

翻譯中的認知、語意傳遞及文化障礙*

艾米里歐·歐德加·阿爾侯尼亞**

摘要

在一個全球化社會中，語言與文化的同質化似乎已將許多人類活動標準化（在經濟、政治、科技方面等），這是一個愈來愈普遍的趨勢，而我將證明不同的觀察者對「相同事物」具有不同認知。最近的一項例子是發生在西方國家對於捍衛言論自由的反應，在先進世界的民主國家中，捍衛言論自由被視為具有神聖的價值（尤其在巴黎的《查理週刊》遭到恐怖攻擊後）。如此的反應尤其發生在有大量穆斯林社群的國家裡，將先知穆罕默德具象化的事物視為冒犯，若是以漫畫形式表現就更糟了，無論畫風是否優雅精湛。在這個事件中，語言的翻譯並非問題所在，因為無疑地翻譯不但具品質且忠於原文，其問題根源於每個地方對文化的詮釋與認知大異其趣。

這項研究的意義不在於對如此複雜的現實提出一套簡單的答案，而是透過《診斷》及《質詢》豐富譯者的工作內容。而在這個世界上，譯者所扮演的角色就彷彿在巴別塔時代享有詮釋權的調停者。

關鍵詞：感知、語意傳遞、文化障礙、翻譯理論、文化研究關鍵字、格式塔與翻譯、無法翻譯

* 本文為特邀稿件

** 馬拉加大學口筆譯學系

About Perceptions, Transfer of Meaning, and Cultural Barriers in Translation *

Emilio Ortega Arjonilla **

Abstract

In a globalized society, where the presumed linguistic and cultural homogenization seems to be the standard in many areas of the human activity (Economics, Politics, Science and Technology, etc.), I will show that, more and more frequently, there are different perceptions “of the same thing”, depending on the observer. One recent example of this is the reactions in Western countries to defend the freedom of speech, considered as a sacred value of the current democracies in the first world countries (after the terrorist attacks in Paris against journalists of the magazine *Charlie Héβδο*) and the reactions shown in many countries with a majority of Muslim people in their territories, where any representation of their prophet (Mohammed) is considered as an offense, and, even worse, if this representation is a caricature. It doesn't matter if this caricature is polite or not with the celebrity represented. In this case, the problem is not the linguistic translation of messages that it is supposed to be very well done, with a great quality and fidelity to the original message, but the perception or cultural interpretation of these messages around the world.

* Invited paper

** Department of Translation and Interpreting, University of Málaga

This paper does not try to offer simple answers to a so complex reality, but to analyse the translational problems in all their complexity, emphasizing the role played by translators, as privileged mediators in this Tower of Babel, in this place called World.

Keywords: Perception, transfer of meaning, cultural barriers in translation, Translation Studies, keywords in Cultural Studies, Gestalt and Translation, untranslatable terms

Sobre percepciones, transmisión del sentido y Barreras culturales en la traducción *

Emilio Ortega Arjonilla **

Resumen

En una sociedad globalizada, en la que la pretendida homogeneización lingüística y cultural en numerosos ámbitos de la actividad humana (economía, política, ciencia y tecnología, etc.) parece ser la nota dominante, constatamos, cada vez con mayor frecuencia, que existen distintas percepciones «de lo mismo» según el punto de vista del observador. Un ejemplo reciente son las reacciones que ha habido en occidente en defensa de la libertad de expresión, entendida como un valor sagrado de las democracias actuales del primer mundo (después de los atentados terroristas de París contra periodistas de la revista *Charlie Hébdo*) y la ofensa que supone, sin embargo, para muchos países de mayoría musulmana que se represente a Mahoma y que esto se haga, además, en forma de caricatura, sea esta amable o no con el personaje representado. En este caso, el problema no radica en la traducción lingüística de los mensajes, que será, sin lugar a dudas, de una gran calidad y fidelidad al mensaje original, sino en la percepción o interpretación cultural que se hace de esos mensajes en según qué latitudes geográficas.

Esta aportación no pretende dar respuestas simples a una realidad tan compleja, pero sí busca abundar en el «diagnóstico» o en las «preguntas» sobre la actuación

* Autor invitado

** Departamento Traducción e Interpretación, Universidad de Málaga

del traductor, como mediador privilegiado en esta torre de Babel, en este lugar llamado mundo.

Palabras clave: Percepción, transmisión del sentido, barreras culturales en traducción, Traductología, palabras clave en Culturología, Gestalt y Traducción, intraducibles

1. Introducción

En una sociedad globalizada, en la que la pretendida homogeneización lingüística y cultural en numerosos ámbitos de la actividad humana (economía, política, ciencia y tecnología, etc.) parece ser la nota dominante, constatamos, cada vez con mayor frecuencia, que existen distintas percepciones «de lo mismo» según el punto de vista del observador. Un ejemplo reciente son las reacciones que ha habido en occidente en defensa de la libertad de expresión, entendida como un valor sagrado de las democracias actuales del primer mundo (después de los atentados terroristas de París contra periodistas de la revista *Charlie Hébdo*) y la ofensa que supone, sin embargo, para muchos países de mayoría musulmana que se represente a Mahoma y que esto se haga, además, en forma de caricatura, sea esta amable o no con el personaje representado. En este caso, el problema no radica en la traducción lingüística de los mensajes, que será, sin lugar a dudas, de una gran calidad y fidelidad al mensaje original, sino en la percepción o interpretación cultural que se hace de esos mensajes en según qué latitudes geográficas.

Paradójicamente, el crecimiento exponencial de la traducción e interpretación como actividades profesionales en las últimas décadas, está íntimamente ligado con estos procesos de globalización, mundialización o internacionalización de los mecanismos de difusión y transmisión de información en distintos ámbitos especializados del saber o de la actividad humana (comercio, política y economía a escala internacional, investigación científica y técnica, etc.). Sin embargo, da la impresión que a

mayor grado de intercambio de información a escala internacional, mayor es la incomunicación que se establece entre las lenguas y culturas.

Frente a la utopía de la lengua perfecta, del esperanto del siglo XXI en el que se ha convertido, en la práctica el inglés, o mejor dicho una versión neutra o neutralizada de este, el llamado *globish*, surgen con toda su fuerza las diferencias culturales o, si se prefiere, las «diferencias» en la percepción de la realidad y de los acontecimientos. De ahí que dediquemos esta contribución al estudio de las barreras culturales que separan a unas lenguas de otras y que dificultan enormemente la labor del traductor que pretende transmitir esa información, contenida en textos y discursos originales, diciendo «casi lo mismo», a otra lengua, tomando prestada la definición de traducción propuesta por Umberto Eco en una de sus últimas obras.

La traducción, además de las dificultades de naturaleza lingüística que le son inherentes, también está condicionada por la percepción del traductor y por la interpretación que de las diferencias culturales hace este en el proceso de traducción. De ahí, que nos planteemos abordar, en primer lugar, el estudio de la percepción como paso previo a la comprensión del TO, a la interpretación de este, y a la transmisión del sentido contenido en este TO cuando procedemos a la reescritura, recreación o reconstrucción de este TO en una lengua meta.

Esas barreras culturales que plantea la traducción no siempre son fáciles de superar, en según qué ámbitos del saber, y exigen del traductor un equilibrio constante entre lo adecuado, lo más adecuado o incluso entre lo malo y lo menos malo en ese deseo por cumplir con su tarea de transmitir el sentido de un texto utilizando los recursos lingüísticos o culturales de una

lengua distinta a aquella en la que fue redactado el texto original.

Esta aportación no pretende dar respuestas simples a una realidad tan compleja, pero sí busca abundar en el «diagnóstico» o en las «preguntas» sobre la actuación del traductor, como mediador privilegiado en esta torre de Babel, en este lugar llamado mundo. Se trata de describir los límites de la traducción desde un punto de vista cultural, teniendo en cuenta tanto el *skopos* de la traducción (finalidad asignada a cualquier encargo de traducción) como los distintos factores que intervienen, con un valor relativo en cada caso, en toda actuación translativa.

2. El concepto de percepción: acercamiento interdisciplinar e implicaciones para la traducción

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, la percepción puede ser entendida como:

1. *f. Acción y efecto de percibir.*
2. *f. Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos.*
3. *f. Conocimiento, idea.*

Hay, por tanto, distintas formas de «captar» la realidad. Para empezar, con la percepción designamos la acción de captar esa realidad, pero también el efecto o efectos que produce esa «captación». Por si esto no resultase suficientemente complejo de conceptualizar, se trata de una «sensación interior», fruto de una impresión obtenida por medio de los sentidos. Por

último, tal y como refleja en su tercera acepción el DRAE, la percepción puede ser entendida como «conocimiento» o «idea».

El paralelismo con el término traducción es evidente. La traducción, al igual que la percepción, también puede ser entendida como actividad, como proceso y como producto. Si la entendemos como actividad, la traducción es un modo de percepción de la realidad (lingüístico-cultural) encerrada en un texto que es objeto de traslación. Esa percepción, como «sensación interior», condicionada por el grado de formación o el enfoque adoptado por el traductor en el proceso de comprensión-interpretación del TO, dará lugar a una recreación en una lengua meta (la traducción entendida como proceso) distinta a la del original, que se verá condicionada por esa “percepción previa” del traductor. De ahí que en muchas ocasiones apelemos a la diversidad de traducciones aceptables (la traducción entendida como producto) para un mismo texto objeto de traducción.

2.1 La percepción entendida como conocimiento o idea: «la visión del mundo» y sus consecuencias para la traducción

Son numerosos los autores que defienden que hay un *continuum* entre lengua y cultura o, si se prefiere, que son indisolubles entre sí. De ahí que la «percepción» que el traductor haga del texto objeto de traducción sea una percepción lingüístico-cultural, una percepción condicionada por sus propios prejuicios, creencias y valores en la comprensión del «otro». Ese conjunto de elementos que condicionan la «percepción» del traductor constituirían lo que algunos autores consideran su «visión del mundo», que se enfrenta a la «visión del mundo» plasmada por el autor en el texto

original que es objeto de traducción.

Según Luque Nadal (2010: 32):

«La visión del mundo es un concepto complejo ya que está compuesto por modelos cognitivos convencionales, valores, emociones, escenarios sociales, situaciones, estados de ánimo, esquemas mentales metafóricos y metonímicos, y, en definitiva, por toda una configuración cultural y ética a través de la cual evaluamos o asumimos comportamientos, eventos y realidades de la vida diaria».

Este concepto, que comenzó a utilizarse a principios del siglo XIX a partir de las investigaciones realizadas por Wilhelm von Humboldt, ha sido reutilizado con frecuencia por otros lingüistas, como Boas, Sapir y Whorf, durante el pasado siglo XX. Según defienden estos autores, y la propia Lucía Luque, podríamos afirmar, siguiendo a Gumperz y Levinson, lo siguiente: «el lenguaje, el pensamiento y la cultura están profundamente entrelazados, de manera que cada lengua se asocia con una visión del mundo diferente (Gumperz y Levinson, 1996: 2)».

Las primeras conceptualizaciones idealistas de «la visión del mundo», protagonizadas por Vico y Humboldt, y basadas, según Luque Nadal (2010), en intuiciones, han dado paso, en el pasado siglo, al estudio sistemático basado en experimentos, es decir, en datos obtenidos de hablantes de lenguas contrastadas (Lucy 1992). Los resultados, plenamente convincentes para unos e insuficientes para otros, se han visto reflejados en las obras de autores como Hoosain (1991), Lucy (1992a, 1992b), Gumperz y Levinson (1996), y Luque Durán (2001), entre otros.

Sea como fuere, es evidente que la percepción que el traductor hace del texto objeto de traducción es, lógicamente, de carácter «subjetivo», lo cual no equivale a decir «arbitrario». Lógicamente, en aquellos ámbitos que han sufrido un fuerte proceso de normalización terminológica, la percepción de un traductor u otro no pueden diferir mucho entre sí. Algo muy distinto de lo que ocurriría si lo que tenemos frente a nosotros son palabras o términos de una lengua que encierran una información cultural de difícil traslación a otra lengua, como veremos más adelante.

2.2 La percepción entendida como un todo y sus implicaciones para la traducción: definición y leyes de la Gestalt

No resulta fácil explicar qué ocurre en la «caja negra», cuando el traductor se enfrenta a un texto para comprenderlo, interpretarlo y generar una versión equivalente (o aproximada) en otra lengua. Ni siquiera los TAP (*Think Aloud Protocols*) aplicados al estudio del proceso de traducción han podido dar cuenta, desde una perspectiva empírica irrefutable, sobre este proceso de traslación de elementos de una lengua a otra.

Al margen del enfoque traductológico adoptado, se acepta que ese proceso complejo de descodificación-comprensión-recodificación que llamamos traducción supone, por un lado, la captación (percepción), del objeto y su comprensión (atendiendo a los elementos principales y secundarios) y, por el otro, la reconstrucción, recreación o recodificación de toda la información (implícita o explícita) contenida en el texto objeto de traducción en un nuevo texto (el texto meta), recodificación que puede verse condicionada por diversos factores: condiciones del encargo de traducción,

convenciones relativas al uso de una determinada terminología o a la presentación del texto meta, lector tipo al que va dirigida la traducción, finalidad (o *skopos*) de la traducción, etc.

Son numerosas las corrientes psicológicas que tratan de dar cuenta de la percepción como objeto de estudio. Mediante la percepción captamos la realidad y nos hacemos una imagen mental (representación mental) de lo percibido.

No vamos a entrar aquí en una discusión interminable sobre enfoques más o menos válidos en el estudio de la percepción, lo que nos alejaría de nuestro objeto de estudio. Nos quedamos aquí con las tres acepciones de percepción que proponía el DRAE (*cf. ut supra*): la percepción es una actividad (acción y efecto de percibir), es un proceso (de captación de la realidad) y es un producto (sensación interna, conocimiento o idea) resultante de esa acción y ese proceso de captación de la realidad llevado a cabo.

Que el traductor ha de considerar el texto como unidad de traducción, como un todo en el proceso de traducción, lo suscriben muchos expertos en la materia. Sin embargo, esa comprensión del «todo» textual está mediatizado por la comprensión que cada traductor-lector hace de ese texto concreto que es objeto de traducción. Esa comprensión estará condicionada por la preparación del traductor, por sus aptitudes y por su propia experiencia previa como lector o escritor. De ahí que constatemos que ante un mismo texto objeto de traducción se puedan ofrecer distintas versiones aceptables en la lengua meta.

A este respecto, la Gestalt nos ofrece algunas claves de explicación de

la percepción, que, *mutatis mutandis*, podrían ser aplicadas a la comprensión del texto para su traducción.

2.2.1 La teoría de la Gestalt: propuesta de definición

La psicología de la Gestalt (o psicología de la forma) es una corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus exponentes más reconocidos fueron los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

El término *Gestalt* proviene del alemán y fue introducido por primera vez por Christian von Ehrenfels. No tiene una traducción única, aunque se entiende generalmente como 'forma'; sin embargo, también podría traducirse como 'figura', 'configuración', 'estructura' o 'creación'.

Esta escuela sostiene que la mente se encarga de configurar, mediante diversos principios y leyes, todos aquellos elementos que llegan a ella a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria (pensamiento, inteligencia y resolución de problemas).

Este planteamiento se ilustra con el axioma: **El todo es mayor que la suma de sus partes**, con el cual se ha identificado con frecuencia a esta escuela psicológica. Con ello se pretende explicar que la organización básica de cuanto percibimos está en relación de una figura en la que nos concentramos, que a su vez es parte de un fondo más amplio, donde hay otras formas, es decir, todo lo percibido es mucho más que la información que llega a los sentidos.

A este respecto, el primer supuesto básico desarrollado por la Gestalt es la afirmación de que la actividad mental no es una copia idéntica del mundo

percibido. Antes bien, define la percepción como un proceso de extracción y selección de información relevante encargado de generar un estado de claridad y lucidez consciente que permita el desarrollo de la actividad mental de una manera racional y coherente con el entorno circundante.

2.2.2 La copa de Rubin: ejemplo paradigmático de la distinción entre figura y fondo

La copa de Rubin pertenece a una famosa serie de ilusiones ópticas cognitivas desarrollada alrededor de 1915 por el psicólogo danés Edgar Rubin. Fue introducida por primera vez en su obra *Synsoplevede Figurer (Figuras visuales)* y ha sido utilizada por la psicología de Gestalt en numerosas ocasiones como ejemplo paradigmático para ilustrar la diferencia entre figura y fondo (Rubin, 1967).

La copa presenta una doble visión («percepción multiestable»), la de la copa y la de dos rostros humanos que se miran frente a frente. Según donde centremos nuestra atención estaremos considerando a una como imagen (la copa) y a la otra (los rostros que se miran) como fondo o viceversa en nuestro proceso de percepción y representación mental de la realidad.

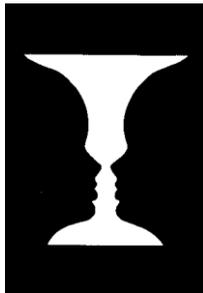


Imagen n° 1. Copa de Rubin

Esta imagen, propuesta por Rubin y utilizada por la psicología de la Gestalt para ilustrar la diferencia entre figura y fondo, ha servido de inspiración para el desarrollo de numerosas propuestas de distinción entre elementos (figura y fondo) en ilusiones ópticas (de «percepción multiestable»), de lo más diversas, como veremos a continuación.

2.2.3 Las leyes de la Gestalt

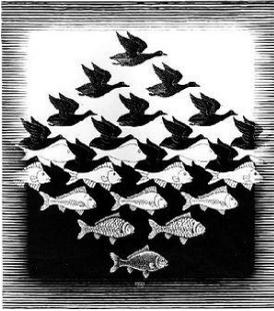
Las leyes de la percepción fueron enunciadas por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, quienes, en un laboratorio de psicología experimental observaron que el cerebro humano organiza las percepciones como totalidades (Gestalts), de acuerdo con ciertas leyes a las que denominaron ‘leyes de la percepción’.

Estas leyes enuncian principios generales, que están presentes en cada acto perceptivo, demostrando que el cerebro hace *la mejor organización posible* de los elementos que percibe. Estas leyes, pensadas inicialmente para el análisis de la percepción de la realidad desde un punto de vista psicológico, pasaron, con el tiempo, a convertirse en herramientas de análisis de disciplinas tan diversas como la comunicación, la arquitectura, la sociología, la psicología social o la ecología, entre otras.

La cuestionada afirmación de Kohler, según la cual ‘el todo es diferente de la suma de las partes’ sintetiza lo sostenido por estos experimentalistas acerca de la percepción. Según estos autores percibimos *totalidades* y cada parte pierde el valor que tiene en un contexto determinado y posiblemente sus cualidades si se la saca fuera de contexto.

(1) La ley general de la figura y el fondo (la selección de información)

Cuando percibimos, según la Gestalt, lo hacemos seleccionando información, colocando algo como figura (centro de atención) y el resto como fondo (algo accesorio o secundario o que sirve para contextualizar la figura). Esto tiene una aplicación evidente en el ámbito de la traducción, en la que todo texto objeto de traducción es percibido (comprendido), colocando algunos elementos en el centro de atención del traductor – la figura – y otros en la periferia (elementos complementarios o secundarios). Veamos algunos ejemplos:

| ¿Don Quijote a caballo o la cabeza de Don Quijote? | ¿Rostro de mujer o saxofonista? | ¿Aves o peces? |
|--|--|--|
|  |  |  |
| Imagen n° 2 | Imagen n° 3 | Imagen n° 4 |

Para Leone (2002), la diferencia entre figura y fondo habría que establecerla en los siguientes términos:

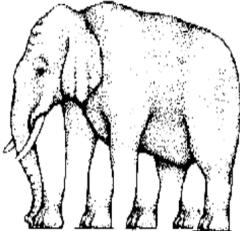
Figura, es un elemento que existe en un espacio o ‘campo’, destacándose en su interrelación con otros elementos

Fondo: Todo aquello que no es figura. Es la parte del campo que contiene

elementos interrelacionados que no son centro de atención. El fondo sostiene y enmarca a la figura y por su contraste menor tiende a no ser percibido o a ser omitido.

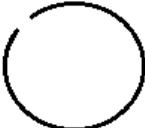
(2) La ley general de la buena forma (*Prägnanz* o *Pregnancia*)

Según esta ley, los elementos son organizados en figuras lo más simétricas, regulares y estables que sea posible. Veamos algunos ejemplos:

| Imagen n°5. El elefante | Imagen n°6. El triángulo | Imagen n°7. Paisaje simétrico |
|---|---|---|
|  |  |  |

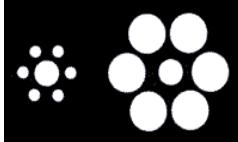
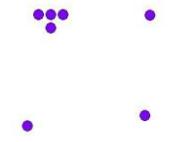
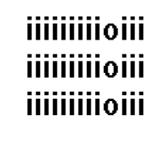
(3) La ley del cierre o de la completud

Las formas cerradas y acabadas son más estables visualmente, lo que hace que tendamos a ‘cerrar’ y a completar con la imaginación las formas percibidas, buscando la mejor organización posible. Veamos algunos ejemplos:

| Imagen n°8. El círculo incompleto | Imagen n°9. El triángulo incompleto |
|---|---|
|  |  |

(4) Otras leyes de la percepción

Otros casos significativos los constituyen la ley del contraste (la posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades), la ley de proximidad (los elementos tienden a agruparse con los que se encuentran a menor distancia), la ley de la similaridad (los elementos que son similares tienden a ser agrupados) o la ley del movimiento común o del destino común (los elementos que se desplazan en la misma dirección tienden a ser vistos como un grupo o conjunto).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Imagen nº 10. Ley del contraste | Imagen nº 11. Ley de proximidad | Imagen nº 12. Ley de la similaridad | Imagen nº 13. Ley del movimiento común o del destino común |
|  |  |  |  |

(5) La teoría del caos

El evento de la Mariposa es un hipotético ejemplo que usó Eduard Lorenz acerca del principio de impredecibilidad en la teoría del caos, y explica cómo un hecho insignificante en apariencia como el vuelo de una mariposa en China puede iniciar una cadena de sucesos que combinados con múltiples condiciones ambientales concluyan con un huracán en EE.UU.

