El progreso de estos campos genera nuevos conceptos que deben integrarse al sistema ya existente. La aceleración constante de las investigaciones y descubri-

mientos impone un control permanente sobre la tarea, a la vez científica y terminológica, de formar términos para estos conceptos. El desarrollo de la *Terminología* como ciencia, la aplicación de principios y métodos terminológicos y la coordinación internacional del trabajo son los medios más adecuados para evitar inconvenientes en la comunicación especializada.

Es importante destacar aquí que esta necesidad de ordenamiento y control del lenguaje científico-técnico de ninguna manera es aplicable a la lengua general, cuya riqueza y creatividad con frecuencia está muy lejos de los usos convencionales. Las Ciencias Sociales, por otra parte, se caracterizan por un proceso constante de reelaboración de sus conceptos.

### 2. Reseña histórica

La necesidad de ordenar los conocimientos en diccionarios especializados y