Todas estas leyes (generales o particulares) contribuyen a la construcción de la representación que de la realidad nos hacemos y, como consecuencia, a la construcción de los estereotipos culturales que nos construimos individual o colectivamente.

2.3 Interpretación de las leyes de la Gestalt desde un punto de vista traductológico

Aunque en un principio las leyes de la percepción fueran aplicadas a lo visual (Leone) o a lo auditivo, lo cierto y verdad es que con ellas se pretendía desentrañar el funcionamiento de la psique humana, partiendo de la base de que la percepción es la vía de adquisición del conocimiento del mundo.

Tal y como plantea Leone (2002):

La forma en que percibimos sienta las bases y configura la forma en que pensamos ([isomorfismo](#)), ya que lo primero que se nos presenta es la percepción y el desafío es interpretar esa percepción (interpretar es recrear, es dar forma). Para aprender a hacer esta interpretación habrá personas que nos explicarán *qué significa* eso que percibimos, o sea, que organicen para nosotros ese 'caos' y lo aclaren, ayudándonos a discriminar, nominándolo, creando categorías y estableciendo jerarquías e interrelaciones entre el mundo conocido y cada nuevo elemento o concepto.

Por otro lado, según nos plantean autores como Leone (2002), entre otros, las leyes de la Gestalt no actúan de modo independiente, aunque se las enuncie por separado. Actúan simultáneamente y se influyen entre sí creando resultados, en ocasiones difíciles de prever. Estas leyes, por otro lado, se ajustan también a las variables espacio y tiempo (variables subjetivas) y como sucede con las personas que se entrenan para captar el arte abstracto, son sensibles al aprendizaje.

La importancia para la traducción, entendida como actividad, y para la formación del traductor son evidentes. Por un lado, cada vez que leemos un texto que vamos a traducir realizamos una selección de información, es decir, distinguimos, aplicando la terminología gestáltica al uso, entre figura y fondo.

Por otro lado, cada vez que traducimos simplificamos, una vez comprendida, la información contenida en el texto original. Este proceso mental de simplificación, relacionado con la ley de la buena forma o de la pregnancia, según la terminología gestáltica, se ve reflejado también en las opciones de traducción que vamos adoptando en el proceso de construcción de la traducción. La completud o incompletud de un enunciado, la semejanza o el contraste entre elementos, van a condicionar nuestras opciones de traducción. El resultado final puede ser un producto (figura) que se asemeje o no a la percibida en el TO, dependiendo de las opciones que hayamos adoptado en la traducción o de la finalidad atribuida a la traducción por el traductor o por el cliente.

3. De la percepción en general a la percepción del *continuum* lengua-cultura desde un punto de vista lingüístico y traductológico

La complejidad inherente a la percepción de la realidad, que viene marcada por nuestras opciones de clasificación y jerarquización de lo percibido (distinción entre figura y fondo, aplicación de leyes de discriminación y clasificación de los datos percibidos) se ve aumentada por nuestras propias creencias, valores y estereotipos en la percepción del «otro». De ahí la importancia de comprender dónde se sitúan las barreras culturales que nos impiden (o entorpecen) la comunicación con el otro y

cómo sortearlas en el proceso de traducción.

Una propuesta original, en este sentido, es la realizada por Luque (2010), en su obra, titulada *Fundamentos teóricos de los diccionarios lingüístico-culturales. Relaciones entre fraseología y culturología*. En esta obra, la autora citada postula la unión indisoluble entre lengua, pensamiento y cultura, que se refleja tanto en las palabras o términos de una determinada lengua como en unidades fraseológicas.

Para constatar o sustanciar esta unión entre lengua, pensamiento y cultura postula la realización de diccionarios lingüístico-culturales, basándose para ello en las siguientes categorías de análisis y clasificación de elementos: palabras específicas, palabras culturales y palabras clave.

3.1 La distinción conceptual entre palabra clave y palabra testigo y sus implicaciones para la traducción

Aunque los conceptos de palabra clave (*mot-clé*) y palabra testigo (*mot-témoin*) se deben a Matoré (1951) y Dubois (1962), que analizaron en sus investigaciones el vocabulario social y político francés del siglo XIX, el concepto de palabra clave (*keyword* en inglés), se verá desarrollado, con posterioridad, por autores como Apresjan (1974) y Wierzbicka (1997), con trabajos que versan sobre la lengua utilizada en distintos registros y sobre ámbitos de lo más diverso (animales, niños, gente malvada, etc.).

Wierzbicka (1997: 15-16) define las *keywords* como «words which are particularly important and revealing in a given culture». Sin embargo, Wierzbicka señala que no es tan fácil delimitar qué es una palabra clave y qué no lo es. Las palabras claves no forman un grupo cerrado en las lenguas

y no son tampoco fácilmente reconocibles.

Según Luque Nadal (2010: 42), que sigue a Wierzbicka (1997: 16) en estas afirmaciones, para establecer si una palabra puede ser considerada como *keyword* o no hay que tener en cuenta una serie de parámetros:

1. En primer lugar, toda *keyword* tiene que pertenecer al uso común de la lengua y tiene que tener una frecuencia relativamente alta en un determinado dominio semántico, por ejemplo, el dominio de las emociones.
2. Además, generalmente, una palabra clave da origen a multitud de fraseologismos que contienen dicha palabra como elemento nuclear.
3. Por último, una palabra clave aparecerá también en proverbios, dichos populares, canciones, en títulos de obras literarias, de películas, etc. (Wierzbicka, 1997: 16).

De esta forma, (cf. Luque, 2010: 42-65), «mediante el estudio de las palabras clave y las palabras específico-culturales se puede indagar si existen realmente palabras específicas de una lengua que no existen en otras y en qué medida».

Desde un punto de vista traductológico, las consecuencias para la práctica de la traducción son obvias: en unos casos constataremos la intraducibilidad de una palabra o término, en otros asistiremos a la adopción de esa palabra en la cultura meta mediante su exportación (préstamo), calco o traducción literal o a la adaptación a la cultura meta (equivalencia funcional en la terminología de Nida) de esa palabra clave o

específico-cultural.

En cuanto a las palabras testigo, están son, según recoge Luque (2010: 42), «las palabras frecuentes de una época [...], lo que permite a los investigadores detectar elementos para reconstruir las ideas dominantes de esa época».

3.2 El concepto de palabra específica y cultural y sus implicaciones para la traducción

Si bien las palabras clave resultan fundamentales para acercarse a la comprensión de una cultura, estas no son sino «un subconjunto de lo que se conoce como palabras específico-culturales» (Luque, 2010: 42).

Según Luque Nadal (2010: 42):

«Estas palabras específico-culturales se caracterizan porque responden a nociones que no tienen fácil traducción, ya que expresan unos conceptos complejos, en muchos casos ligados a *realia* característicos de una cultura (bailes, comidas, instituciones)».

Sobre este particular, «las palabras clave poseen una mayor complejidad semántica y pragmática ya que aluden frecuentemente a rasgos psicológicos, individuales o colectivos, y algunas están ligadas a lo que se conoce como ‘carácter nacional’»

Siguiendo con la argumentación de Luque Nadal (2010: 42-45), son numerosos los autores (Wierzbicka, 1992, 1997; Doi, 1981; Luque Nadal, 2007). que han demostrado que existen conceptos complejos en distintas

lenguas que no son fácilmente traducibles y que, sin embargo, resultan esenciales para comprender a las sociedades que los utilizan. Algunos ejemplos ilustrativos lo constituyen *amae* en japonés, *toská* en ruso o *aloha* en hawaiano.

Wierzbicka es uno de los autores que ha estudiado de forma sistemática el fenómeno de las palabras culturales. Para ello, ha estudiado conceptos específicos de distintas culturas como la rusa, la alemana, la polaca y la japonesa. Nos remitimos, a este respecto a su obra *Understanding cultures through their key words* (1997), en la que postula (Wierzbicka, 1997: 5), que estas palabras culturales, en unos casos propias de una lengua, aunque en ocasiones sean compartidas por un grupo de lenguas o culturas afines, transmiten a los hablantes no solo determinados hábitos o conductas, sino también modelos conceptuales que determinan o influyen en las ideas que los propios hablantes tienen sobre ciertas parcelas de la realidad

Las implicaciones para la traducción son también relevantes en este caso, aunque, como apunta la propia Luque Nadal (2010: 42):

«No todos los autores comparten la postura de Wierzbicka. Pinker, por ejemplo, argumenta en su obra *The language instinct* (1994: 58), que no existen pruebas evidentes del hecho que las lenguas moldeen las mentes de los hablantes, ya que se ha avanzado mucho por parte de los científicos cognitivos en conocer cómo funciona el pensamiento humano y, por tanto, no podemos igualar lengua y pensamiento solo porque la lengua esté compuesta por unidades palpables que son las palabras».

Es indudable, desde un punto de vista traductológico, que existen formas de decir (inicio y cierre de actos de habla, fórmulas de cortesía, frases o expresiones hechas y un largo etcétera) que son propias o características de una lengua o grupo de lenguas afines y que esto condiciona el proceso de traducción. Que haya palabras o formas de decir que moldeen las mentes de los hablantes quizás sea excesivo, sin un estudio empírico previo suficientemente representativo que lo demuestre, pero es indudable que hay diferencias notables en las formas de decir y de callar en unas lenguas y otras, lo que influye y caracteriza la práctica de la traducción en según qué combinaciones lingüísticas y en según qué contextos o ámbitos especializados de actuación.

3.3 Ejemplos ilustrativos de las categorías «palabras testigo», «palabras clave» y «palabras específico-culturales»

Uno de los ejemplos propuestos por Luque Nadal (2010: 42) para hablar de palabras testigo lo constituye el lenguaje del franquismo. Este «lenguaje del franquismo» está compuesto, desde un punto de vista léxico, por palabras que se repetían incesantemente en los discursos oficiales, en la radio y en la prensa y que eran fiel reflejo de la ideología oficial de la época. Algunas de estas palabras son las siguientes:

«movimiento (el movimiento), comunistas, contubernios, conjuras y confabulaciones, tercios familiares y sindicales, orden público, judíos, masones, asociacionismo, gestas, lealtad, adhesión, almenas, ojivas, piedra berroqueña, subversión, etc.». Entre los adjetivos utilizados

con frecuencia en esa época, destacamos los siguientes: «glorioso, pertinaz, inquebrantable, etc.» (Luque Nadal, 2010: 42).

En cuanto a las palabras clave, Luque Nadal (2010: 42-68) nos propone numerosos ejemplos dentro de esta categoría. Tomemos como ejemplo, por ser fuente de incompreensión entre los receptores, los casos de *tahdiya* y *hudna* (palabras clave representativas de la cultura árabe):

«En árabe existe una gran diferencia entre *tahdiya* y *hudna*. La primera se emplea en el sentido de ‘alto táctico en el camino’. La segunda equivale a lo que en español conocemos como ‘armisticio’. El hecho de desconocer estos matices diferenciadores entre los términos *tahdiya* y *hudna* hace que los observadores occidentales de los procesos de alto el fuego en Oriente Próximo acusen a uno de los dos bandos en guerra de romper el acuerdo, cuando en realidad tal acuerdo no existía previamente entre ninguno de los dos bandos» (Luque Nadal, 2010: 54).

Por último, las palabras específico-culturales tienen una triple forma de presentación: como palabras específico-culturales de una cultura (ámbito hispánico, por ejemplo), como palabras específico-culturales que se mantienen en la lengua original (grado 0 de traducción) en la lengua meta (préstamos de palabras específico-culturales del inglés, del francés o del italiano que han sido adoptados en español en su forma original) o como palabras específico-culturales de una cultura fuente que han sido objeto de una leve adaptación ortográfica o una traducción literal (préstamos o calcos)

en la cultura meta.

Entre las primeras (cf. Luque, 2010), palabras específico-culturales de una cultura fuente (ámbito hispánico), podemos destacar las siguientes:

alcaide, alcázar, armada, auto de fe, bandolero, bodega, bolero, caballero, cachucha, calabozo, camarilla, carpetovetónico, caudillo, chapuza, chaqueta, cid, conquistador, corral, corrida, cortes, cursi, cutre, desesperado, doblón, duende, dueña, falangista, fiesta, flamenco, galeón, garrote vil, gazpacho, etc.

No entramos aquí a considerar las diferencias existentes entre palabras específico-culturales de la cultura española peninsular y de la cultura hispanoamericana (países hispanohablantes de América), lo cual nos llevaría a establecer una distinción clara entre fenómenos de variación lingüística (fenómenos que se designan de forma distinta a una y otra orilla del Atlántico) y fenómenos que son específicos de tal o cual país hispanohablante, algo que no es objeto de estudio en este trabajo.

Entre las segundas, como palabras específico-culturales que se mantienen en la lengua original (grado 0 de traducción) en la lengua meta, los ejemplos son muy numerosos. Sirvan, a modo de ilustración (Luque, 2010; Martínez López, 2014), los siguientes:

- Préstamos de palabras específico-culturales de la cultura italiana que se mantienen igual en español (grado 0 de traducción)

| Palabra en italiano | Palabra en español | Otras alternativas |
|--|---|--|
| <i>Boccatto di cardinale</i> | <i>Boccatto di cardinale</i> (exquisitez) | |
| <i>Prima donna</i> | <i>Prima donna</i> (mujer principal) | |
| <i>Bel canto</i> <i>Adagio</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Contralto</i> <i>In crescendo</i> | Términos musicales adoptados en español manteniendo el italiano | |
| <i>Carpaccio</i> | <i>Carpaccio</i> (plato de comida preparado con carne cruda sazonada) | |
| <i>Capuccino</i> | <i>Cappucina</i> (tipo de café con leche a la italiana) | |
| <i>Pomodoro</i> | <i>Técnica pomodoro</i> ® (técnica de organización del tiempo) | Salsa al <i>pomodoro</i> (salsa de tomate a la italiana) |

- Préstamos de palabras específico-culturales de la cultura inglesa o norteamericana que se mantienen igual en español (grado 0 de traducción)

| Palabra en inglés | Palabra en español | Otras alternativas |
|--------------------------|--|------------------------------|
| <i>Cool</i> | <i>Cool</i> (guay) | Guay |
| <i>Música Country</i> | <i>Música Country</i> | |
| <i>Brownie</i> | <i>Brownie</i> (bizcocho de chocolate) | |
| <i>Feedback</i> | <i>Feedback</i> | Proceso de retroalimentación |
| <i>Cupcake</i> | <i>Cupcake</i> (tipo de magdalena con cobertura de azúcar) | |
| <i>Muffins</i> | <i>Muffins</i> (magdalenas a la inglesa) | |

- Préstamos de palabras específico-culturales de la cultura francesa que se mantienen igual en español (grado 0 de traducción)

| Palabra en francés | Palabra en español | Otras alternativas |
|---------------------------|--|--|
| <i>Chapeau</i> | <i>Chapeau</i> (palabra usada para expresar admiración por la calidad de algo o alguien) | Sombrero (prenda de vestir utilizada para cubrirse la cabeza) |
| <i>Art-déco</i> | <i>Art-déco</i> (tendencia artística importada de Francia) | |
| <i>Attaché</i> | <i>Attaché</i> (agregado de embajada) | Traducción literal: atado |
| <i>Biscotte</i> | <i>Biscotte</i> (pan tostado) | |
| <i>Bouquet</i> | <i>Bouquet</i> (aroma de bebidas alcohólicas) | Ramo de flores (en ocasiones también se utiliza <i>bouquet</i>) |
| <i>Chateaubriand</i> | <i>Chateaubriand</i> (filete grueso de vaca asado en la parrilla) | |
| <i>Béarnaise</i> | <i>Béarnaise</i> (tipo de salsa) | |
| <i>Collage</i> | <i>Collage</i> (técnica artística) | |

En cuanto a las palabras específico-culturales que son propias de una determinada cultura y que se han adaptado levemente al español (por medio de transcripción, adaptación ortográfica o traducción literal), podemos destacar las siguientes:

| Cultura de procedencia de las palabras específico-culturales | Ejemplos |
|---|--|
| Cultura árabe | <i>cimitarra, chador, cuscús, emir, faluca, imán, jeque, kasbah, quibla, mihrab, muecín, ulema, visir, etc.</i> |
| Cultura turca | <i>bajá, caftán, derviche, mameluco, muftí, pachá, quiosco, serrallo, etc.</i> |
| Cultura japonesa | <i>bonsai, bushido, geisha, harakiri, ikebana, kamikaze, karaoke, kárate, katana, kimono, ninja, sake, samurai, etc.</i> |
| Culturas portuguesa y brasileña | <i>bossa nova, capoeira, fado, favela, maraca, marimba, samba, saudade, etc.</i> |
| Cultura rusa | <i>bolchevique, chamán, checa, cosaco, dacha, duma, estepa, gulag, nomenclatura, perestroika, pope, rublo, troika, vodka, etc.</i> |

4. Las barreras culturales en traducción: propuesta de categorización

Llegados a este punto, cabe establecer una distinción clara entre las barreras culturales que se deben a una percepción diferenciada de la realidad entre culturas con respecto a elementos comunes a ambas, y aquellas otras que se deben a singularidades de una determinada cultura, no siempre exportables a otra u otras culturas.

4.1. Problemática que plantea la traducción de elementos comunes a todas las culturas. Estudio de caso: el color

Si, tal y como defienden los teóricos de la Gestalt, la visual es una de las vías de percepción más relevantes en la comprensión de la realidad, el

color forma una parte indisociable de la visión humana. Sin embargo, el color se convierte en algo tan subjetivo dentro de las lenguas y culturas que constituye una barrera cultural de primera magnitud en la comunicación internacional y en la práctica de la traducción, como veremos a continuación.

El diccionario de la Real Academia Española define el color como una «sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda». Otras fuentes consultadas postulan que el color es «**una sensación** que producen los rayos luminosos en los órganos visuales y **que es interpretada en el cerebro**». Se trata de un fenómeno físico-químico donde cada color depende de la longitud de onda (la negrita es mía).

Es decir, el color, como sensación, es universal en todos los seres humanos, sin embargo, su interpretación en el cerebro incluye otras categorías de análisis, además de la impresión lumínica, lo que hace que haya variantes en la percepción del color, o si se prefiere, en el color utilizado para designar tal o cual cosa, o incluso en el valor semántico que se atribuye a tal o cual color en según qué lenguas y culturas.

A este respecto, partiendo de los casos de mayor grado de dificultad (traductológica) hasta llegar a los ejemplos más evidentes, podemos establecer la siguiente catalogación:

1. Grado elevado de dificultad: intraducibilidad.
2. Grado medio-alto de dificultad: traducibilidad mediante la sustitución del color o su eliminación.

3. Grado medio de dificultad: traducibilidad mediante el recurso a bases de datos o terminologías normalizadas a escala internacional (sistema PANTONE).
4. Grado bajo de dificultad: traducibilidad por utilización idéntica de formantes clásicos (terminología médica).

• **Caso 1. La intraducibilidad por tratarse de una palabra específico-cultural propia de una cultura determinada.**

El ejemplo que recogemos aquí es **snjór (Islandia)**. En una cultura dominada por el color blanco, esta es una de las 6243 palabras utilizada para definir la nieve o su apariencia. Su traducción al español es prácticamente imposible, salvo que introduzcamos una traducción explicativa (entre corchetes o entre comas manteniendo la palabra original en cursiva) o una nota de traducción.

• **Caso 2. La traducción por sustitución o eliminación del color en la lengua meta**

El ejemplo que recogemos aquí es el de **blue (inglés)**, que presenta distintas traducciones posibles al español según los contextos de uso, como veremos a continuación.

| BLUE en inglés | Ámbito de aplicación | Traducción al español |
|-----------------------|-----------------------------|--|
| Blue | Ámbito general | Azul |
| Blue baby | Ámbito sanitario | Recién nacido cianótico |
| Blue joke | Ámbito general | Chiste verde o chiste de contenido erótico o sexual |

| | | |
|--------------------------------------|------------------|--|
| Her hands were blue with cold | Ámbito sanitario | Tenía las manos moradas de frío |
|--------------------------------------|------------------|--|

Cf. A. B. Martínez (2014)

Como podemos comprobar en este caso, aparte de la traducción habitual de **blue** por **azul**, existen otras posibilidades de traducción en español por otros colores (**verde, morado**), e incluso hay ocasiones en que desaparece el color en la lengua meta: **blue** > **cianótico**.

Otro ejemplo característico del inglés lo constituye **brown**, que presenta distintas traducciones posibles al español según los contextos de uso, como veremos a continuación.

| BROWN en inglés | Ámbito de aplicación | Traducción al español |
|--|-------------------------------------|---|
| Brown | Ámbito general | Marrón |
| Brown ale | Ámbito general | Cerveza negra |
| Brown eye | Ámbito general, ámbito sanitario | Ano |
| Brown eyes | Ámbito general | Ojos castaños u ojos de color castaño |
| Brown lung Brown lung disease | Ámbito sanitario | Bisinosis |
| Brown paper | Ámbito general | Papel de estraza |
| Brown rice | Ámbito general | Arroz integral |

Cf. A. B. Martínez (2014)

Como podemos comprobar en este caso, aparte de la traducción habitual de **brown** por **marrón**, existen otras posibilidades de traducción en español por otros colores (**negro, castaño**), e incluso hay ocasiones en que desaparece el color en la lengua meta (*cf. ut supra*).

• **Caso 3. La traducción mediante el uso de un sistema normalizado de denominación del color a escala internacional (sistema PANTONE)**

Una de las pruebas más evidentes de la existencia de variación cultural en la denominación del color lo constituye precisamente la existencia de sistemas normalizados de denominación del color a escala internacional desde principios del presente siglo (PANTONE COLOUR MATCHING SYSTEM, 2000). Numerosos sectores productivos de proyección internacional utilizan el color para designar sus productos (edición, moda, embalaje, indicaciones en edificios, sector automovilístico, etc.), de ahí la importancia de evitar las ambigüedades cuando hay que establecer una comunicación a escala internacional. De ahí la existencia de denominaciones oficiales, en aplicación del sistema PANTONE. Veamos algunos ejemplos:

| Denominación oficial en inglés | Denominación oficial en español |
|---|---|
| 2001 Fuchsia Rose Pantone 17-2031 | 2001 Fucsia Rosa Pantone 17-2031 |
| 2002 True Red Pantone 19-1664 | 2002 Rojo verdadero Pantone 19-1664 |
| 2003 Aqua Sky Pantone 14-4811 | 2003 Aguamarina Pantone 14-4811 |

En este caso, como podemos comprobar con los ejemplos propuestos, se asigna un código numérico a cada color. Ese código se mantiene a escala internacional, y lo único que varía, llegado el caso, es la denominación del color en cada lengua. En muchos casos la traducción es literal (*Strawberry*

Ice > Fresa hielo), en otros se ha modificado el inglés (*Aqua Sky* de 2003 > *Aquamarine* de 2015 > Aguamarina en ambos casos en español). En otros, la traducción es asequible y se realiza sin forzar una traducción literal, como ocurre con *Classic blue* > Azul clásico o *Tangerine* > Mandarina. A continuación recogemos estos casos del COLOR REPORT SPRING 2015, donde se indica el código numérico internacional y la denominación que reciben estos colores en inglés y en español, respectivamente.

| | | | | |
|--------------------------|-------------------|-----------------------|------------------|---------------------|
| Código numérico | 14-4313 | 16-1720 | 15-1247 | 19-4052 |
| Nombre en inglés | Aquamarine | Strawberry Ice | Tangerine | Classic Blue |
| Nombre en español | Aguamarina | Fresa hielo | Mandarina | Azul clásico |

Como podemos apreciar, se ha asistido a un proceso paulatino de normalización terminológica, en la cual destaca la desambiguación para facilitar la comercialización, a escala internacional, de estos colores, en detrimento, si fuese necesario, de la calidad de la traducción de la denominación que se asigna a cada color.

• **Caso 4. La traducción mediante el uso de una terminología normalizada (medicina)**

La terminología médica está muy normalizada a escala internacional, sobre todo en lo que se refiere al registro culto de la lengua (lenguaje especializado utilizado en la comunicación entre expertos), gracias a la existencia de sistemas de normalización internacional (DSM-IV, CIE-10, farmacopeas, etc.) y al uso de un listado de formantes clásicos (procedentes

del latín y del griego) para construir buena parte de la terminología médica.

En este caso, recurrimos al formante que se utiliza para designar el color azul en medicina (*cyan-*, *ciano-*), que se mantiene inalterable en español (*cian-*, *ciano-*), aunque se haga una leve adaptación ortográfica a la lengua de Cervantes. Un ejemplo característico, en este caso, lo constituye el siguiente caso:

| Término en inglés | Término en español | Definición |
|--------------------------|---------------------------|--|
| Acrocyanosis | Acrocianosis | Cianosis que afecta a las extremidades |

4.2 Problemática que plantea la traducción de elementos específicos de una cultura determinada

Si en lugar de centrar nuestra atención en elementos comunes a todas las culturas, nos centramos en analizar los elementos que son propios de una cultura, las dificultades de traducción crecen exponencialmente. El caso más representativo lo constituyen los denominados intraducibles de la traducción (con grado relativo o absoluto de intraducibilidad, según los casos). Entre ellos, palabras clave y palabras específico-culturales que caracterizan a una determinada sociedad o cultura, podemos distinguir los siguientes tipos:

1. Los que remiten a la expresión de sentimientos o estados de ánimo. Remiten al silencio compartido en una determinada comunidad lingüístico-cultural. Son salvables con una explicación, aunque perdamos en precisión léxica o terminológica.

2. Los que remiten a realidades existentes en un entorno geográfico, e inexistentes en otro, o que varían de una cultura a otra. Muchas veces habremos de recurrir al grado 0 de traducción, es decir, a la no traducción.
3. Los que remiten a realidades propias de una determinada cultura pero han sido internacionalizados, sin que esto provoque una falta de información en la cultura meta.

4.2.1 Casos de intraducibilidad (1): la expresión de sentimientos o estados de ánimo

| Término y lengua de origen | Posible traducción a otras lenguas |
|-----------------------------------|---|
| Saudade (Portugal) | ¿Nostalgia a la portuguesa? ¿O algo más? |
| Dor (Rumanía) | Nostalgia profunda de alguien que te quiere mucho. ¿Saudade a la rumana? |
| Duende (España) | ¿Se puede traducción esta percepción subjetiva? Ej. «El flamenco tiene duende», «este artista tiene duende o NO LO TIENE». |
| Dépayement (Francia) | ¿Sentimientos encontrados al encontrarse fuera del hábitat natural? ¿Desorientación y placer unidos por estar fuera de casa? ¿Desorientación y placer que produce el cambio de aires? |

Como podemos comprobar en este caso, la expresión de sentimientos o estados de ánimo da lugar a la creación de palabras específico-culturales que encierran toda una significación (implícita) para los hablantes de una determinada comunidad lingüístico-cultural, que es muy difícil, si no imposible, de trasladar a otra lengua.

4.2.2 Casos de intraducibilidad (2): realidades o referentes culturales existentes en un entorno geográfico y no existentes en otro o que varía de una cultura a otra

| Término y país de origen | Posible traducción a otras lenguas |
|--|---|
| Bérézina (Francia) Ej. <i>C'est la bérézina!</i> | ¡Esto es un desastre! ¡Se armó la de San Quintín! ¡Se armó una buena! |
| Snjór (Islandia) | Color snjór de la nieve en Islandia Apariencia snjór de la nieve en Islandia Snjór, una de las 6243 palabras utilizadas para acepciones para hablar de la nieve o su apariencia en Islandia |
| Spam (Irlanda) | Lata de carne precocinada Pero también, spam (información no solicitada o no deseada) |
| Pomodoro (Italia) | Sistema de organización del tiempo (Pomodoro technique®) Salsa al pomodoro Tomate (en italiano) |

Es indudable que *Bérézina* y *Snjór* representan realidades propias de una determinada cultura (francesa e islandesa, en este caso), que *spam* además de remitir a una realidad propia de la cultura irlandesa (lata de carne precocinada), también remite a otra realidad mucho más internacionalizada y universal (la información no deseada o no solicitada que recibimos en el ordenador). En el caso de *pomodoro*, hay varias posibilidades de traducción, desde el grado 0 (*Pomodoro technique* o salsa al *pomodoro*) hasta la traducción completa, cuando nos referimos únicamente a tomate.

En este caso, por tanto, podemos comprobar esos diversos grados de intraducibilidad a los que hacíamos alusión más arriba.

4.2.3 Casos de intraducibilidad (3): Realidades o referentes culturales existentes en un entorno geográfico que han sido adoptados en otra cultura mediante transcripción, adaptación ortográfica o traducción literal de su denominación original

Son numerosísimos. En este caso, se ha acuñado una versión lingüística estandarizada en la cultura meta y no plantean ninguna dificultad de comprensión para el hablante de esa otra cultura. Algunos de ellos forman parte del patrimonio lingüístico y cultural del español desde hace siglos, otros se han ido incorporando a lo largo del tiempo. Entre ellos, nos remitimos a algunos casos ya recogidos en apartados anteriores, como los siguientes:

| Término y cultura de procedencia | Definición (según el DRAE) y origen de la palabra |
|---|---|
| CHADOR Cultura árabe | (Del persa <i>chaddar</i>). Velo con que las mujeres musulmanas se cubren la cabeza y parte del rostro. |
| DERVICHE Cultura turca | (Del francés <i>derviche</i> , este del turco <i>derviş</i> , y este del persa <i>darviš</i> , pobre, místico errante). 1. m. Entre los mahometanos, especie de monje. |
| SERRALLO Cultura turca | (Del italiano <i>serraglio</i> , este del turco <i>saray</i> , y este del persa <i>sarāy</i> , palacio, morada suntuosa). Harén. |
| BONSÁI Cultura japonesa | (De origen japonés) 1. m. Planta ornamental sometida a una técnica de cultivo que impide su crecimiento mediante corte de raíces y poda de ramas. |
| GEISHA Cultura japonesa | (Voz japonesa) 1. f. En el Japón, muchacha instruida para la danza, la música y la ceremonia del té, que se contrata para animar ciertas reuniones masculinas. |
| HARAKIRI Cultura japonesa | (Voz japonesa). El DRAE recoge la grafía haraquiri. 1. m. Forma de suicidio ritual, practicado en el |

| | |
|-----------------------------|---|
| | Japón por razones de honor o por orden superior, consistente en abrirse el vientre. |
| FADO Cultura portuguesa | (Del latín <i>fatum</i>). 1. m. Canción popular portuguesa, especialmente lisboeta, de carácter triste y fatalista. |
| FAVELA Cultura brasileña | (Del portugués brasileño <i>favela</i>). 1. f. <i>Am.</i> Barraca, chabola. |
| DUMA Cultura rusa | (Del ruso <i>duma</i> , de origen germánico). 1. f. Asamblea legislativa de Rusia. |
| DACHA Cultura rusa | (Del ruso <i>dacha</i> , donación). 1. f. Casa de campo rusa. |

Aunque algunas definiciones son muy escuetas, y, en algunos casos, ampliables o mejorables, hemos utilizado en este caso el DRAE para comprobar que estas palabras ya estaban incorporadas a nuestro Diccionario de la Lengua Española, como prueba de que esos intraducibles históricos ya han sido objeto de una traducción oficial dentro de la cultura española.

5. ¿Cómo salvar las barreras culturales?: un problema hermenéutico

Como hemos podido comprobar en este estudio de la percepción y de las barreras culturales desde un punto de vista traductológico, las barreras culturales plantean, en primer lugar, un problema de percepción, de captación de la existencia de esa barrera, y, en segundo lugar, un problema de interpretación. Sin esta segunda parte, la interpretación, nos quedaríamos en una mera constatación, más o menos fundamentada, de la existencia de palabras o formas de decir específicas de una comunidad lingüístico-cultural que no son traducibles, o que son difícilmente

traducibles a la lengua de otra cultura o comunidad de hablantes.

«Interpretar, por tanto, para traducir», tomando prestada la afirmación de D. Seleskovitch (dentro del ámbito de la traductología) y de P. Ricoeur (dentro de la Filosofía contemporánea). Si como hemos podido estudiar con anterioridad, la percepción supone una representación mental, que es personal y subjetiva, todo proceso de traducción irá acompañado de la elaboración de una representación mental en el proceso de comprensión del TO, que irá seguida, según la interpretación que se haga de ese texto, de la construcción de un TM en la lengua de la comunidad lingüístico-cultural a la que va destinada la traducción.

La cosa, sin embargo, no resulta nada fácil. A la complejidad inherente a las peculiaridades de cada lengua habrá que añadirle, ahora, toda una serie de variables o factores que condicionan la percepción del traductor y su toma de decisiones a la hora de verter en otra lengua la información contenida en el texto original.

Uno de los retos, ya planteado en obras clásicas de la traductología, es transmitir el sentido del texto original, utilizando para ello los recursos expresivos de la lengua meta. Esto, aplicado a los diferentes ámbitos de la traducción (oral o escrita) ofrece tal número de variables que resultaría imposible resumirlas aquí. Sin embargo, hay un denominador común a toda operación translativa: transmitir el sentido pretendido en el TO supone captarlo adecuadamente, es un problema de percepción, con todos los matices que le queramos añadir, una vez analizadas las condiciones del encargo de traducción y la finalidad (*skopos*) de esa operación traslativa.

Los retos son innumerables, y como apuntábamos en la introducción, este

trabajo no pretende ofrecer respuestas definitivas, que, en la mayoría de los casos no existen, sino abundar en las preguntas, abundar en el análisis para hacer una reflexión consciente de la complejidad que encierra a la traducción, entendida desde una perspectiva que es a la vez lingüística y cultural, teórica y práctica, o, al menos, pretende serlo.

5.1 Sobre hablar, decir y callar: la percepción de Ortega y Gasset sobre el lenguaje y la traducción

Ortega y Gasset fue uno de los pioneros en teorizar sobre la traducción en el pasado siglo XX. Es conocidísimo su artículo sobre la traducción titulado «miseria y esplendor de la traducción». El problema principal radica en la propia tríada de elementos que componen el lenguaje humano según la filosofía orteguiana: hablar, decir y callar. Si bien el **hablar** es fácilmente traducible, porque se refiere al uso habitual de las palabras, acuñado y aceptado por una determinada comunidad de hablantes, no ocurre lo mismo con el **decir**, que se refiere a aquello que hacemos con las palabras para hacerlas expresar algo nuevo o para actualizar nociones que ya estaban consolidadas en la historia de una comunidad de hablantes. Lo más difícil, sin duda, está en la traducción del silencio, el **callar** de Ortega nos remite a «lo no dicho porque está sobreentendido en una lengua» o a «lo no dicho porque es tabú» en esa lengua (cf. Cerezo, 1984).

Los problemas, por tanto, de la traducción, se pueden condensar, según Ortega y Gasset, en lo siguiente:

1. Distinguir en el TO lo que corresponde a la categoría del hablar y lo que corresponde a la categoría del decir, lo que supondrá una estrategia de traducción diferente en cada caso.
2. Si se trata de casos de la categoría del hablar, expresiones consolidadas de una lengua que tienen una acepción estándar plenamente aceptada entre los usuarios de esa lengua, la traducción suele ser muy transparente a otras lenguas, sobre todo si hay cercanía cultural entre ellas.
3. Detectar cuándo hay «exuberancia» o «deficiencia» en el decir, es decir, cuando se dice o se da a entender más de lo que se quiere decir o cuando, por el contrario, se dice menos de lo que se quiere decir. Esta exuberancia o deficiencia condicionarán la comprensión del TO por parte del traductor y de una comprensión adecuada o inadecuada de estos fenómenos de expresión se desprenderá la adecuación o inadecuación de la traducción.
4. El silencio (implícitos de la lengua). Cuando se trata de un silencio porque hay información implícita, el traductor tendrá que valorar si se puede mantener ese silencio en la lengua meta, porque no se altere el sentido de lo dicho en el TO o, antes al contrario, hay que explicitar ese silencio para que se comprenda en toda su extensión el mensaje contenido en el TO cuando producimos el TM.
5. El silencio (tabús culturales). Hay que ser especialmente cuidadosos con los silencios cuando estos se refieren a realidades que son consideradas como tabú en una determinada lengua. Un ejemplo paradigmático lo constituye el uso del insulto en sociedad. La

sociedad española es muy dada a utilizar los insultos en sentido jocoso, sin mayores consecuencias para la comunicación. Otras sociedades, como la francesa, sin embargo, atribuyen un valor mucho más ofensivo al insulto, sea este utilizado en un contexto distendido o porque realmente se quiere insultar a alguien. El resultado, desde un punto de vista traductológico, está en que cuando se dobla, por ejemplo una serie al francés en la que se utilizan los insultos con asiduidad sin finalidad ofensiva en la mayoría de los casos (véase la serie *Los Serrano*, por ejemplo), hay que procurar suavizar, en muchos casos, los diálogos, para adecuarlo a los usos habituales en la cultura meta (francesa, en este caso).

Si trasladamos esta reflexión orteguiana sobre el lenguaje, de corte fenomenológico y lingüístico, a una percepción cultural o intercultural de los problemas de traducción, nos encontraremos con lo siguiente:

1. La mayoría de los casos en los que estamos dentro de la categoría del hablar nos encontraremos con palabras específico-culturales que o bien son conocidas y aceptadas a escala internacional (homogeneización cultural) o, siendo fiel reflejo de una determinada cultura han sido exportadas a otra cultura y son conocidas y aceptadas con la comunidad de hablantes de la cultura meta.
2. En el caso del decir, nos encontramos con esos intraducibles que presentan un grado variable de traducibilidad a la lengua y la cultura meta (véanse ejemplos de apartados anteriores).
3. En el caso de los silencios es donde tenemos un problema más grave

de traducción. Recurrir al grado 0 de traducción, para emular lo que ocurre con los referentes culturales que ya han sido asimilados en la cultura meta no siempre es la solución. Habrá que valorar en cada caso, hasta qué punto se puede proponer una traducción aceptable y en qué casos habrá que recurrir a otras estrategias de traducción (sustitución del referente, adaptación cultural, inclusión de una aclaración o una nota de traducción, etc.).

5.2 La transmisión del sentido: un problema hermenéutico

Como ya apuntara en otras publicaciones previas (Ortega, 1996, 2002, 2007, 2010), el término «sentido», de amplia tradición filosófica en enfoques hermenéuticos (Ricoeur y Gadamer, entre otros), asumido también por la traductología francófona de la Escuela de París (D. Seleskovitch y M. Lederer), es un término polisémico donde los haya, que encierra algunas acepciones conceptuales más cercanas a la descripción de la percepción que tenemos de la realidad y otras que tienen que ver con el «horizonte» que se traza el ser humano para dar (o darse) una explicación a lo que ocurre en su mente o a su alrededor.

Es decir, por un lado, hay una interpretación de la realidad (lingüística o cultural en este caso) que se hace en función de nuestras propias tradiciones, del anclaje de cada ser humano en un determinado contexto histórico, vital o sociocultural, desde el cual analiza al otro con unas categorías «aprendidas» en su entorno más inmediato (familia, amigos, centro educativo). Estaríamos, en este caso, en la hermenéutica de Gadamer, que habla de la importancia de la tradición para interpretar la realidad circundante.

Por otro lado estaría la interpretación de la realidad que nos propone Ricoeur, una fusión de horizontes en la que el ser humano, anclado en una determinada tradición pero capaz de ser autocrítico con ella, se da una respuesta original a lo que ocurre a su alrededor, a lo que percibe. Si se quiere, si con la filosofía de Gadamer estaríamos cerca del hablar orteguiano, con la filosofía de Ricoeur estaríamos cerca del decir de Ortega.

En ambos casos, ya nos situemos en una perspectiva gadameriana o ricoeuriana, habremos de interpretar lo que hemos captado en esa percepción del texto objeto de traducción y decidir si la respuesta más adecuada (en términos traductológicos) está en la propia tradición cultural de esa cultura meta, en la forma que se ha adoptado en otros casos similares para asimilar una nueva realidad cultural ajena a su entorno o hay que acceder a una nueva forma de asimilación de esa realidad cultural. Schleiermacher ofrecía, a este respecto, dos vías posibles de actuación: acercar el texto al lector, de la cultura meta, se entiende (llamada domesticación o naturalización en la literatura traductológica al uso) o acercar el lector (de la cultura meta) al texto (de la cultura origen), lo que se conoce como exotización en la literatura traductológica al uso.

Su propuesta, viene motivada por un problema de traducción. Tal y como recoge Terry Eagleton, en su ensayo, *Más allá de la teoría*, se considera a Schleiermacher como el padre fundador de la hermenéutica y el nacimiento de esta es debido a las dificultades de traducción encontradas por Schleiermacher al enfrentarse a un texto que habla de una cultura muy alejada de la europea occidental.

Está generalmente admitido que el padre fundador de la hermenéutica fue el filósofo alemán Friedrich Schleiermacher. Lo que no es tan conocido es que el interés de Schleiermacher por el arte de la interpretación se produjo cuando fue invitado a traducir un libro titulado *An Account of the English Colony in New South Wales* (Descripción de la colonia inglesa de Nueva Gales del Sur) que refleja el encuentro de su autor con los pueblos aborígenes australianos.

Volviendo a las propuestas de Schleiermacher (exotizar versus naturalizar), tanto si optamos por una como por otra opción, estamos haciendo una elección gestáltica (o de percepción), distinguiendo, de una manera u otra, entre figura y fondo. Según donde pongamos el foco, la figura, tendremos una traducción u otra de un determinado texto.

Ya decía Lacan en su obra *L'Étourdit* que «une langue, entre autres, n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissés subsister», Es decir, cada lengua ha ido construyendo su historia con equívocos, o aciertos (corrigiendo en esto a Lacan) que han subsistido a lo largo del tiempo. Quiere esto decir que una lengua y una cultura no son un ente estático (cerrado, inmutable, universal), sino un ente dinámico (inacabado, mutable, más o menos universalizable). De ahí que hablemos de traducciones para una época que no son aceptables en otra. ¿Por qué? Sencillamente porque la foto estática de una determinada época, en la que percibimos cierta estabilidad en la percepción de las cosas (desde un punto de vista lingüístico y cultural) llegado un momento determinado cambia, y al cambiar se relativiza lo que poco antes se consideraba como inmutable o

intocable.

Ahí está uno de los mayores retos de la traducción, en tener una percepción adecuada (lingüística y cultural) del TO, contextualizada, sobre todo, en el tiempo y en la finalidad de la acción translativa, para, llegado el caso, adoptar la estrategia más adecuada en la «captación» de las barreras culturales, que pueden dejar de serlo en según qué contextos de comunicación o en según qué momento, y, seguidamente, en la adopción de la estrategia más adecuada de plasmación de una interpretación consciente (naturalizada o exotizante) de esas barreras en el texto meta.

Bibliografía

- Alonso Schökel, Luis y José María Bravo. *Apuntes de hermenéutica*. Madrid: Ed. Trotta, 1994.
- Apresjan, Jurij D. *Leksicheskaja Semantika. Sinonimicheskie Sredstva Jazyka*. Moscú: Nauka, 1974.
- Calvo, Tomás y Remedios Ávila Crespo (eds.). *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1991.
- Cassin, Barbara. *Google-moi: La deuxième mission de l'Amérique*. Paris, Broché, 2007.
- , "Les intraduisibles et leurs traductions. Journal de bord". *Transeuropéennes. Revue internationale de pensée critique*. Disponible en: http://www.transeuropeennes.eu/fr/articles/voir_pdf/83, 2015.
- , (dir.). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil, 2004.
- Castilla del Pino, Carlos. *Introducción a la hermenéutica del lenguaje*. Barcelona: Ed. Península, 1972.
- Cerezo Galán, Pedro. *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ed. Ariel, 1984.
- Doi, Takeo. *The anatomy of dependence*. Tokyo: Kodansha, 1981.
- Eagleton, Terry. *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Ed. Lumen, 1987.
- , *La búsqueda de la lengua perfecta*. Trad. María Pons. Barcelona: Ed. Crítica, 1994.
- , *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Trad. Helena

- Lozano Miralles. Barcelona: Ed. Lumen, 2008.
- Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermeneútica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Ed. Arthropos, 1990.
- Gadamer, Hans G. *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ed. Sígueme, 1991.
- . *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Ed. Sígueme, 1992.
- Gumperz, John y Levinson, Stephen. "Introduction: Linguistic relativity re-examined". En Gumperz y Levinson (eds.). *Rethinking Linguistic Relativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 1- 18.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa (2 vols.)*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Ed. Taurus, 1987.
- . *La lógica de las ciencias sociales*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1988.
- Hoosain, R. *Psycholinguistic Implications for Linguistic Relativity: A case study of Chinese*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt psychology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1935.
- Köhler, Wolfgang. *The mentality of apes*. Nueva York: Liveright, 1938.
- Lacan, Jacques. *L'étourdit. The Letter* 41 (2009): 31-80.
- Lafont, Carmen. *La razón como lenguaje*. Madrid: Ed. Visor, 1993.
- Leone, Guillermo. *Leyes de la Gestalt*. 15 de enero de 2015. Disponible en: www.gestalt-blog.blogspot.com
- Lewin, Kurt. *Principles of topological psychology*. Nueva York: McGraw-Hill, 1936.

- Lucy, J. A. *Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992a.
- Lucy, J. A. *Grammatical Categories and Cognition: A Case Study of the Linguistic Relativity Hypothesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992b.
- Luque Durán, Juan de Dios. *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Método, 2001.
- Luque Nadal, Lucía. *Fundamentos teóricos de los diccionarios lingüístico-culturales. Relaciones entre fraseología y culturología*. Granada: Granada Lingvistica, 2010.
- Lledó, Emilio. *Filosofía y lenguaje*. Barcelona: Ed. Ariel, 1970.
- *La memoria del logos*. Madrid: Ed. Taurus, 1989.
- *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- Maceiras, M. y J. Treballe. *La hermenéutica contemporánea*. Madrid: Ed. Cincel, 1990.
- Martínez López, Ana Belén: *Terminología y traducción en el ámbito biosanitario (inglés-español)*. Frankfurt am Main: Ed. Peter Lang, 2014.
- Nida, Eugene: *Toward a science of translating*. Netherlands: The United Bible Societies, 1964.
- Ortega Arjonilla, Emilio. *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- "Filosofía, traducción y cultura". En Román Álvarez y África Vidal (eds.): *Cartografías de la traducción. Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: ediciones Almar, 2002.

- (ed.): *El giro cultural de la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Frankfurt am Main: Ed. Peter Lang, 2007.
- , et al. (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación. 3 volúmenes* (3ª edición corregida y aumentada). Granada: Editorial Atrio, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Universidad de Granada, 1980.
- Ortiz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1986.
- Palmers, R. E. *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. Northwestern University Press, 1969.
- Pinker, S. *The Language instinct*. New York: Morrow, 1994.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. (22ª edición). Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations*. París: Ed. du Seuil, 1969.
- , *Le soi-même comme un autre*. París: Ed. du Seuil, 1990.
- Rubin, Edgar. *Synsoplevede Figurer*. Akademisk Forlag, 1967.
- Seleskovitch, Danica y Marianne Lederer. *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier Erudition, Paris, 1984.
- Sperber, D. y D. Wilson. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Villena Ponsoda, Juan Andres. *Fundamentos del pensamiento social sobre el lenguaje. Constitución y crítica de la Sociolingüística*. Málaga: Ed. Ágora, 1992.
- Wahnón Bensusán, Sultana. *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la*

interpretación. Granada: Universidad de Granada, 1991.

Wertheimer, Max. "Gestalt theory". W. D. Ellis (comp.). *A source book of Gestalt psychology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1950.

Wierzbicka, Anna. *Understanding cultures through their keywords*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.

Wierzbicka, Anna. *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

藝術家天賦在翻譯中的傳達：張力、限制和矛盾*

米蓋·安荷·布維諾·艾斯皮諾沙**

摘 要

要將一個簡單語句從一個具體的語言翻譯成另外一個，過程中總是有不少因兩個語言的差異性而產生的障礙。如果連在簡單的翻譯中都會遇到這種障礙，不難理解在翻譯優秀的藝術作品時將遇到更高層次的困難，以致我們不禁自問，這種藝術翻譯是否面臨無法解決的極限。在這方面，理解困難源自語言本身的張力別具啟發性，這體現在溝通時個人或對外語言使用的對比中。這種對比在天才的藝術創作中發現了典型的例子，因他被定義為能夠以創意和自我的方式來使用公眾通用的語言。基於上述，關於藝術創作過程的分析可揭示相關要素，協助釐清藝術翻譯之可能性的種種問題。

關鍵詞：創作者、危機、天賦、特定族群語言、機構、語言、創新、傳統

* 本文為特邀稿件

** 馬德里康普頓斯大學理論哲學系

The Transmission of Artist Genius in Translation: Strains, Limits and Paradoxes*

Miguel Ángel Bueno Espinosa**

Abstract

A translator could experience difficulties in the translation process of a simple linguistic expression from one language to another, because of the difference between the two languages. If it is so in a simple translation, it is easy to understand that translation of exceptional valued works of art experiences the same obstacles in an elevated grade, insomuch that we should ask ourselves if such artistic translation leads to a limit impossible to save. In this regard, it is especially illuminating to understand that the cause of this difficulty lies in an inner strain of the language itself, evidenced in the contradistinction between the uses of private and public language in communication. This contradistinction finds its quintessential example in the artistic creation of the genius, for a genius is defined precisely as the one who can use the public and common language in an original and private way. Having these relations in mind, a detained analysis of the process of the artistic creation can reveal enlightening elements, which can help us solve the question of possibility of translation in art.

Keywords: creator, crisis, genius, idiom, institution, language, renewal, tradition

* Invited paper

** Department of Theoretical Philosophy, Complutense University of Madrid

La transmisión de la genialidad del artista en la traducción: tensiones, límites y paradojas*

Miguel Ángel Bueno Espinosa**

Resumen

La simple traducción de expresiones lingüísticas de un idioma concreto a otro encuentra siempre obstáculos en su proceso, generados por la diferencia entre las dos lenguas a relacionar. Siendo esto así para cualquier ejercicio de traducción, es fácil entender que la traducción de obras de arte de excepcional valor experimenta esos mismos obstáculos en un grado sumo, hasta el punto de que sea relevante preguntarnos si tal traducción artística encuentra un límite imposible de salvar. A este respecto, resulta especialmente revelador comprender que la causa de esa dificultad reside en una tensión interna del lenguaje, explicitada en la contraposición entre sus usos privados y públicos en la comunicación. Esa contraposición encuentra su ejemplo por antonomasia en la cuestión artística del genio, ya que éste se define precisamente como aquél que es capaz de servirse de forma original y privada del lenguaje público y común. Teniendo en cuenta estas relaciones, un análisis detenido del proceso de creación artística puede revelar elementos esclarecedores que nos ayuden a resolver la cuestión acerca de la posibilidad de la traducción en el arte.

Palabras clave: creador, crisis, genio, institución, lengua, lenguaje, renovación, tradición.

* Autor invitado

** Departamento de Filosofía Teórica, Universidad Complutense de Madrid

1. Una tensión interna del lenguaje

En algún momento de nuestra vida todos hemos disfrutado de la experiencia de leer una novela que nos impresiona, o un poema con el que conectamos internamente aunque no sepamos exáctamente por qué, o incluso de una exposición teórica argumentativa especialmente convincente y bien trabada. Cuando elogiamos de este modo una obra maestra de la literatura, uno de los elementos principales que reconocemos como la causa de ese especial placer que experimentamos en su lectura es el uso *claramente original* que su autor ha llevado a cabo del *lenguaje* a la hora de crearla¹. Reconocemos, en ese

¹ Es necesario dejar desde el primer momento claramente esclarecido el uso de los términos “lenguaje” y “lengua” que aquí manejaremos. Lamentablemente, estos dos conceptos suelen ser confundidos habitualmente en las comunicaciones cotidianas de los hablantes, hasta el punto de que llegan a resultar sinónimos, con la posibilidad, derivada de ello, de considerarlos como sustituibles entre sí. Pero la necesidad de una correcta comprensión del problema que aquí buscamos exponer nos exige explicitar correctamente el uso técnico de estos dos términos. Así, entendemos por “lenguaje” la capacidad o facultad que los seres humanos poseemos de comunicarnos lingüísticamente, mediante signos y símbolos que poseen un significado diferente al que el propio acto o la misma entidad que sirve de signo o símbolo posee separadamente a su uso como tal. Por su parte, reservamos el término más específico “lengua” para referirnos a los diferentes constructos que la historia de las sociedades humanas ha generado como herramienta de comunicación propia de un pueblo concreto o de un grupo de hablantes particular. En este sentido, todos los usuarios de las diferentes lenguas que existen, más allá de sus diferencias propias de idioma, están unidos *a priori* en una misma comunidad al poseer todos de igual forma la facultad del lenguaje; distinguiéndose entre ellos, *a posteriori*, por la lengua particular con la que desplieguen esa capacidad de comunicación lingüística. De ahí que, más allá del hecho de que los usuarios de una misma lengua puedan presentar diferencias en el uso que de ella hacen, podamos reconocer, más profundamente, una especial distancia entre ciertos usos del lenguaje, derivada de una especial capacidad de comunicación, o de una señalada potencia de traducción lingüística de elementos extralingüísticos. Esta distancia, al estar fundamentada en algo anterior a las distintas lenguas, no depende entonces simplemente de un peculiar uso de éstas, sino, de modo más original, de un talento genial de comunicación, aplicable a cualesquiera lenguas que ese usuario del lenguaje pueda manejar.

poema o en esa narración, un uso *propio* y *privado* del lenguaje, completamente diferente al uso normal y cotidiano que todos hacemos de él. En los casos de comunidad de lengua con ese autor, se da incluso el caso de que éste está utilizando en su obra las mismas palabras que usamos nosotros diariamente, nos transmite emociones o describe acontecimientos que nosotros mismos hemos podido experimentar; pero, en su forma de narrarlos, reside algo especial que lo distancia por completo de todos los intentos que nosotros hemos llevado a cabo para expresar algo semejante con la misma lengua que compartimos con él. A esa capacidad de manipular el lenguaje de forma original es a lo que denominamos el *genio* de ese autor².

A modo de ejemplo de esta especial capacidad expresiva de los genios creadores, y aprovechando la oportunidad para honrar su memoria ante su reciente pérdida, podemos atender a un elemento de la obra maestra de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, que el mismo autor reconocía como la pieza clave que le permitió encontrar la forma de redactar esta magnífica obra. Ese elemento es precisamente la especial narración, a modo de cuenta cuentos, que podemos comprobar en expresiones habituales en esa obra, como la famosa perífrasis verbal “había de recordar” con la que da inicio, y que le

² Tomamos el significado del concepto de «genio» tal y como aquí es utilizado del ya tradicional uso que de él hizo Kant, en su *Crítica del Juicio*, para referirse a la especial capacidad que ciertas personas poseen para crear una obra de arte siguiendo una regla propia, ajena a la estandarizada, e imposible de ser formulada en términos explícitos. “*Genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. (...) El genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad.” (Kant 307-308)

otorga al texto el espíritu de realismo mágico y de ficción propio del autor³.

Ahora bien, ¿cómo es posible algo así, si el lenguaje que ese creador utiliza es el mismo lenguaje que usamos todos los demás? ¿En qué elemento del lenguaje reside su peculiar *estilo*, que lo diferencia de todos los demás y lo convierte en un genio? ¿Cómo es posible, en absoluto, que surja un uso privado del lenguaje tan sumamente diferente al uso público y común, y que, sin embargo, los que no compartimos ese uso privado podamos, con todo, llegar a comprenderlo?

Para poder crear una pieza de literatura capaz de ser reconocida como tal por sus espectadores, el creador debe poseer una cierta comunidad lingüística con ellos, debe compartir con nosotros el mismo lenguaje que usamos, ya que de lo contrario nunca podríamos acceder a la obra que ha creado⁴. Y, sin embargo, justamente el elemento en el que reside su genio creativo respecto al uso del lenguaje es su capacidad de usarlo como ningún otro usuario del lenguaje es capaz de hacerlo. En su forma de expresarse con un lenguaje que todos compartimos *a priori* con él reconocemos una capacidad original y privada suya que lo hace diferente a todos nosotros. Como si, por así decirlo, ese autor fuese un *extranjero* en nuestra ciudad, un extraño que, curiosamente,

³ “«Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba que no se alteraba aunque se le estuviera cargando el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción»”, (García Márquez, LXIII)

⁴ “El único modo de conseguir comunicarse en el espacio público consiste en hacerlo bajo una regla que no sólo sea aceptable para los nuestros, sino también para los demás, para cualquiera de los que no son como nosotros.” (Pardo 426)

tiene la capacidad de hablar nuestra misma lengua de una forma especial precisamente por ser extranjero, por no estar atado a las mismas reglas de uso que nosotros.

Este tipo de experiencias revelan una *paradoja interna* del proceso de creación artística en todas aquellas dimensiones del arte en las que el lenguaje hablado o escrito se ve involucrado de una u otra manera. Paradoja que, en realidad, no es más que la sintomatización en la superficie de una *tensión* profunda interna del lenguaje como tal: es algo común, compartido por todos, pero algunos de nosotros lo usan de una forma completamente diferente al resto.

Al ser una tensión interna del mismo lenguaje como capacidad comunicativa, y no ser exclusiva de determinados ámbitos lingüísticos de comunicación, esa paradoja de contacto entre los usos privados y públicos del lenguaje se manifiesta en todos aquellos ámbitos de nuestra existencia en los que el lenguaje desempeña un papel decisivo como elemento comunicador. Y, de forma especial para el problema que nos va a ocupar, esta tensión se manifiesta como *dificultad* en todos los procesos creativos de diferentes ámbitos relacionados con el lenguaje: en la creación de obras artísticas originales, en la comunicación de pensamientos y conocimientos desconocidos anteriormente, y en la elaboración de argumentos originales; dificultades todas ellas que afectan, en este sentido, no sólo al campo del arte, sino también al de la ciencia y la filosofía. Además, de forma extensiva, lo que para los usuarios de una misma lengua se revela como un obstáculo, para la traducción y comunicación de esa creación artística o científica entre usuarios de diferentes idiomas puede llegar a experimentarse como un verdadero límite, como una

barrera imposible de salvar.

Teniendo esta tensión ante los ojos, podríamos resumir entonces el problema que queremos tratar aquí en esta pregunta: ¿cómo es posible comunicarse y crear de forma *personal y original* usando un *lenguaje de todos*? La respuesta a esta pregunta pasa por un análisis del proceso de creación artística que intente entender cómo es posible esa creación, poniendo el punto de atención especialmente, no tanto en la creación como tal, sino en su recepción por parte de los espectadores. Pues es esa recepción la que buscamos explotar como síntoma que evidencia el hecho de que el enfrentamiento entre los usos privados y públicos del lenguaje y de una misma lengua es el mismo enfrentamiento que se produce en el choque de dos idiomas a la hora de traducir uno al otro.

Partiendo de este hecho y teniendo presente este objetivo, nos centraremos en el análisis de la creación original en el arte y la filosofía como ejemplo por antonomasia de la tensión entre lo privado y lo público, entre lo original y lo tradicional, en el uso del lenguaje. Todo ello con la intención de plantear los elementos teóricos necesarios para poder aproximarnos, después, a la versión de ese problema que supone la traducción, intentando encontrar una respuesta a la pregunta que inquiere acerca de la posibilidad de la traducción utilizando los elementos que encontremos en el análisis previo de la creación artística.

2. Usos institucionalizado y genial del lenguaje

Para poder entender mejor la dificultad que hemos señalado como tensión

interna del lenguaje, podemos manejar una distinción de orden lógico que divide dos usos de éste: el uso común del lenguaje, aquél que sigue las normas establecidas de una semántica y una hermenéutica común; y el uso original del lenguaje por parte del creador al que consideramos un genio, que trasciende ese uso común de todos y sobresale como un uso propio, privado. Al primer uso lo denominaremos el uso *institucionalizado* del lenguaje⁵; ya que, en cierto modo, usar el lenguaje de acuerdo al modo como todos lo hacemos no es otra cosa que seguir las normas que la institución de la sociedad⁶ a la que pertenecemos nos impone a la hora de usarlo. Al segundo uso, en cambio, lo llamaremos el uso *genial* del lenguaje.

Por supuesto, es fácil comprobar que la distancia presente entre lo que hemos llamado el uso institucionalizado y el uso genial del lenguaje está presente, en un grado menor, en cada una de las conversaciones cotidianas que los hablantes mantenemos a diario. Pues en todas ellas, como subrayaremos de nuevo más adelante, se introduce siempre y necesariamente un cierto elemento privado, individual e incommunicable, relativo a las circunstancias subjetivas

⁵ A menudo nos serviremos en adelante de expresiones del tipo “lenguaje propio”, “lenguaje ajeno”, “adueñarse del lenguaje”, y similares. En ellas, tomaremos el simple término “lenguaje” como símbolo de este uso institucionalizado del lenguaje, para facilitar así la exposición del argumento que pretendemos defender.

⁶ Evidentemente, en la medida en que aquí estamos hablando de un cierto uso del lenguaje, y no del uso de una lengua particular, la sociedad a la que hacemos referencia como el conjunto social al que los usuarios pertenecemos no debe ser a su vez entendida como una sociedad concreta geopolíticamente localizada. Se trata, por el contrario, de la comunidad humana a la que pertenecemos, que impone ciertas normas en la comunicación con el objetivo de salvar todas las diferencias particulares que pueden revelarse en el encuentro entre dos usuarios del lenguaje distintos; diferencias que dependen, no sólo de su peculiar individualidad, sino también de su propia biografía, y de todos los elementos circunstanciales, culturales, históricos y pedagógicos que han determinado la dirección de esa biografía.

particulares del emisor. De modo que esta distinción lógica que hemos planteado no es más que una elevación técnica de una distinción presente en la misma esencia de toda comunicación lingüística. Por tanto, las dificultades, las tensiones, los choques y las soluciones que encontremos en la relación entre lo institucionalizado y lo genial son aplicables *mutatis mutandis* a todos los fenómenos particulares de comunicación en los que se den elementos originales o privados, por muy ínfimos que estos sean.

Cuando un autor pretende crear, por ejemplo, una obra literaria mediante el uso institucionalizado del lenguaje, él mismo no es capaz de entenderse a sí mismo como creador debido a las condiciones de ese proceso. Al crear de este modo, su escritura se subordina casi por completo al uso común del lenguaje, lo que significa que se subordina a unos ideales y unos valores que él no ha elegido, que no proceden de su propia voluntad, sino que son posesión de todos, son propiedad de cada uno de los usuarios del lenguaje. Escribir institucionalmente significa subordinarse casi por completo al lenguaje, esto es, subordinarse a una ideología que no se ha elegido, que no proviene del propio escritor, que es posesión de otros, y a cuyo séquito de guardianes se busca contentar y satisfacer para poder llegar a pertenecer a ellos. Cuando un creador escribe de este modo, cuando simplemente utiliza el lenguaje pero no lo transforma, no puede más que expresar aquello que la sociedad ya es y que muestra en cada uno de sus acontecimientos. El uso institucionalizado del lenguaje responde a “un corpus de prescripciones y hábitos” común a todos los usuarios del lenguaje de una época y sociedad determinadas. Lo que equivale a decir que el lenguaje institucionalizado es “como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra” del que lo usa. (Barthes 17)

El resultado de este tipo de escritura no pertenece al autor, no puede decirse propiamente que sea obra de ese creador, sino que es el resultado de procesos sociales e históricos que han influido en él, y que lo han llevado a crear lo que ha creado y a hacerlo en el modo como lo ha hecho: si el creador habla el lenguaje de todos y lo hace como lo hacemos todos, entonces sólo cuenta lo que todos pueden oír, lo que de hecho oyen cada día. Cualquier espectador de su obra con el mismo lenguaje no encontrará nunca en la palabra escogida por el autor más que lo que él mismo, como usuario normal del lenguaje, ya posee, no hay ningún secreto que transmitir con ella porque ese secreto es ya de todos. En cuanto *institución*, el lenguaje no ofrece nada nuevo, pero porque *no puede* ofrecerlo: para hacer posible un uso común por parte de todos los usuarios del lenguaje, de tal forma que cualquiera pueda entender lo dicho por cualquier otro hablante, el lenguaje debe forzosamente convertirse en algo completamente *rígido*, sin frescura, sin flexibilidad. Ya que sólo de ese modo el acceso a ese uso normalizado será perfectamente factible para todos los usuarios más allá de sus diferencias individuales.

Las creaciones literarias artísticas y científicas que se realizan mediante este uso institucionalizado del lenguaje no generan, en este sentido, como tales una dificultad especial a la hora de realizar una traducción desde la lengua original en la que han sido creadas a otra distinta. Esa traducción encontrará simplemente los obstáculos que encuentra cualquier traducción normal entre expresiones de distintas lenguas, pero ningún obstáculo específico para las traducciones de obras artísticas.

3. El uso genial del lenguaje como síntoma de la tensión interna de éste

No obstante, atender a este tipo de producciones literarias nos revela un hecho crucial para entender la dificultad de la creación original, dificultad que es precisamente la que queremos subrayar como posible límite de la traducción de obras de arte geniales. En efecto, esta dificultad evidencia que cuando un artista se dispone a crear, el primer obstáculo que se encuentra es el propio lenguaje, *su propio lenguaje*. En el momento en el que el creador se sitúa frente al lenguaje lo reconoce como algo que está más allá de él. Al estar obligado a utilizar un lenguaje de un modo que él no ha elegido, que no contiene sus secretos, sino los secretos de todos, el creador necesita primero encontrar el modo de *subyugar* ese lenguaje, de transformarlo hasta el punto de que pueda llegar a utilizarlo como *su* lenguaje. Lo que no significa otra cosa más que el hecho de que el creador necesita subyugar al mundo a su voluntad, lograr que éste acepte ser expresado a través de su voluntad.

El carácter institucional, compartido, del lenguaje es justamente lo que hace que éste pierda toda su fuerza, toda su capacidad expresiva, para convertirse en mero instrumento de comunicación común. La institucionalización del lenguaje es un proceso de *equilibrio*: busca establecer una igualdad de base para todos los posibles hablantes, de manera que, *a priori*, con anterioridad a cualquier circunstancia concreta desde la que cada hablante pueda comunicarse, y que pudiera afectar a su capacidad de expresión, exista ya de entrada una comunión circunstancial, generada por el *corpus* de normas institucionalizadas de comunicación, que permita ese uso común de una facultad poseída por distintos individuos. De este modo, la institucionalización del lenguaje funciona a modo de nivelación de las diferencias, otorgándole a

todos los usuarios un lugar común desde el que poder comunicarse sin que su mensaje se vea afectado por las particularidades privadas de cada cual. La institución del lenguaje es el *ágora* ideal que iguala a los hablantes para permitir la comunicación entre ellos.

Pero el creador revela su genio precisamente cuando muestra que es capaz de adueñarse de ese instrumento compartido y de su fuerza para lograr someterlo a su voluntad y usarlo de un modo absolutamente privado. En este sentido, la relación primera del creador con el lenguaje, y, por ende, con la sociedad que lo usa de modo institucionalizado, no es como un usuario más del lenguaje, sino como *ladrón*. En su momento original, el creador se enfrenta a la sociedad, se enfrenta a un uso del lenguaje que él no ha creado, que es posesión de otros; y se enfrenta a ellos precisamente con la intención de aprovecharse de esa sociedad y de ese lenguaje, de robarles lo que le interesa y transformarlo hasta tal punto que se revele ante todos como *su propia posesión*. Es cierto que la obra de ese creador estará escrita en una lengua de otros, anterior a ella; pero esa lengua será y no será a la vez la lengua de otros, pues la acción creadora del artista ha insertado en ella un poder significativo que no tenía antes, y que es ineludible en la obra de arte final.

“El lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas.” (Barthes 27) Un creador, ni puede crear un uso propio del lenguaje desde la nada, ni tampoco puede utilizar libremente el lenguaje institucionalizado sin verse obligado a seguir las líneas y los significados que el uso común establece. A la hora de crear, el autor debe comprender que está a punto de manejar un lenguaje que ya tiene un significado anterior al que él quiere darle, que ya es

comprendido de forma institucionalizada por el resto de usuarios antes de que él venga a usarlo. Es en este sentido en el que insistimos en describir el lenguaje como un lenguaje *de otros, común*, porque acarrea insensiblemente en su interior la carga histórica y semántica que todos los usuarios imprimimos en él. Por eso, en el «momento» de producir una obra de arte, la tarea creativa se revela casi como imposible al exigir la producción libre, original y privada de cambios y modificaciones en un lenguaje que, con todo, nunca puede dejar de ser el lenguaje de todos (tal y como exige su naturaleza institucional).

Frente a esta dificultad, el creador puede efectivamente seguir el lenguaje de otros, hacer de él un uso institucionalizado con el objetivo de poder ser entendido sin problemas por sus espectadores gracias a que usa el lenguaje del mismo modo que ellos. Pero entonces no dejaría de ser un usuario más de ese lenguaje común, y su producción no sobrepasaría la frontera de la conversación cotidiana. Una obra creada así no es ni arte ni filosofía: es mera crónica de sucesos, cultura intersubjetiva. Es, al fin y al cabo, la propia sociedad hablando egocéntricamente consigo misma y diciéndose lo que quiere oír, lo que de hecho ya oye a cada momento, en cada conversación, en cada expresión.

No, lo que convierte a un usuario cualquiera del lenguaje en un creador es su capacidad de usar *libremente* ese lenguaje. Libremente significa aquí no determinado por los hábitos y significados históricos de ese lenguaje; lo que implica, obviamente, crear nuevas formas de expresión y nuevos significados. La irresponsabilidad de un autor frente a su obra a la que aludíamos antes se rompe cuando ese autor se vuelve *responsable*, cuando su obra tiene derecho a

concebirse propiamente como su creación, y no la de cualquiera⁷. La creación literaria consiste entonces en la *producción libre de significados y usos nuevos* dentro de un lenguaje históricamente ya dado. “La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo.” (Barthes 24)

El carácter original del creador en arte y filosofía no se encuentra entonces en el hecho de que utilice con estilo, con lujuria o con sinceridad el lenguaje. No se trata de una simple peculiaridad llamativa en su capacidad expresiva, capaz, no obstante, de seguir siendo incluida dentro de los usos posibles legitimados institucionalmente. Todo lo contrario: consiste justamente en la capacidad que tiene de romper el propio lenguaje, de romper con su pasado, y crear un mundo nuevo con los restos del antiguo. La potencia del creador reside en su capacidad de crearle una máscara nueva al lenguaje, de tal modo que los demás lo vean como siendo el mismo lenguaje que ya existía antes, y que ellos ya usaban, cuando en realidad es algo completamente nuevo y distinto a lo anterior. De esta manera se hace (milagrosamente) posible la (teóricamente) imposible tarea de comunicar algo con herramientas completamente nuevas, absolutamente desconocidas con anterioridad, pero que, sin embargo, pueden ser entendidas y aceptadas por aquellos que no las

⁷ En su monografía *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze señala la importancia que Nietzsche le otorgó a este elemento responsable de la comunicación. Deleuze sintetiza el argumento nietzscheano en el concepto de «filología activa», entendiendo por tal una concepción de la comunicación en la que la determinación hermenéutica del sentido y significado de las expresiones no venga marcada por el oyente institucionalizado, por un «tercer espectador de la comunicación» que estipule las normas en las que ésta debe desarrollarse, sino precisamente por el hablante, por aquél que quiere comunicarse y que tiene derecho a hacerlo del modo como él quiere hacerlo. “Se suele juzgar el lenguaje desde el punto de vista del que escucha. Nietzsche piensa en otra filología, en una filología activa. (...) La filología activa de Nietzsche tiene tan sólo un principio: una palabra únicamente quiere decir algo en la medida en que quien la dice *quiere* algo al decirla.” (Deleuze 107)

conocen, que no las manejan, y que se mueven precisamente en el mundo lingüístico que esas nuevas herramientas vienen a destruir.

Toda obra de arte proviene de este movimiento a la vez interno y externo a la sociedad y al uso institucionalizado que ésta establece en el lenguaje, de tal modo que el creador, en su creación, la muestra y la destruye a la vez. El genio original del creador consiste en conseguir que el espectador encuentre en su lenguaje algo que antes no encontraba, porque éste era incapaz de expresarlo antes de que el creador lo manipulara a su voluntad; y, sin embargo, y a la vez, en conseguir que, con todo, ese espectador sea todavía capaz de entender esa creación a pesar de esa novedad original. Comprensiblemente, se trata de una tarea imposible; y por eso es precisamente por lo que llamamos genio al que consigue realizarla.

4. Puntualizaciones acerca de la genialidad como síntoma de la tensión interna del lenguaje

Parece que hemos encontrado la esencia de la creación original. Sin embargo, esta última aproximación a ella nos devuelve en realidad al mismo interrogante que planteábamos al principio, sólo que ahora convertido en muchos otros. ¿Cómo puede un creador expresar lo que quiere expresar sin antes romper todos los vínculos lingüísticos que lo unen a nosotros? ¿Cómo puede una obra de arte ser considerada verdadero producto de un creador por sus espectadores, incluso obra de arte como tal, si su autor se revela como genio precisamente en la medida en que se desvincula por completo de todo resto social ajeno a él? ¿Cómo puede crearse una obra de arte original desde

dentro de los límites del lenguaje institucionalizado, si justamente ese lenguaje es el que se va a transformar con esa creación? Interrogantes que no hacen más que subrayar el hecho de que hemos ofrecido una respuesta teórica a una pregunta que inquieta por algo imposible; o, dicho de otro modo, que no hacen más que evidenciar las limitaciones (por otra parte insalvables) de cualquier respuesta teórica que ofrezcamos a una pregunta que parece imposible de resolver.

De nuevo, podemos intentar resumir estos nuevos interrogantes en una única cuestión global que incluya en su respuesta la respuesta a todas ellas: ¿qué ocurre exactamente cuando la creación original de un genio es *reconocida* como obra de arte por sus espectadores? Si, como hemos señalado, la originalidad de una creación genial reside en su capacidad para usar el lenguaje de otros de una forma nueva y con nuevos significados, la primera dificultad que se genera de esta definición hace referencia a la posibilidad de que todos los demás, como usuarios del lenguaje institucionalizado que ese creador acaba de transformar, entendamos adecuadamente su creación. Ya que su originalidad hace que se sitúe en una *extraña frontera* en la que habla y no habla a la vez el mismo lenguaje que nosotros. Por eso afirmábamos anteriormente que el creador es una suerte de extranjero que vive en nuestra ciudad, alguien que vive en nuestra sociedad y que comparte nuestra cotidianeidad diaria, pero que no se comporta como el resto.

Es en este punto en el que reside la tensión que nos preocupa, y que venimos señalando como síntoma de la verdadera creación original. Porque, por supuesto, no basta con que un usuario del lenguaje se desvincule por completo del resto al elaborar un uso propio de éste. En cierta medida, como

ya indicamos, todos llevamos a cabo ese proceso de transformación a diario, en la medida en que todos, de un modo u otro, forzamos la lengua que cada uno hablamos para obligarla a transmitir lo que buscamos expresar y comunicar. ¿Qué diferencia, entonces, estos sucesos cotidianos de subyugación del lenguaje institucionalizado, del uso genial del lenguaje al que estamos atendiendo?

En verdad, si bien es cierto que a diario llevamos a cabo múltiples transformaciones originales del lenguaje, hasta el punto de que las distintas lenguas con las que nos comunicamos nunca presentan absolutamente el carácter rígido y adecuadamente regulado que sus controladores gustarían encontrar en ellas, sin embargo es igualmente cierto que cada uno de esos procesos de transformación original deriva, finalmente, en una nueva rendición ante la autoridad. Pues ninguna de esas modificaciones llega a cristalizar definitivamente en el lenguaje, sino que se reduce a un momento puntual, localizado en una comunicación concreta y delimitada, en la que un hablante ha explotado mínimamente los límites líquidos del lenguaje para poder subyugarlo momentáneamente a su voluntad. Pero, aun cuando el receptor de ese esfuerzo creativo reciba ese producto original como tal, y no lo traicione inmediatamente al volcarlo hermenéuticamente a las normas semántico-formales institucionales (lo cual ocurre en la gran mayoría de los casos), el periodo de vida de ese proceso creativo es excesivamente corto, y no trasciende los límites de esa conversación. No se trata, por lo tanto, de una verdadera transformación del lenguaje. Más bien, esos momentos concretos de originalidad, esparcidos y diseminados en las múltiples comunicaciones cotidianas entre los usuarios del lenguaje, pueden ser considerados como

pequeñas enfermedades del lenguaje institucionalizado; corrupciones momentáneas de un *corpus* que necesariamente las contempla como posibilidad, y que rápidamente se defiende de esa invasión externa con los anticuerpos que un «tercer espectador neutral» introduce en toda comunicación que raye en los límites de lo normalizado⁸.

Siguiendo esta línea, para que una transformación del lenguaje sea considerada como una obra de arte, y a su autor como un genio, tampoco es suficiente, obviamente, el simple hecho de que el uso del lenguaje que la produce esté completamente alejado del uso institucionalizado. Siendo ésta una de las condiciones que hemos localizado como síntoma de una capacidad genial de comunicación, en tanto que explota la tensión interna del lenguaje a la que estamos atendiendo, no es, empero, la *única* condición. Cualquier usuario del lenguaje puede desplegar un uso de éste completamente original y diferente al normalizado y común, pero no por ello debemos automáticamente identificarlo como un genio. Pues la clave de la genialidad reside en el juego

⁸ Así entendía Ferdinand de Saussure estos momentáneos procesos de originalidad presentes en puntos dispersos de la comunicación cuando distinguió entre la «lengua» y el «habla». Pues las variaciones sincrónicas que el habla introduce en el *corpus* regulado de la lengua eran entendidas por Saussure como pequeñas desviaciones que alejaban la realidad pragmática y cotidiana de la comunicación de su modelo ideal, pero que no llegaban, no obstante, a afectarlo como tal. Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 2013, trad. Mauro Armijo. Por su parte, el mismo Kant nos advierte de la insuficiencia de estas aparentemente genialidades momentáneas: “Cuando uno mismo, sin limitarse a recoger lo que otros han hecho, piensa o imagina e inventa incluso varias cosas en el arte y la ciencia, no por eso, sin embargo, hay motivo suficiente para dar a semejante *cabeza* (a veces, fuerte) el nombre de *genio*, en oposición con el hombre que, por no poder nunca hacer nada más que aprender a imitar, es motejado de *loro*, porque aquello hubiera *podido* ser aprendido, y está, pues, en el camino natural de la investigación y de la reflexión, según reglas. (...) En lo científico, pues, el más gran inventor no se diferencia del laborioso imitador y del estudiante más que en grado, y, en cambio, se diferencia específicamente del que ha recibido por naturaleza dones para el arte bello.” (Kant 308-309)

de máscaras al que aludíamos justo hace un momento. Las expresiones de un esquizofrénico se caracterizan por carecer por completo de cualquier cánón comunmente reconocido por sus espectadores, pero carecen hasta tal punto de potencia comunicativa que ni siquiera pueden ser adecuadamente comprendidas por ellos mismos. No basta con que el uso del lenguaje sea absolutamente propio, sino que éste debe poseer además la suficiente fuerza comunicativa como para ser entendido por sus espectadores *a pesar de* la profunda transformación de las normas con las que estos están habituados a interpretar cada comunicación.

Teniendo en cuenta estas puntualizaciones, queda entonces convenientemente subrayado el hecho de que la genialidad del creador reside en su peculiar carácter fronterizo; en eso que hemos llamado su *extranjería*, remitiendo a su pertenencia y no pertenencia simultáneas a una comunidad. No es suficiente que sea considerado un extranjero por su distinto uso del lenguaje. Debe ser, además, y a la vez, reconocido como uno más de nosotros, como un miembro más de nuestra comunidad lingüística. A pesar, por supuesto, de la gran distancia que reconocemos en nuestro trato con él.

De ahí se deriva la dificultad de la creación original a la que estamos atendiendo: del hecho de depender de una tensión interna del lenguaje lo suficientemente crítica como para desfigurar los límites que lo definen institucionalmente, y que posibilitan la comunidad de sus usuarios, pero a la vez lo suficientemente potente en su capacidad comunicativa como para ser comprendido por sus espectadores, aunque estos carezcan, por definición, de las herramientas adecuadas para hacerlo. Es por esto por lo que hemos redefinido nuestra pregunta inicial, incluyendo los aportes hasta aquí hechos,

para redirigir nuestro análisis de la creación original al momento en el que ésta es recibida y reconocida como tal por el público al que se dirige.

5. El carácter público de toda institución.

Probablemente seremos capaces de entender mejor esta pregunta, y de responderla, si planteamos esta dificultad desde un punto de vista histórico, y hacemos referencia a las instituciones históricas del arte y de la filosofía, tal y como éstas se han establecido y consolidado en nuestra sociedad en las diferentes épocas.

Así, los usuarios comunes del lenguaje somos capaces de afirmar que una producción literaria pertenece al arte o a la filosofía cuando reconocemos en ella el cumplimiento de ciertas leyes y pautas establecidas históricamente. No basta con que algo se presente como un producto técnico para que inmediatamente sea denominado y valorado como obra de arte. Por el contrario, existen ciertos requisitos que un producto de la creatividad humana debe cumplir, determinadas condiciones, relativas tanto al proceso mismo de producción como a las características del producto final, para que éste pueda ser reconocido públicamente como arte, y no simplemente como técnica o producción manufacturada. En este sentido, históricamente se han ido estableciendo estilos, corrientes literarias, tendencias y herencias, que delimitan lo que se considera como una obra artística o filosófica, y que, en este sentido, deben poder ser reconocidas en esa nueva producción para que sea considerada como obra de arte u obra filosófica. Al establecer los fundamentos de las instituciones del arte y de la filosofía, lo que lleva a cabo la

sociedad es la elaboración de cánones que deben ser seguidos por toda aquella producción que pretenda ser considerada como una obra más de esas instituciones. La institución del arte tiene, por tanto, un devenir histórico que se puede seguir a lo largo de todas aquellas obras de arte que han posibilitado su devenir institución.

Lo determinante de estos principios o cánones a cumplir por toda obra de arte es que son de *dominio público*, y no posesión privada y específica de algunos pocos. Es completamente cierto, por supuesto, que a lo largo de la historia siempre ha estado presente, de un modo u otro, una cierta «especialización del arte»; como si el arte, entendido como fenómeno cultural amplio de creación original, no hubiera estado siempre al alcance de todos, sino que fuera el dominio de unas pocas mentes geniales, cuyas producciones han definido progresivamente lo que es el arte a lo largo de la historia, y que poseían, por ello mismo, derecho a juzgar acerca de la pertenencia o no a su propio ducado de las nuevas producciones por parte de los neófitos aspirantes.

Sin embargo, como tendremos ocasión todavía de subrayar con más énfasis, aun habiéndose dado en la historia esa cierta «especialización del arte», ese reinado en el arte de y para los artistas, ello no anula el exigido reconocimiento público que dichos artistas necesitaban a la hora de poder poseer un espacio en la sociedad. Si el arte era dominio de unos pocos, hasta el punto de considerar que sólo esos pocos podían acceder a él, contemplarlo, disfrutarlo y cultivarlo, entonces no se habría en absoluto aceptado que un extraño, necesariamente ignorante desde estos presupuestos, pudiera tener acceso a ese paraíso cultural. En la medida en que, por definición, sólo aquellos que ya lo cultivaban, que ya eran artistas consumados (aunque lo

fueran de esta manera autoreconocida), podían cruzar el umbral. Lo que, obviamente, hubiera condenado irremediabilmente al arte a persistir durante un periodo de tiempo histórico caprichosamente corto, comparable, a lo sumo, a una generación o dos de artistas. Pues, de nuevo, por definición hubiera sido imposible que nuevos artistas lograsen ser reconocidos como tales si los anteriores no les otorgaban ese título, o si las puertas de tal liceo se cerrasen definitivamente ante la desaparición de sus habitantes.

No ha sido, no obstante, éste el caso a lo largo de la historia. Y no lo ha sido porque el arte, como producción humana, siempre ha estado, en un grado u otro, al alcance de cualquier discípulo lo suficientemente capaz de aprender del maestro las técnicas a seguir para poder ser aceptado como tal. Y en este «aprender del maestro las técnicas a seguir» es donde se revela precisamente el reconocimiento social que estamos planteando, la exigencia del carácter público de los cánones a seguir por los nuevos seguidores de la antigua tradición. El liceo del arte ha estado históricamente regido siempre por aquellos que ya eran reconocidos por artistas, por los que ya habían demostrado suficientemente su talento y genialidad. Pero las puertas de ese liceo no estaban en absoluto cerradas, sino que siempre han estado abiertas a las nuevas generaciones, para que éstas perdurasen y prolongasen la labor de los antiguos. Y en esas puertas, en ese umbral a cruzar para poder ser aceptados como artistas, al modo del *adagio* platónico “no entre aquí quien no sepa geometría”, estaban escritos los cánones y pautas artísticas que discriminan entre un mero producto cultural y una obra de arte, y que los dueños del liceo habían ya demostrado poseer suficientemente.

Lo cual implica, necesariamente, la posibilidad de un acceso público a la

comprensión y reconocimiento de esos cánones y pautas, para poder posibilitar que los extraños pudieran entenderlos y aprender a seguirlos. De lo contrario, como decíamos hace un segundo, si el conocimiento de esas pautas que definen el arte fuera propiedad exclusiva de los que ya son artistas, entonces sólo en ellos viviría el arte, y éste desaparecería cuando ellos mismos lo hicieran (además de generarse el sacrilegio y la falacia *ad hominem* de que alguien pudiera ser autoreconocidamente artista sin necesidad de ninguna valoración extrínseca de su capacidad creativa). Por eso es necesario que dichas pautas sean de dominio público, aunque su verdadero reconocimiento y la adecuada valoración de su cumplimiento sea tarea específica de los «expertos en arte».

Teniendo en mente esta explicación histórica teñida de tintes alegóricos, podemos entender qué es lo que ocurre cuando los nuevos escritores pretenden ser considerados como tales: no pueden más que seguir los caminos trazados con anterioridad a ellos para que puedan ser públicamente reconocidos como pertenecientes a la misma tradición a la que quieren seguir dando vida. Tienen que *disfrazarse con la máscara de los maestros*. Gracias a ello es como los espectadores afirmamos que esas nuevas producciones deben ser consideradas como obras de arte, o como obras filosóficas: porque reconocemos socialmente la pertenencia de esas producciones a tradiciones ya establecidas. Cuando la sociedad reconoce que un creador tiene valor artístico o filosófico, no está reconociendo la marca personal que ese creador ha insertado en el lenguaje, sino que está evaluando su modo de expresarse y de usar el lenguaje con respecto a cánones preestablecidos, anteriores a esa obra, que la definen precisamente como obra de arte, y no como mera producción cultural, en base

al cumplimiento de esos cánones.

El problema es que esta forma de producir y reconocer nuevas obras artísticas y filosóficas genera unas instituciones *rígidas e inflexibles*, tan rígidamente e inflexiblemente como el uso institucionalizado del lenguaje que comparten todos aquellos que deben poder acceder a esas obras. Al institucionalizar así al arte y a la filosofía, la sociedad convierte a sus productos en un elemento más del lenguaje de todos, cerrando prácticamente las puertas a cualquier resquicio de originalidad. Si el principio según el cual lo bueno es lo que ha hecho la tradición se convierte en pilar definidor de la creación artística⁹, en tanto que es el cumplimiento de los cánones ya reconocidos y valorados lo que determina que el neófito cruce o no el umbral del liceo del arte, con ello se destruye la posibilidad de que el nuevo autor muestre algo verdaderamente propio y personal en la producción con la que se está jugando su reconocimiento público como artista. Palabras como estilo o intención pierden todo su significado relativo a originalidad y novedad, pues lo único que puede el autor es demostrar cierta capacidad curiosa, casi divertida, en el uso de los antiguos mecanismos, de modo que el espectador tenga el fantasma de la impresión de que lo que está contemplando es algo nuevo, y no simplemente una *repetición reiterativa* de unas herramientas y unos contenidos llenos de polvo, usados y expresados una y mil veces.

Pensemos, por ejemplo, en una poesía redactada de esta forma. En ella sus palabras se encadenan de un modo casi mecánico, siguiendo un álgebra

⁹ “Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido (y no sólo de lo que se acepta razonadamente) tiene poder sobre nuestra acción y nuestro comportamiento. (...) Precisamente esto es lo que llamamos tradición: el fundamento de su validez.” (Gadamer 348)

matemático definido por las pautas establecidas por la autoridad, por los expertos en arte, y que deben cumplirse en la creación poética, buscando la rima, el soneto, la medida. Las palabras expresan un pensamiento o un sentido mediante ciertos procedimientos establecidos por la tradición, según los cuales debe realizarse la comunicación entre el autor y el espectador, si es que esa comunicación quiere ser valorada públicamente como poesía, y no se contenta con el peculiar y fugaz disfrute de su propio autor y de algún esporádico y despistado espectador. La poesía resulta entonces una concatenación matemática de palabras que procura comunicar un mensaje concreto a los espectadores; se limita a producir, con un mínimo vestigio de originalidad, aquello que desde la tradición viene haciéndose y del modo como viene haciéndose, ya que éste es el modo socialmente reconocido como correcto de crear poesía. Palabras como amor, libertad, sufrimiento, pena y gloria sólo son los prototipos de unos sentimientos institucionalizados y estandarizados, utilizados para encuadrar versos según patrones establecidos.

Lo mismo ocurre cuando, en filosofía, se pretende elaborar un nuevo ensayo teórico según estos principios. Lo que ello produce es una argumentación mecánica en la que su autor se limita a poner en funcionamiento ciertos mecanismos de pensamiento tradicionalmente reconocidos con el fin de producir una conclusión que se siga de las bases establecidas. Existe «el método», esto es, las pautas a seguir para poner en marcha la máquina de razonar, y cuyo cumplimiento escrupuloso es la condición *sine qua non* de que la conclusión final alcanzada sea susceptible de ser aceptada y tomada en consideración¹⁰. Cualquier camino que pueda

¹⁰ “Cuando esto sucede [cuando la filosofía se convierte en un *corpus* endurecido de

intentar seguir ese autor para mostrar cierta originalidad, cierta personalidad, incluso para poder tratar temas novedosos, está vetado por las barreras institucionales de los estándares clásicos. Por su parte, y exactamente por los mismos motivos, la ciencia se encuentra igualmente limitada y enclaustrada en fronteras formales en lo que a su naturaleza institucional se refiere.

En definitiva, se trata, en general, de la necesidad de establecer normas y pasos a seguir para que cualquier nuevo camino trazado por el aspirante sea definido y reconocido por aquellos que ya han transitado ese camino como «el mismo» camino que ellos tuvieron que seguir para poder ser reconocidos como «expertos en la materia». Si el aspirante no se atiene a ese peculiar *vía crucis*, si no transita las mismas etapas y da los mismos pasos que sus maestros le imponen, entonces, por mucho valor que posea el producto de su esfuerzo, por muy reconocido y alabado que pueda ser a nivel personal, nunca llegará a ser reconocido como una obra más de la rama artística o científica a la que ese autor quiere pertenecer, y cuya vida quiere prolongar. Simplemente porque no ha seguido el mismo camino, porque no participa de la dirección común, y, por lo tanto, no puede ser reconocido como un compañero¹¹.

terminología técnica], allí donde sucede y mientras sucede, los libros de filosofía dejan de tener lectores y sólo tienen guardianes, guardianes que mantienen una interminable disputa acerca de su derecho de custodia sobre lo guardado.” (Pardo 14)

¹¹ Por supuesto, podríamos traer a colación toda una rica pluralidad de ejemplos históricos que evidenciasen en qué sentido, por ejemplo, una nueva disciplina científica no es susceptible de cruzar el umbral de la ciencia, y perder el título de mera técnica habilidosa, hasta que no adopta el «método» reconocido por los especialistas como el adecuado. Sirva como ejemplo paradigmático, entre muchos otros a los que podríamos aludir, el modo como la psicología descriptiva tuvo que autoimponerse el método de las ciencias de la naturaleza para poder ser reconocida en sus inicios como una ciencia legítima, aun a coste de traicionar su propio objeto de estudio. Para profundizar en estas cuestiones acerca de la institucionalización del proceso artístico y científico, (cf. Kuhn, 2006)

De esta forma, ni siquiera surge la problemática de la creación artística y filosófica como tal, pues toda discusión y argumentación remiten al uso de los mecanismos establecidos. La cuestión no afecta directamente a la máquina, que se supone bien creada y diseñada, sino a sus engranajes y al lubricante de estos: no es necesario que el autor se pregunte cómo debe escribir; la respuesta a esta pregunta la tiene ya en los escritos de los maestros anteriores a él. La pregunta que el artista y el filósofo deben formularse es: ¿cómo puedo usar del mejor modo las leyes y las pautas que me ha aportado la tradición?

6. La institucionalización de la genialidad: crisis, renovación y perduración de la creación original.

Sin embargo, y aquí reside la clave de la dificultad, esas leyes y pautas que caracterizan las instituciones del arte y de la filosofía no se han creado desde la nada. No surgieron de pronto en un momento concreto, ni fueron elaboradas como el producto de una reflexión, individual o compartida, que perseguía formular explícitamente los cánones que debían establecer qué es una obra de arte en oposición a cualquier otro producto de la creatividad humana.

Por el contrario, como hemos ido adelantando reiteradamente, fue el impulso *original* de algunos creadores, cuando aún no existían ni el arte ni la filosofía como instituciones públicamente reconocidas, con sus maestros, sus tradiciones y sus aprendices, lo que trajo al mundo unas creaciones que no encajaban en las instituciones ya existentes porque no seguían los moldes y las normas que éstas imponían. Lo que significa, evidentemente, que esos nuevos

productos, incapaces de ser catalogados bajo los conceptos ya existentes y manejados por sus contemporáneos, reclamaban para sí una nueva acepción, que posibilitara, con su creación, un reconocimiento a su labor paralelo al que recibían los productos de esas otras ramas de la productividad humana respecto de las cuales sí existía ya una institución lo suficientemente fundada como para posibilitar esa valoración pública. En otras palabras: al surgir nuevos elementos de la creatividad humana que no cumplieran los cánones ya establecidos y reconocidos, pero que, con todo (y este requisito siempre debe estar presente), poseían la suficiente potencia comunicativa como para ser comprendidos por sus espectadores, esa carencia de modelo o de concepto bajo el que encuadrar y valorar esos nuevos elementos exigía el establecimiento de nuevas instituciones que pudieran dar cabida a esos nuevos productos.

Y, en verdad, no de otra manera pueden los maestros de cada arte recibir su autoridad. Pues ésta no les es concedida como un don divino, ni es, por supuesto, autootorgada. Por el contrario, siempre es y debe ser una autoridad públicamente reconocida la que se la conceda, para así poder tener un espacio de difusión y de existencia en la misma sociedad que les otorga su lugar en ese reconocimiento público. De ahí procede la autoridad de los maestros de cada rama del arte: del hecho de que ellos son los *fundadores* de esas ramas. Cada pauta a seguir, cada modelo de ejecución y de creación artística, existe en la medida en que fue revelado originariamente por un genio que, en su creación, siguió esa nueva pauta inexistente anteriormente¹²; aportándole así a la

¹² Es esta dificultad de crear siguiendo una pauta o norma que no existe antes de la creación que la sigue la que Kant busca señalar, en su concepto de genio, al indicar que es la naturaleza la que le da la regla al arte a través del genio: si éste debe seguir una regla en su creación, pues de otra manera ésta no tendría sentido, pero esa regla es

sociedad el material necesario para que ésta pudiera formular públicamente, en base a esa obra genial, los requisitos que a partir de ese momento cualquier nuevo aspirante debía cumplir si quería ser incluido históricamente en la tradición de la rama del arte o de la filosofía definida precisamente por esos mismos requisitos.

En este sentido, el arte y la filosofía, y, dentro de ellas, cada una de sus subdivisiones en tendencias y corrientes, sólo existen, en realidad, como la paradójica *institucionalización rígida* de algo que, originalmente, fue novedoso, flexible, innovador. Si una institución como el arte o la filosofía puede llegar a existir como tal es porque una creación completamente original ha revelado una nueva forma de usar el lenguaje que no respondía a los cánones anteriores, exigiendo así un reconocimiento público según unos nuevos patrones de medida. Han sido los grandes maestros de la tradición los que han dado vida a esa institución, no como un acto divino, sino mediante su especial esfuerzo, gracias a su capacidad genial de comunicación para servirse del lenguaje de una manera en la que nadie antes lo había hecho, pero lo suficientemente comprensible como para ser aceptada y reconocida por la sociedad que lleva a cabo esa institucionalización.

De modo que es en este momento, en el que más apoteósico se nos presenta el valor del creador, cuando la sociedad viene presta a quebrar su autoridad y a introducir la rigidez institucional en la flexibilidad que el creador

absolutamente inexistente antes de dicho producto original, entonces el genio no puede recibir esa regla de ninguna tradición artística anterior a él, sino que debe ser él mismo el que inspire esa regla. Lo cual, en términos ilustrados, es equivalente a sostener que esa regla ha surgido en él «de forma natural». En lo ambiguo y milagroso de esta explicación kantiana puede comprobarse en qué sentido, como ya hemos indicado, esta explicación pretende salvar una imposibilidad teórica.

había provocado dentro de la institución del arte y de la filosofía. Pues nunca podemos perder de vista que, finalmente, sin rigidez una institución como el arte o la filosofía no puede existir. Para que el arte y la filosofía puedan existir requieren del reconocimiento público de su existencia, incluso de su valor, y algo así sólo ocurre cuando el espectador es capaz de comprender la creación de un artista o de un filósofo según los cánones que ese espectador ya maneja en su uso institucionalizado del lenguaje.

De este modo se revela aquella tensión interna del lenguaje compartido como un síntoma de una tensión mucho más profunda, que afecta, no simplemente al uso cotidiano del lenguaje, sino, más radicalmente, a la regularización pública de un cierto uso genial del lenguaje; el cual, y de ahí surge la tensión, es genial precisamente por no ser público, sino privado, individual y completamente original. Lo que en un primer momento fue novedoso, lo que el genio creador revela como algo completamente propio y privado de su capacidad comunicativa, es *traicionado* en el proceso institucionalizador que lleva a cabo sobre ello la sociedad al ser convertido en algo rígido y potencialmente público. Y ello, curiosamente, como la única alternativa posible que ese genio posee para poder ser reconocido precisamente como genio, sin que la obra de arte que ha logrado crear caiga en el olvido al no poder ser transmitida y conservada socialmente por aquellos que deben ser sus guardianes y difusores: sus discípulos. En la obra de arte del genio, su especial capacidad comunicativa, ese uso privado del lenguaje que lo distancia del resto de usuarios, y que lo convierte en genio, se presenta en un primer momento como algo completamente innovador e imposible de medir por los anteriores patrones; ahora, una vez la sociedad ha reconocido públicamente el

valor de esa obra de arte, extrayendo de ella esa capacidad genial de comunicación, esa nueva forma de usar el lenguaje, y convirtiéndola en la nueva pauta a seguir que definirá su peculiar rama del arte, la originalidad privada del creador pasa a ser el nuevo cánón de medida pública de la creación artística y filosófica. Al requerir del reconocimiento público para poder ser lo que es, el genio está abocado siempre a exponer su intimidad y convertirla en una nueva dimensión de comunicación, en un nuevo espacio de despliegue interlingüístico.

La creación original, en su estado puro y primero, aparece siempre como algo oscuro, imposible. No puede ser de otro modo, ya que es una ruptura directa con lo actualmente existente en el momento de la creación, que es lo que define el modo como los usuarios contemporáneos se comunican entre sí. De ahí que sólo sea reconocida como tal cuando los espectadores consiguen adueñarse de ella, cuando consiguen convertir ese uso extraño y original del lenguaje en un uso institucionalizado, públicamente comprensible, y, con ello, públicamente reproducible una y mil veces. Si antes definíamos el acto de la creación original como una suerte de robo, que convertía al creador en un cierto ladrón por apoderarse de aquello que le interesaba de la sociedad acudiendo a ella desde fuera, como un extranjero, ahora comprobamos que su reconocimiento como creador, como genio (y no, pongamos, como esquizofrénico, o simplemente como usuario extravagante e incomprensible), se traduce en una reapropiación social de eso robado. Como si la sociedad no pudiera reconocer la genialidad del creador más que expropiándose la y haciéndola suya. Pues, en último término, ¿cómo iba a ser posible la difusión social de su creación si ésta no se convirtiera en un producto público? ¿Cómo

iba a poder pasar a la historia de una sociedad una creación completamente privada, original e intempestiva, si dicha sociedad no consigue adueñársela?

Teniendo en cuenta esta peculiar naturaleza fronteriza del creador, este trágico destino, que le impone la necesidad de ser traicionado justamente para poder ser reconocido como tal, podemos resumir la esencial tensión interna de la sociedad y del lenguaje a la que estamos aludiendo y en la que estamos profundizando con la siguiente expresión, de carácter metafórico: *los poetas están ya siempre muertos para nosotros*¹³. En efecto, mientras su naturaleza de genio se revela completamente en su apogeo, por así decir, en su verdadera originalidad, resulta absolutamente incomprensible para sus espectadores. Es en ese momento en el que el genio se presenta con más fuerza como extranjero, como usuario extraño del lenguaje, porque es en ese momento en el que más distancia muestra frente a nosotros, los usuarios normales. Hasta el punto de que en esa aproximación primera, en esa fulguración de su genialidad, ni siquiera podemos reconocerlo estrictamente como genio; pues ello implica ya una cierta cercanía con su obra en tanto que obra de arte de un genio, y eso es lo que por definición no podemos tener cuando su uso privado del lenguaje se presenta por primera vez. Mientras viven como poetas, como verdaderos genios todavía incomprensidos por resultar aún imposible comprenderlos institucionalmente, los creadores serán completamente desconocidos para

¹³ Tomamos prestada esta expresión de la citada obra de José Luis Pardo, *La regla del juego*, en la que está inspirado en gran parte nuestro argumento principal. Tal y como allí hace Pardo, usamos el término "poeta" en su sentido etimológico original como traducción del griego «ποιητής», que, en su significado literal, significa directamente "creador", y en un uso más específico remite a los usuarios del lenguaje capaces de formular bellas expresiones. Así, con una hermenéutica metafórica sencilla, el poeta es el creador del lenguaje, el que acuña las palabras y su forma de usarlas, y, en general, el que le da al resto de usuarios la regla para comunicarse.

nosotros, y vivirán aislados en soledad y desterrados de la sociedad.

Y, últimamente, cuando por fin consigan ser reconocidos como poetas, esto sólo será posible a fuerza de arruinar su originalidad institucionalizándola como pauta públicamente reconocida y, en esa misma medida, públicamente accesible y practicable. Es decir, convirtiendo en público y común a todos aquello privado y novedoso que sólo ellos poseen, y que precisamente es lo que hace que sean poetas. El creador es el inactual, el *intempestivo*, el que parece enfrentarse a toda la sociedad por no ceder a sus deseos, pero también el que finalmente es vencido por ella al ser reconocido como creador.

Y tiene que serlo necesariamente, pues de lo contrario ocurriría lo que señalábamos anteriormente como la alternativa a que las pautas y cánones que definen al arte o a una de sus ramas sean públicas: que su genialidad quedaría reducida a su vida individual en todos los sentidos, tanto respecto a su capacidad privada de comunicación como al reconocimiento de esa genialidad. Lo que significaría, en la práctica de una existencia común intersubjetiva, la pérdida absoluta de su novedad, la imposibilidad del reconocimiento de su genialidad, al no poder sus contemporáneos acceder a su comprensión, y, en el peor de los casos, la reclusión del genio en una institución mental con el objetivo de tratar médicamente la anomalía lingüística que manifiesta en sus intentos desesperados de comunicación¹⁴.

¹⁴ A pesar de las apariencias, las constantes alusiones a la genialidad, y, en general, a lo que no se atiene a la norma común, entendiéndola como *locura*, no son gratuitas. Podríamos remitir aquí a toda una extensa bibliografía que estudia la relación entre el genio y la locura (en especial, cfr. Jaspers, Karl, *Genio y locura: ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindbergh, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Aguilar, Madrid, 1968, trad. Agustín Caballero Robredo); a modo especial, centraremos la atención en los profundos estudios de Foucault acerca de la exclusión de la locura como manifestación social diferente a la regulada públicamente, y a su tesis, explícitamente

Por ello, la esencia del creador es una realidad ambigua y tensional por naturaleza: siendo personal e individual, original, su intempestividad y su extranjería lo convierten en un verdadero creador, pero sólo puede ser reconocido como tal cuando la sociedad lo ha convertido en una parte más de la tradición artística y filosófica que él mismo ha traicionado, es decir, cuando su originalidad e individualidad han sido asesinadas y su cuerpo se ha convertido en un ladrillo más de la institución que pretendía renovar. La creación original de una obra de arte o de una obra filosófica supone la muerte de su autor, la muerte del poeta. Y lo mismo ocurre con el arte y la filosofía como instituciones: al nacer su destino es morir a manos de aquellos que le dan forma, y que ellas mismas matan después. Como si en el arte y la filosofía todo estuviera teñido de sangre y muertes. Pero, ¿de qué otro modo podría alcanzarse su espiritualidad, su eternidad, su rigidez, si no es con el *rigor mortis*? El destino de todo creador es siempre un destino *trágico*.

7. Crisis y renovación de las instituciones: la perduración y transmisión del genio (o: de tablas viejas y nuevas).

En realidad, tanto el establecimiento de una institución como su supervivencia exigen una *renovación continua*, un impulso original vital que le aporte la energía necesaria para que esa institución pueda prolongarse viva en la historia unos años más. Ya que su rigidez, aunque es el medio gracias al cual consigue establecerse precisamente como institución de alcance público,

paralela a la nuestra, según la cual la inclusión de esa diferencia sólo es posible mediante su normalización y regularización por parte de los competentes mecanismo de poder (*cf.* Foucault, 1997).

equilibrando las diferencias presentes entre los distintos usuarios al otorgarle pautas comunes de igual cumplimiento en todos ellos, esa misma rigidez que hace posible al arte y a la filosofía como instituciones, y no simplemente como episodios curiosos de momentánea vigencia, es la que puede convertirse en la perdición y destrucción de esas instituciones (y de todas) si éstas no encuentran la manera correcta de corregirla.

En efecto, cuando el arte o la filosofía son seguidos ciegamente, esto es, cuando las normas de los maestros son cumplidas estrictamente y sin ninguna originalidad, permitiendo así la reproducción imitativa, generación tras generación, de lo que el maestro original produjo fundacionalmente, sin que sea posible que esos cánones institucionales sean revitalizados por sus seguidores para garantizar la permanencia de su alcance público (institucionalizado), la rigidez que hace posible su institucionalización produce finalmente tedio y sobriedad: al no permitir el surgimiento de algo nuevo, agotan ellas mismas la fuente de la que surge su vida. Los neófitos, los principiantes que buscan ser iniciados, tienen completamente vetada la incorporación de ningún elemento personal u original suyo, pues eso podría corromper la norma establecida y reconocida, dificultando o incluso imposibilitando su futuro seguimiento.

Pero esto sólo ocurre a fuerza de olvidar, o malinterpretar, el origen de esas instituciones. Ya que ellas mismas surgieron precisamente gracias a que unos valientes tuvieron la suficiente osadía como para romper las antiguas normas y crear desde ellos mismos nuevos modos de expresión y comunicación, nuevos usos del lenguaje, aun a riesgo de quedar completamente aislados y excluidos del resto de la sociedad por culpa de su

rebeldía. Sólo gracias a esos impulsos transgresores originales es como una nueva institución puede surgir dentro del antiguo régimen. Mientras que el seguimiento ciego de las viejas tablas, de las normas ya siempre reconocidas y exigidas, tanto en el caso del surgimiento de una nueva institución como en su perduración en las nuevas generaciones, produce que en ellas lo que era novedad se convierta en tradición, lo que era específico se diluya en algo genérico y común, y, en fin, que lo que era un producto especial de la creatividad humana se extienda hasta perder su especialidad y convertirse en simple y llana cotidianeidad. Con lo que la institución así mantenida perderá paulatinamente su carácter de institución específica (de ser arte pictórico, o arquitectónico, o narrativo; de ser filosofía, o teología, o ciencia), para pasar a ser algo sin especificidad ninguna, extendido por todo el género común, hasta convertirse, simplemente, en un uso cualquiera del lenguaje.

Por eso, para poder seguir existiendo el arte y la filosofía necesitan ser modificadas, renovadas, puestas al día. Necesitan ser revitalizadas periódicamente con impulsos de originalidad semejantes a los que en un primer momento les dieron vida. Lo que significa, bien entendido este menester, que el arte y la filosofía, por su misma naturaleza institucional, requieren creadores que produzcan obras de arte capaces de derribar sus propios cimientos, para, con sus ruinas, construir nuevos edificios. *Renovar* significa entonces aquí *destruir*, golpear con el martillo creador. Ninguna institución puede sobrevivir en el tiempo si no es reconstruyéndose a sí misma a partir de sus propias ruinas. Así, la permanencia del arte y de la filosofía sólo es posible gracias a que son continuamente remodeladas y renovadas; y no por aquellos que siguen sus caminos y sus reglas ciegamente, sino precisamente

por aquellos rebeldes con valor suficiente para blandir el martillo, por los verdaderos creadores. Pues ellos son los únicos con la genialidad suficiente como para poder aportarle de nuevo la regla al arte.

Y el ciclo de originalidad, institucionalización y rigidez vuelve a repetirse, generación tras generación, para bien de la misma institución que así se perdura en el tiempo. Ante el surgimiento de una nueva obra de arte, la sociedad subyuga a la nueva creación, se adueña de esa obra de arte, y le obliga a su creador a someterse a ella si quiere ser reconocido como artista o filósofo. Convierte lo nuevo en pauta del porvenir, en algo viejo para las futuras generaciones, prometiéndole al genio reconocimiento público a cambio de su asesinato. De manera que de las ruinas a las que el martillo creador ha reducido a la antigua institución, a los antiguos usos, se levanta una nueva institución, una nueva máscara, que responde a esa creación original, adopta su novedad como cánón, e inicia una nueva tradición. De nuevo, para nosotros los poetas están ya siempre muertos, pues sólo son poetas en la medida en que la sociedad ha logrado institucionalizar bajo la forma de obra de arte u obra filosófica lo que en un primer momento parecía ininstitucionalizable. Y, sin embargo, tal asesinato es necesario, pues de otro modo no poseeríamos ni arte ni filosofía.

8. La traducción como límite y tensión en la frontera.

Hemos procurado, en todo lo anterior, señalar una tensión interna del lenguaje como facultad de comunicación. Tensión que, por lo tanto, se extiende por todas las diferentes lenguas concretas mediante las cuales cada

sociedad particular geopolíticamente localizada se ha servido, a lo largo de la historia, de esa facultad de comunicación. Todos los idiomas existentes han presentado, en un grado u otro, la tensión interna producida por la necesidad de equilibrar las diferencias individuales en un único patrón común de uso, absorbiendo lo privado de cada usuario en lo público de la comunidad lingüística. Como indicamos al principio, nuestro estudio de la creación original en el arte y la filosofía perseguía como objetivo analizar dicha cuestión como síntoma por antonomasia, en grado elevado y suficientemente explícito, de las pequeñas rupturas y choques que se producen cotidianamente en cualquier comunicación lingüística ordinaria por el simple hecho de que cada lengua, por muy estandarizada que esté, posee poros abiertos a la libertad creativa e individual de cada usuario. De manera que el proceso de ruina y renovación que hemos presentado como el medio vital de toda institución se manifiesta como igualmente válido de cara al establecimiento y transformación paulatina de los diferentes idiomas, los cuales manifiestan su carácter *líquido* en el hecho de experimentar continuas y casi desapercibidas destrucciones y renovaciones diarias a manos de sus hablantes.

Ahora bien, si las diferencias individuales entre los usos privados y públicos provocan este tipo de enfrentamientos, quiebras y ruinas dentro de un mismo idioma, podemos entender fácilmente que esa tensión se genera a un nivel mucho más elevado cuando lo que se enfrentan son dos lenguas distintas, con sus propios cánones de uso e interpretación, sus propias semánticas y hermenéuticas, y, en definitiva, cada una con su forma de vida propia subyacente a todo el *corpus* que la define. Si en la frontera de contacto entre distintos usuarios de una misma lengua puede generarse esa diferencia de uso

que provoque la grieta fatal en el cuerpo de la lengua que ambos comparten, en el contacto entre dos lenguas distintas esa diferencia puede llegar a imposibilitar la comunicación al llegar a resultar imposible volcar la privacidad de una lengua en la otra y viceversa.

Por supuesto, existen lugares comunes entre diferentes lenguas, derivados del hecho de que todas ellas son en último término despliegues de una misma y compartida facultad de comunicación de seres humanos que, a su vez, poseen formas de vida relativamente semejantes entre sí, a pesar de las diferencias particulares que pueden mostrar en la superficie. Un pasado histórico común puede también acercar las formas de vida de dos sociedades que actualmente se sirven de idiomas distintos. Pero, como todo traductor conoce por experiencia, esos lugares comunes no resultan por lo general suficientes para posibilitar con facilidad la traducción de una lengua a otra. Pues existen multitud de matices semánticos y hermenéuticos a tener en cuenta que pueden malograr profundamente ese volcado.

El objetivo de profundizar aquí en el proceso de creación artística era el de destacar, a través de ese proceso, el hecho de que el mismo lenguaje posibilita, por su naturaleza, la adopción de nuevas pautas de uso y de significado, surgidas casi espontáneamente por el acto comunicativo especialmente potente de determinados usuarios del lenguaje. Este objetivo estaba inspirado, obviamente, en el presupuesto de que la tensión en la traducción entre diferentes lenguas era simplemente un síntoma más de la tensión que experimentan los usuarios del lenguaje entre sí ante la aparición de una nueva forma de usarlo. Tan diferentes resultan entre sí los nativos de la sociedad, los que cumplen con los cánones de la tradición, frente al creador

que incorpora una originalidad privada, como resultan las distintas lenguas que se encuentran en la frontera de la traducción.

Ahora bien, desde estos presupuestos, ¿es posible una traducción de una obra literaria genial a una lengua distinta a la lengua en la que ha sido creada? ¿O cualquier traducción de esa obra literaria implica necesariamente una traición y una pérdida del elemento genial del autor en la medida en que éste pueda estar vinculado a la privacidad de esa lengua? Parecería, de entrada, que una traducción de este tipo nunca sería posible sin perder en su camino los elementos personales que el genio original del autor ha introducido en la lengua en la que se expresa con su uso original del lenguaje. De ser esto efectivamente así, podríamos concluir que la traducción es un límite para la transmisión del arte y de la ciencia imposible de ser salvado.

Sin embargo, esta conclusión apresurada pasa por alto la paradoja que supone precisamente el elemento genial de los creadores para los espectadores que comparten su misma lengua, y que introduce en el uso del lenguaje esa tensión que hemos pretendido señalar y analizar. Así, hemos presentado al creador como un extranjero que convive con nosotros, en base al uso completamente personal y original que lleva a cabo del lenguaje, lo que produce que se comunique con nuestra misma lengua de una forma especial y sumamente diferente debido precisamente a su extranjería. Si esto es así, su carácter de extranjero no afecta sólo a sus relaciones lingüísticas, y, con ello, a la comunicación de sus creaciones, con usuarios de otras lenguas distintas a la suya; sino que directamente nosotros mismos, usuarios de su misma lengua, nos relacionamos con él como si fuera un extranjero que maneja una lengua distinta a la nuestra. Es decir, es como si nosotros mismos ya necesitásemos

llevar a cabo la traducción a nuestro modo de hablar de su peculiar lengua, de la que él es el único hablante, cada vez que entramos en relación con sus productos artísticos.

Dicho de otro modo: la tensión que hemos señalado como tensión interna del lenguaje no supone un elemento excepcional en la comunicación artística entre diferentes lenguas, sino que, como nos hemos esforzado en subrayar, revela una paradoja interna de la misma lengua del creador, por estar causada precisamente por un uso peculiar del lenguaje anterior a toda lengua. En cierto modo, resulta incomprensible cómo podemos, en general, comunicarnos con un creador y entender lo que nos transmite en sus obras literarias. Su uso personal del lenguaje debería, por norma, impedirnos entenderle y llegar a tener en absoluto acceso a sus obras. Y, sin embargo, tenemos acceso a ellas, las disfrutamos, e, incluso, con el tiempo, llegamos a interiorizar los elementos originales de su forma de usar el lenguaje para incluirlos en el modo institucionalizado de comunicarnos; e, igualmente, su estilo personal, original y novedoso en un primer momento, llega no obstante, finalmente, a crear escuela, de manera que poco a poco aparecen seguidores que escriben y hablan igual que el creador de ese estilo.

¿Cómo es esto posible? ¿Cómo podemos explicar esta comunicación imposible? Kant afirmaba, en su *Crítica del Juicio*, que el genio logra transmitir su genialidad porque, en cierto modo, inspira en sus espectadores el mismo genio que hace posible su creación original¹⁵. Siguiendo esta idea,

¹⁵ “El producto de un genio es (en aquello que en él es de atribuir al genio y no al posible aprendizaje o a la escuela) un ejemplo, no para la imitación (pues, en ese caso, se perdería lo que en él es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para que otro genio lo siga, despertado por él al asentimiento de su propia originalidad, para practicar

podemos pensar que la traducción de una creación original es posible gracias a que el traductor posee el mismo genio que el creador al que traduce. Es decir, podemos entender que el traductor es capaz de trasladar de una lengua a otra el elemento original del creador al que traduce porque él mismo posee el suficiente genio como para servirse del lenguaje del mismo modo personal e innovador que el creador en cuestión¹⁶.

Sin embargo, una respuesta de este tipo no hace sino diferir en el tiempo la misma dificultad de base que se pretende resolver. Pues, si la traducción encuentra un límite aparentemente insuperable en la creación artística por la tensión que introduce en el lenguaje la originalidad del creador, y la solución a ello es la genialidad del traductor que pretenda superar ese límite, en el producto final de su traducción encontraremos el mismo obstáculo de comprensión y accesibilidad, generado en esta ocasión por la originalidad del traductor. De modo que, al final, serán dos obstáculos a superar: la comunicación original del creador, y los elementos innovadores del traductor.

Lo que pasa por alto una concepción de este tipo de la tensión a la que se enfrenta la traducción es el hecho de que, si esa tensión es un síntoma más de la tensión interna del lenguaje como facultad de comunicación de base entre los usos públicos y privados, y que se revela por antonomasia en el proceso de creación original en el arte y la filosofía, entonces tan equivalente es el proceso

la independencia de la violencia de las reglas en el arte, de tal modo que éste reciba por ello mismo una regla nueva mediante la cual se muestra el talento como ejemplar.” (Kant 318)

¹⁶ Es en base a esta idea por lo que algunos autores defienden la necesidad de que deban ser escritores profesionales y de suficiente reconocimiento artístico los que lleven a cabo la traducción de obras artísticas, especialmente las de aquellas excepcionalmente difíciles de traducir, frente a la especialización del traductor profesional.

igualador que la sociedad lleva a cabo al adueñarse de la originalidad del creador en su institucionalización como lo es la traducción en su esfuerzo de anular las distancias entre las dos lenguas a igualar para poder acercarlas a un mismo y compartido lugar común. Del mismo modo que la sociedad busca adueñarse de la regla privada que el creador posee para poder convertirla en elemento público compartido, el traductor busca adueñarse de los elementos de la lengua extraña que quiere volcar en la propia, para hacer que lo que resulta privado a ella se presente como propio de la suya.

Por supuesto, y aquí reside la verdadera dificultad de todo el proceso que hemos analizado, una explicación teórica de este tipo no puede conseguir anular el elemento milagroso de la traducción; de la misma manera que, en un cierto grado, siempre sigue quedando un resquicio inexplicable en el proceso de institucionalización y expropiación de la norma privada del creador. Ya que, por definición, ni siquiera el creador conoce esa regla que él mismo sigue. Lo que implica que la sociedad lleva a cabo mágicamente el milagro de explicitar lo inexplicable, de traducir a normas y reglas definidas un uso completamente inspirado y natural. Por mucho que nuestra explicación nos pueda iluminar ese proceso, siempre queda un resto de oscuridad imposible de racionalizar. En último término, la comprensión en la comunicación de dos individuos que se comunican desde circunstancias subjetivas diferentes en un grado u otro es, estrictamente considerada, milagrosa.

En lo que respecta a los procesos de traducción, no podemos llegar a entender definitivamente, a un nivel teórico, cómo es posible la traducción de una obra de arte genial a una lengua distinta a aquella en la que fue creada. Hemos procurado acercarnos a esa explicación, incapaces de perder en todo momento

la conciencia de que siempre sería necesario dar todavía un paso más (imposible) que liquidase por completo la explicación. Y, sin embargo, convivimos con esas traducciones y entre ellas. Nos servimos a diario de traducciones de obras literarias, y gracias a ellas podemos acceder a creaciones artísticas y productos culturales que, de otro modo, nos resultarían inaccesibles. Aunque en esas traducciones no podamos estar seguros de si lo que disfrutamos es efectivamente la capacidad artística del creador, por la que lo consideramos un genio, o la genialidad del traductor. Debemos, en cada caso, procurar disfrutar de cada una de las traducciones, y valorar su calidad de acuerdo al nivel de acercamiento a esa genialidad del autor que nos permite.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- Foucault, Michael, *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Gadamer, Hans-George., *Verdad y método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1977.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Kant, Immanuel, *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. V, *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Deutschen Akademie der Wissenschaften, 1902 ss.
- Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. Carlos Solís Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pardo, José Luis, *La regla del juego*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

翻譯和智識正義*

魯菲娜·克拉拉·雷弗艾多·格雷羅**

摘 要

在本文中，透過對文本翻譯的評估捍衛知識產權正義的原則。辯護的基本原理奠基於普通心理學、社會心理學和社會語言學。一如這些原理應用的證據，亦將舉出翻譯在社會上造成影響的歷史事實。

關鍵詞：譯者活動、知識產權正義、不同文化間的關聯、干預變量

* 本文為特邀稿件

** 巴利亞多利德大學哲學系

Translation and Intellectual Justice^{*}

Rufina Clara Revuelta Guerrero^{**}

Abstract

In this paper we defend the principle of intellectual justice to the valuation of the translations done by translators of texts. We base our defense on basic principles of general psychology, social psychology and sociolinguistics. As evidence that confirms the application of those principles we remember historical facts that show the incidence of translations in societies of arrival.

Keywords: Activity translator, Intellectual Justice, Intercultural relations, Intervening variables

* Invited paper

** Department of Philosophy, University of Valladolid

Traducción y justicia intelectual*

Rufina Clara Revuelta Guerrero**

Resumen

En este trabajo defendemos la aplicación del principio de *justicia intelectual* a la valoración de las traducciones realizadas por los traductores de textos. Fundamentamos nuestra defensa en principios básicos de psicología general, de psicología social y de sociolingüística. Como prueba que refrenda la aplicación de dichos principios rememoramos hechos históricos que evidencian la incidencia de las traducciones en las sociedades de llegada.

Palabras clave: Actividad traductora, Justicia intelectual, Relaciones interculturales, Variables intervinientes.

* Autor invitado

** Departamento de Filosofía, Universidad de Valladolid

Introducción

Enfrentamos este trabajo con la convicción de que no poseemos la formación suficiente para la realización de esta empresa, pero con la decisión firme de que el momento para hacerlo no puede esperar. Somos conscientes de que hay mucho que decir y de que lo que decimos, posiblemente, es discutible tal como se dice. Quizá en nuestro trabajo hay más intuición que razón bien expresada, pero sentimos el impulso de hacerlo y nos aventuramos a seguirlo.

Entendemos que conviene definir primeramente qué entidad engloba la expresión lexemática “justicia intelectual”. Integrada dicha expresión por dos lexemas deberemos considerar primeramente el significado de cada uno de ellos. Bajo el lexema “justicia” se recogen conceptos diferentes, entre los que encontramos: “que es conforme a derecho”, “que es totalmente conforme a la realidad, a la norma (que tiene exactitud, justedad)”, pero también dicha expresión hace referencia a “reconocer a cada cual lo que le corresponde”, “dar a cada uno lo que es suyo”, etc. (Foulquie y Saint Jean 576-580). El lexema “intelectual” nos aproxima a lo que tiene que ver con el intelecto y con lo que el ser humano produce en su ejercicio. Dos lexemas, por lo tanto, que delimitan las dos perspectivas que debemos tener en cuenta en la consideración del objeto al que se aplica, la traducción.

Al plantearnos como objeto de nuestro estudio la justicia intelectual referida a la traducción de textos, no estamos más que tomando un objeto que, perteneciente al ámbito de las relaciones interculturales, se incardina en el mundo del Derecho, por la perspectiva desde la que se contempla. Entramos, pues, en un espacio límite en cuanto pertenece a dos mundos, dos ámbitos

cultural y lingüísticamente diferentes que de otro modo no podían relacionarse: el del derecho y el de la traducción. La justicia intelectual no es el único objeto del mundo del pensamiento que se contempla desde el ámbito del Derecho. También se insertan en él figuras como la “injusticia intelectual”, “delincuencia intelectual”, el “contrabando intelectual” (Villares 8), la “piratería editorial” (Ibidem 12), etc.

Afirmar que nuestro objeto se incardina en el mundo del Derecho (o, de las disciplinas jurídicas) nos lleva a considerar que, si bien se distinguen distintos tipos de justicia, con variaciones a lo largo de la historia,¹ pero que se consideran prototipos, no podemos olvidar que, en su ejercicio, como entidad e institución humana, se encuentra sometida al condicionamiento que impone la evolución socio-política y cultural de los pueblos. Juan Zaragüeta, en la disertación que hizo ante la Junta de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (de la que era Secretario perpetuo), el 4 de marzo de 1969, analiza la *justicia intelectual* a la que considera “una justicia en el más estricto sentido de la palabra”, por cuanto su esencia consiste en “dar a cada uno lo suyo” (Zaragüeta, 1969: 12). De él tomamos las pautas primeras que nos sirven de base para el análisis de nuestro objeto.

Argumentos a favor de la demanda de justicia intelectual para la actividad traductora.

¹ Por ejemplo, ha sido tradicional distinguir entre justicia conmutativa, distributiva y legal, ordinaria, original, vindicativa. La Editorial Espasa-Calpe lo recoge (Diccionario Enciclopédico Abreviado V 124). Distinción que viene de muy antiguo. Juan Zaragüeta prefiere hablar de justicia retributiva y atributiva; contributiva y distributiva, como tipos de justicia referidos a intereses humanos. (Zaragüeta, 1969: 11-12).

Una cuestión que debemos plantearnos al iniciar nuestra reflexión sobre el tema que da título a este trabajo, es ¿qué opinan los traductores del hecho que analizamos? ¿sienten la justicia intelectual en lo que afecta a su ser autores de una o múltiples traducciones? La respuesta a estos interrogantes nos la dan los mismos investigadores de las áreas de traducción e historia de la traducción en el ámbito universitario, cuando expresan su malestar ante las prácticas y procedimientos de evaluación de tales actividades por los órganos competentes de la “evaluación de la actividad investigadora” en las universidades. Las prácticas introducidas, para determinar el valor o interés de una obra publicada y/o traducida, se centran en tomar como criterio el rango que ocupan, en una lista cerrada, las editoriales o revistas en las que se publican los trabajos (Behiels 85-98), sin proceder a la lectura de los mismos. Investigadores reconocidos del área de la traducción de universidades españolas y europeas, lamentan el hecho de que “grandes proyectos de traducción humanística no encuentren lugar en las clasificaciones académicas al uso”, dado que cuando escriben un libro o un artículo en el campo de los estudios de la traducción son considerados “investigadores”, pero cuando traducen un libro o un artículo “a lo sumo son considerados autores secundarios” (Behiels 85-98). Ello no deja de ser una práctica, que desde la perspectiva del Derecho, puede calificarse de “injusticia intelectual”. La toma de conciencia de esta situación nos animó a plantearnos la necesidad de reflexionar sobre el tema. Veamos, pues, nuestros argumentos.

Un argumento en defensa de la demanda de “justicia intelectual” en pro de la traducción, nos lo aporta su contribución a la génesis y cambio de

mentalidades sociales así como a su difusión. Desde la perspectiva histórica podemos encontrar ejemplos claros del papel jugado (y también reconocido) por la actividad traductora en la construcción del bagaje intelectual de los pueblos. Un ejemplo lo encontramos en el *Humanismo o Renacimiento europeo*, fenómeno que no se hubiera producido sin la incidencia de las obras traducidas en aquel tiempo. En el trabajo “Humanismo, traducción y educación. Análisis de una incidencia histórica” (Revuelta 72), la autora recoge una cita de Ángeles Galino en la que la gran historiadora de la educación en la Antigüedad, recuerda el objetivo de la labor cultural de Varrón: “Acoger y coordinar el pensamiento griego y *tornarlo romano haciéndolo pasar a través de sí mismo*”² A propósito de ella, podemos derivar una serie de interrogantes y reflexiones acerca de la labor paralela desarrollada por los humanistas del Renacimiento. Interrogantes y reflexiones que tienen aplicación al objeto que hoy analizamos. Acoger y coordinar el pensamiento del autor desde la cultura, la lengua, la sociedad a las que pertenece como hombre o mujer de una época, y *tornarlo pensamiento dirigido a la lengua, cultura, sociedad o pueblo de acogida*, a través del *sí mismo del traductor*, implica una aportación que a éste sólo corresponde. Precisar cómo y por qué vías o medios el traductor consigue esto, constituye realmente el objetivo de esta ponencia.

En el trabajo a que aludíamos más arriba (“Humanismo, traducción y educación...”) se defiende la hipótesis de que “la actividad traductora desarrollada con peso significativo durante la época bajomedieval y el Renacimiento, jugó un papel determinante en el desarrollo del Humanismo

² La cursiva es nuestra. La hemos introducido con el objetivo de resaltar el sentido que la frase tiene en el contexto en que Revuelta la utiliza.

pedagógico”, y se hace referencia al hecho de que: “En ocasiones, la actividad traductora responde a una petición singular, que deriva de la *voluntad del traductor de dar respuesta a una demanda realizada por personas que desean la renovación de la Iglesia, con la consecuyente proyección en la formación de los fieles*”; es decir, se destaca la voluntad expresa del traductor en la consecución de un determinado fin que no estaba contemplado en las previsiones del autor del texto traducido. Así mismo, en dicho trabajo, se pone como ejemplo el caso de Alonso de Virués al decidir traducir una selección de los *Coloquios familiares* de Erasmo. A propósito de ello la autora afirma que “el traductor actúa de mediador entre el autor y la difusión de la obra” (Revuelta 71), aspecto importante que interesa recordar ahora dado que no se trata de una mediación indiferente a los objetivos perseguidos por el traductor.

Indudablemente, el ámbito de las relaciones interculturales está poblado de multitud de objetos; el nuestro, que no es otro que el de los textos traducidos, es así mismo vario y complejo. En él se dan cita desde textos de carácter literario (y, por lo mismo, regidos por el principio de libertad lingüística) hasta textos científicos (sometidos al principio de precisión, que viene exigido por el acuerdo de la comunidad científica en la necesidad de definir el contenido semántico de los términos que se utilicen en el discurso). Pero, incluso los científicos, a medida que avanzan en sus investigaciones, van introduciendo variaciones en el contenido semántico de los términos que utilizan, precisando el concepto. Pensemos, por ejemplo, en la variación

semántica del lexema “átomo” a lo largo de la historia³. Es un hecho que, como afirma Arranz Fraile, “todas las ramas del saber humano tienen su lenguaje propio”, y que “en cualquiera de ellas se manejan vocablos que, en gran parte, son de uso corriente, y otros que pudiéramos llamar específicos” (Arranz Fraile 23). Centrándose en la consideración del vocabulario de la física, puntualiza:

“La física también tiene su vocabulario que, en parte, está constituido por palabras de uso corriente que se han incorporado a su lenguaje, no sin antes haber precisado y limitado su sentido. Así, todo el mundo conoce la acepción que en la vida diaria se da a los sustantivos trabajo, equilibrio, empuje, fuerza mecánica, etc.; pero no todo el mundo sabe lo que en física, de una manera concreta, se entiende por tales palabras [...]” (Ibidem 23).

Evidentemente, la naturaleza de los textos determina y condiciona la labor del traductor, pero también las circunstancias socio-históricas. Otros condicionantes no le serán ajenos.

Por ejemplo, debemos considerar también la incidencia que en la traducción tienen la correspondencia o discrepancia, el paralelismo o la divergencia que puedan existir entre las formas de expresión de un mismo contenido semántico en las lenguas (de origen y de destino) implicadas en una

³ Para Demócrito y Epicuro los átomos “son partículas indivisibles de que está constituida la materia”. En la química moderna, el átomo es “el elemento de la molécula considerado como inalterable”. En la física atómica contemporánea el “sistema compuesto de un núcleo constituido por protones y neutrones en torno al cual gravitan los electrones planetarios” (Foulquie 81).

traducción. Si los pueblos se singularizan por una serie de rasgos compartidos, entre los cuales se cuenta la lengua (Blas Guerrero 82); si los hábitos de comunicación se constituyen en elemento definidor de la idea de pueblo, en cuanto expresan el grado de cohesión social, las diferencias entre la lengua de origen y la de llegada, son también diferencias en el sentido del texto, que fundamentan una propiedad intelectual por parte del traductor. Por otra parte, tampoco podemos olvidar que todas las circunstancias que a lo largo de los tiempos hayan incidido en el desarrollo o aislamiento de un pueblo, han actuado como condicionantes de su desarrollo o freno lingüístico, lo cual incidirá en el texto traducido, contribuyendo con ello a darle una entidad propia que fundamenta una propiedad intelectual diferente, pero no menos importante, que se añade a la del autor del texto.

En definitiva, se impone concebir el término “traducción” en un sentido “cultural”, como bien explica Miguel Ángel Vega cuando afirma:

“[...] hemos concebido el término ‘traducción’ en un sentido ‘cultural’ que trasciende las operaciones estrictamente lingüísticas. Según éste se integraría en él toda la multiforme tarea de mediación llevada a cabo en aras de la transmisión del pensamiento y de la comprensión mutua: la realización de gramáticas (lo que los evangelizadores denominaban reducción a artes), los trabajos lexicográficos, los estudios de etnografía, y las relaciones y trabajos historiográficos que daban visibilidad a los nuevos pueblos ante el mundo europeo” (Vega Cernuda 10).

Testimonios desde la historia y la sociolingüística

Pongamos un caso quizás límite: La Europa de finales del siglo XV y del siglo XVI, o el “mundo occidental”, no conoció los *Cuatro libros clásicos* de Confucio, hasta que fueron traducidos del chino al latín por el jesuita Matteo Ricci, hacia 1590. Ahora bien, ese conocimiento adquirido tras la lectura en su versión latina, tenía que diferir mucho del conocimiento que de él tenían los mandarines chinos, e incluso los religiosos jesuitas que por entonces misionaban en China y que penetraban en ella dominando la lengua china. Para empezar, la figura de Confucio y su doctrina empapaba la vida del pueblo chino⁴, siendo venerado por éste. Matteo Ricci respetaba aquella veneración, que no la identificaba con culto, sino con respeto a una figura histórica que había dado importantes enseñanzas al pueblo. Sin embargo, otros europeos y otros misioneros (jesuitas y no jesuitas), menos conocedores que Matteo Ricci de la realidad socio-cultural del pueblo chino, lo condenaban. Ello es un ejemplo de la diferente asimilación del texto, que no deriva del texto en sí, sino de un complejo de factores entre los que se cuentan la lengua de llegada, la mentalidad del hombre occidental y el bagaje cultural de los lectores europeos. Tengamos en cuenta, además, que la transcripción del chino al latín no era fácil, no podía recoger todos los matices con que se expresa la lengua china. En definitiva, nos encontramos ante un caso de traducción de un texto que procede de una cultura muy diferente, que empapa la vida de un pueblo milenario, que

⁴ La “piedad filial” (síntesis de las “cinco virtudes brillantes”: amor y veneración a los padres, benevolencia, justicia, prudencia, sentido de lo conveniente) presidía la educación china.

sigue teniendo vigencia en la vida político-social del mismo, y que es recibida por otros pueblos (los europeos), que carecen de las vivencias del pueblo chino, que son sensibles a otras vivencias, en una lengua, el latín, que es utilizado por la minoría culta, y que provoca otras evocaciones muy diferentes a las provocadas por el texto origen al pueblo chino.

Apoyándonos igualmente en la Historia, tampoco podemos olvidar que el significado de una palabra evoluciona con el tiempo. Probaremos nuestra afirmación con algunos ejemplos. Consideremos la evolución del contenido semántico del término *idiota* que, tanto en la literatura pedagógica y psicológica especial (básicamente de los tres primeros cuartos del siglo pasado), alude a “ser humano con retraso mental profundo” (con una “edad mental” equiparable o correspondiente a un sujeto cuya edad cronológica está comprendida entre 2 y 5 años)⁵. En principio, en la España romana, y por tanto en su uso latino, (*idiōta-æ*) significaba “no iniciado”, “lego”, “ignorante”; al igual que el adjetivo “*idioticus-a-um*” que también significaba “ignorante”, y el adverbio “*idioticē*” que hacía referencia a “torpemente” “en estilo ordinario”. Es decir, básicamente hacía referencia a un estado intelectual que tenía su causa en la falta de instrucción, o sea en una circunstancia externa, medioambiental, no en una causa biológica. Ese sentido y significado pasó al italiano y al castellano. Así, en la época de San Francisco de Asís, parece ser que respondía al significado de “indocto”. En la obra de Teóphile Desbonnets “De la intuición a la institución. Los franciscanos”, leemos:

⁵ En la actualidad sigue teniendo ese mismo significado de “ser humano con retraso mental profundo”, pero se ha desechado el término por considerarle peyorativo (carácter que le ha otorgado la propia sociedad del momento).

“Y éramos indoctos y estábamos sometidos a todos”¹⁷. Esta frase manifiesta bien la voluntad de ponerse en el último rango, con los excluidos, con los que no tienen un estatuto en la sociedad y, por lo tanto, carecen de privilegios. Queda el calificativo ‘indocto’ (en latín *idiota*). Francisco, Bernardo y otros ¿eran realmente indoctos? Francisco había hecho seguramente los estudios que hacía todo mercader: leer, escribir (tenemos autógrafos), contar (al menos sumar y restar, siendo más raro el conocimiento de la multiplicación, y muy excepcional el de la división); rudimentos de derecho y de práctica comercial, etc. Es verdad que Clarena, un siglo más tarde, escribe: ‘Yo no soy capaz de escribir o de hablar con orden y conforme a las reglas de la retórica, porque soy idiota e inexperto’¹⁸, cosa que su obra contradice” (Desbonnets 34).

Por su parte, Scheerenberger, en su “Historia del retraso mental”, al hacer referencia a la aportación de Aurelio Cornelio Celso (siglo I d. de C.) nos dice que

“[dicho autor] utilizó el término *imbecillus*, en su obra *De Medicina*, único fragmento de su polifacética enciclopedia que sobrevivió al paso del tiempo. En este documento, escrito en el año 30 d.C., *imbecillus* denotaba una astenia general o cualquier forma de debilidad; hasta muchos años después no se asociaría con un grado limitado de retraso mental. De la misma manera, el término *idios* en su acepción griega original significaba sencillamente individuo privado, esto es, aquel que no se comprometía en ninguna forma de vida pública, y probablemente no designó cierto tipo de retrasados mentales hasta el Renacimiento. El

vocablo *fatuidad*, en cambio, se empleaba en Grecia y Roma como sinónimo de neciedad [sic] o ligereza de mente.” (Scheerenberger 29).

Por otra parte, es conocido el hecho lingüístico relativo al diferente contenido semántico que tienen determinados vocablos castellanos en América Latina en comparación con el que tienen en España. La razón de la diferencia se encuentra en el hecho de que en América Latina conservan el significado que les daban los conquistadores, colonizadores y misioneros, en la época del descubrimiento y primera colonización, mientras que en España esos vocablos han evolucionado. El departamento de Lengua Española, de la Universidad de Valladolid, elaboró un *Diccionario del castellano tradicional* que “reúne miles de palabras que todavía se utilizan cotidianamente en algunos de nuestros pueblos de manera específica y diferencial con el castellano estándar. Términos que perviven residualmente en el ámbito rural pero que se encuentran en trance de desaparición” (Hernández XI-XIV). Podríamos poner más ejemplos, pero nos alargaríamos en exceso.

A lo anteriormente señalado se une la existencia de palabras, lexemas, sintagmas, que ofrecen un carácter ambiguo por cuanto admiten diferentes significados, como por ejemplo: alumbrar⁶, “alza”⁷, etc. Podíamos hacer

⁶ Palabra que admite significados tan diversos como “iluminar”, o dar luz, y “aclarar o desacollar las vides”, es decir, “retirar la tierra de la cepa con el fin de que ésta recoja el agua” (Hernández 65).

⁷ Este término admite el significado de “aumento, incremento, elevación, encarecimiento, carestía”, y también “primera vuelta que se da al rastrojo, identificándose en este caso con “reja”, término que se define como “labor de arado que se da a una tierra antes de sembrarla” (Hernández 65, 111). Definición que nos ha introducido otra palabra ambigua, dado que “reja” también admite el significado de “cancela, verja, enrejado, barrotes” (Corripio 403).

referencia a muchas otras, lo que no hacemos por ser un hecho de sobra conocido. Sí nos detendremos un momento a considerar el hecho de que en ocasiones encontramos referencias a categorías de personas mediante expresiones que no pueden ser tomadas “al pie de la letra”. En la Historia de la Educación correspondiente a la Antigüedad -por ejemplo, a la educación hindú, la educación griega, la educación en el pueblo judío...- encontramos textos que hacen referencia a la educación de los “niños” y a la escuela. En ellos se incluyen expresiones y párrafos, que pueden inducir a una interpretación equivocada a la persona lectora de nuestro tiempo, no iniciada en la cultura de referencia, en su historia, o en los estudios histórico-pedagógicos de esas épocas lejanas, por cuanto se podría pensar en instituciones y prácticas educativas destinadas tanto a niños como a niñas, no habiendo sucedido así. Cuando Ángeles Galino expone su conocimiento sobre “la escuela y la educación en los imperios del Nilo”, en el momento en que hace referencia a la “sabiduría egipcia”, nos hace una advertencia sobre la interpretación que no debe hacerse de la autoría que se atribuye a algunas obras que recogen dicha “sabiduría egipcia”:

“La sabiduría egipcia cuenta con un repertorio bastante numeroso de obras que alcanzaron gran difusión en los círculos cultos, especialmente entre los escribas y en las escuelas de escribas. Estas obras se atribuyen siempre a algún «sabio» hombre de corte, consejero real, ayo de príncipes, «hijo de rey», o simplemente escriba. Téngase en cuenta que el título de «hijo del rey», como en otras ocasiones el de «esposa real», eran honoríficos y referidos a algunos de los autores de estas sentencias

(por ejemplo, Ptah-hotep); no deben en modo alguno ser entendidos al pie de la letra. Otras veces las «enseñanzas» se ponen en labios de Re³. Generalmente quiere este género que las «enseñanzas» vayan dirigidas al hijo del autor” (Galino 103).

En conclusión, existe una complejidad de factores, de muy diverso tipo u origen, que determinan tanto la escritura y traducción de un texto como su incidencia en el grupo lector al que se destina, que debemos tener en cuenta a la hora de valorar los textos traducidos como objetos intelectuales. Entre esos factores, cabe considerar: a) las circunstancias que inciden en la personalidad y obra del autor⁸; b) el objetivo final que se propuso al escribir el texto; c) las características socioculturales del grupo humano o pueblo para el que fue escrito, así como sus características psíquicas (afectivas y mentales) que definen su “personalidad”; d) circunstancias que inciden en la personalidad del traductor y en la traducción; e) las características socioculturales de los grupos a que va destinada la traducción; f) la correlación existente entre el contenido del texto y los intereses del lector; g) los efectos que produce la lectura del texto traducido en los grupos a que va destinada la traducción; h) etc. Las diferencias existentes entre los factores que inciden en la escritura de un texto y las que inciden en su traducción pueden llegar a ser tan extremas (recordemos el caso de la traducción de *Los cuatro libros clásicos* de Confucio, en la Europa de principios del siglo XVII) que es evidente que la consideración de todos estos factores avalan la demanda de reconocimiento de “propiedad

⁸ No olvidemos a Ortega y Gasset: si hablamos del hombre concreto debemos considerar su circunstancia. Ello es determinativo de sus hechos.

intelectual” al traductor de un texto. Quizá se me objete que, en ocasiones diversas, el traductor (en algunas, el editor de la obra traducida, o el propio autor que demanda la traducción) tienen como objetivo único para la traducción su oportunidad en el mercado (factor que también impulsa la traducción de un texto, entre otras razones, porque de algún modo se presenta de forma que incita a su adquisición). Ello no es obstáculo para que sigan estando presentes otros factores incidentes en la obra traducida. Todos ellos, son factores que influyen en una mayor o menor correspondencia entre el texto original y el texto traducido. El sentido de cada uno viene determinado por todas y cada una de las circunstancias o factores incidentes. Recordemos que un texto –original o traducido- se realiza como tal, cumple con su objetivo, en cada momento en que es leído.

Análisis de los factores o variables que inciden en un texto traducido

Hasta aquí hemos enumerado o enunciado los factores que inciden en un texto traducido. Creemos conveniente presentar esos factores apoyándonos en ejemplos concretos relativos a términos y obras que han sido, o fueron en un pasado, traducidas. Como bien podemos inferir de lo dicho en el punto anterior, los “contenidos intelectuales”, los “mensajes” transmitidos por el autor de un texto se hayan en función del sustrato sociopolítico y cultural en que se ha formado, vive o se identifica. Por ello, no podemos olvidar que el significado de una palabra evoluciona con el tiempo. En el epígrafe anterior hicimos referencia a ello y recordábamos el diferente contenido semántico que tienen determinados vocablos utilizados en países castellanohablantes de América

latina en comparación con el que tienen en España. También nos detuvimos en la consideración de la evolución del contenido semántico de términos como *idiota e imbecillus*...

Si consideramos que los contenidos que asimilamos en nuestras lecturas se hayan en función del sustrato cultural que poseamos, es evidente que la lectura de un mismo texto transcrito a lenguas diferentes da resultados diferentes. La explicación se encuentra en el hecho de que los universos mentales, correspondientes a cada grupo lingüístico, son así mismo diferentes.

A medida que la evolución de los pueblos avanza conquistando medios de información y de comunicación cada vez más evolucionados, la actividad traductora ha ido ampliando su campo, respondiendo al interés de los seres humanos por conocer los textos que recogen, expresan y transmiten el pensamiento escrito, la riqueza cultural (espiritual, científico-técnica, literaria, artística ...) de otros pueblos. Interés que se extiende no sólo a los pueblos que nos precedieron, a fin de facilitar el conocimiento de nuestras raíces culturales, sino también a las aportaciones de otros a los que Europa, primero, el Occidente después, colonizó material y culturalmente. Igualmente se extiende, cada vez con mayor intensidad, a las producciones actuales de países cultural, científica y tecnológicamente evolucionados.

En consecuencia, nuestro objeto de estudio, en sí mismo considerado, es un ente complejo. Sería preciso analizar los factores o variables incidentes desde las diversas disciplinas que los estudian, a fin de comprender mejor el carácter de esa relación. Nos limitaremos a realizar algunas consideraciones.

Desde la sociolingüística aparecen formuladas diversas variables cuando esta disciplina se centra en analizar las funciones del lenguaje del adulto, en el

que se suelen distinguir tres funciones: la función ideacional, la interpersonal y la textual. La primera de estas funciones sirve para la expresión del “contenido”; la segunda posibilita la “interacción entre los seres humanos”, proporcionando medios de expresión de los status, de las actitudes sociales e individuales, de las afirmaciones o negaciones, de los juicios, etc.; la tercera (propriadamente llamada “función textual”) permite asegurar uniones con los aspectos pertinentes de la situación en la que el texto es empleado. En definitiva, puede afirmarse que la función textual posibilita al hablante construir textos (orales o escritos) que sean adecuados a la situación; y permite al oyente o al lector distinguir esos textos de un mero conjunto de frases.

Es obligado considerar que el desarrollo de las tres funciones aparece condicionado por la circunstancia global en que el ser humano se forma. Siendo esa circunstancia diferente para cada pueblo, para cada cultura, y en cada época, debemos concluir admitiendo las diferencias que comporta dicha circunstancia para cada ser humano y, consecuentemente para cada traductor. La doctora Martha Lucía Pulido Correa nos ofrece en su obra *Filosofía e Historia en la práctica de la traducción*, multitud de ejemplos que ilustran y confirman nuestra hipótesis, desde la Filosofía y la Historia. Partiendo de la consideración de que “cada traductor hace de la obra que traduce un problema de lectura y de escritura”; considerando que en el acto de traducción, la lectura y la escritura no pueden separarse”, lo que supone que “el traductor entra en una relación particular con la obra”, Pulido se pregunta “en qué espacio debería situarse el traductor para realizar su trabajo de manera óptima”; precisando a continuación que podría ser “en un espacio que contenga la originalidad del autor, la subjetividad y la espontaneidad del lector, el rigor del

traductor y la originalidad del traductor-escritor”. Analizar los diversos elementos que se dan cita en “ese espacio”, constituye el contenido de su obra.

Que la actividad traductora se encuadra entre las actividades de tipo intelectual está universalmente asumido, no se discute. Desde la Edad Antigua hasta la postmodernidad de nuestros días se han dado testimonios de ello. La Historia de todos los tiempos recoge pruebas de la influencia que, por esa vía, unos pueblos han ejercido en otros. Un ejemplo significativo y relativamente próximo, nos lo ofrece la difusión del pensamiento humanista del siglo XVI. La influencia que ejercieron en Europa, las obras de los grandes pensadores del Renacimiento, realizada por vía de traducción de las mismas, contribuyó al cambio de las mentalidades político-sociales del siglo XVI y posteriores ¿No supone esto una deuda para con los traductores que realizaron aquel trabajo? Consideremos los apuntes que sobre el número de traducciones de las obras de algunos humanistas (Alberti, Nebrija, Erasmo, Castiglione, Moro, Antonio de Guevara, Luis Vives, ...) se introducen en el estudio “Humanismo, Traducción y Educación. Análisis de una incidencia histórica” (Revuelta, 2013: 63-83). Consideremos también el número de lectores de las traducciones de “El Cortesano” de Castiglione, el número de traducciones y ediciones del “Examen de ingenios para las ciencias” de Huarte de San Juan, o las traducciones de los “Ensayos”, de Montaigne (Revuelta 2013). Tengamos presente igualmente la aportación que nos ofrece sobre “lo que el humanismo renacentista heredó de la época bajomedieval” y el análisis que realiza acerca de “la actividad traductora en la reconstrucción social de Europa” (Revuelta 2013). ¿No significa todo ello una contribución intelectual al desarrollo de los pueblos, merecedora de reconocimiento? Silenciar o negar esa contribución ¿no supone

una injusticia intelectual? La contribución de los textos traducidos a la génesis y cambio de mentalidades sociales refuerza la defensa que Revuelta realiza acerca de la justicia intelectual para la labor traductora.

Los estudios que desde la sociolingüística histórica se han realizado sobre fenómenos de traducción a lenguas de pueblos conquistados o integrados en pueblos dominantes, ponen de relieve la necesidad de considerar las traducciones desde la complejidad de las relaciones entre el hombre y el lenguaje. Para el estudio de nuestro objeto se impone la consideración de las lenguas como estructuras “agrietadas por las diferencias que en ellas introducen los distintos grupos sociales”. Un ejemplo claro de esta realidad lo ofrece Joaquín García-Medall Villanueva cuando analiza los “malentendidos”, “errores pragmáticos derivados de un bagaje cultural muy diferente (el de los sacerdotes católicos en las Filipinas) frente a un ethos cultural austronésico representado por los nativos tagalos y bisayas de este archipiélago durante los siglos XVII y XVIII”. Errores o malentendidos que sistematiza en diversas categorías, tales como: a) “Errores en la interpretación gramatical”; b) en la “deixis social y personal”; c) en los “actos de habla”; d) en el “modo de concebir diverso del europeo”; e) respecto a la “fraseología hispana”; etc. y cuyo análisis le lleva a la conclusión de que:

“Como parte del proceso traductor los lingüistas misioneros se encontraron con fenómenos gramaticales y pragmáticos a los que tuvieron que hacer frente desde su propio *ethos* cultural mediterráneo y desde su propia perspectiva católica. Para describir las lenguas filipinas hicieron valer su conocimiento gramatical derivado de las

gramáticas greco-latinas de Prisciano y de Donato, así como del metalenguaje gramatical de Elio Antonio de Nebrija respecto a la lengua latina, lo cual produjo descripciones poco acertadas desde la perspectiva tipológica. [...]” (García-Medall 173).

En conclusión, García-Medall con el análisis que realiza en su trabajo aporta toda una serie de casos, ejemplos, de las divergencias que pueden darse entre la lengua origen y la lengua de llegada, debidas a diferencias socioculturales. Pero hay otras razones que, aun siendo menos importantes desde la perspectiva de la sociolingüística, también contribuyen a verificar nuestra hipótesis. Un ejemplo, en muchas ocasiones la traducción de una obra se ha constituido en motor de impulso de la difusión de la misma.

La incidencia de las variables consideradas, y la “respuesta” dada por los traductores

Se dice que la primera cualidad a que debe responder la traducción de un texto es la *fidelidad* al original. Sin embargo no siempre esto es posible, sobre todo si se trata de textos que responden a una de las siguientes categorías: a) textos muy distanciados en el tiempo; b) que pertenecen a culturas muy diferentes; y c) que aparecen escritos en lenguas así mismo muy diferentes a la de destino.

Puede ocurrir que palabras, modismos, metáforas, refranes... del texto original no tengan su correspondencia en el texto de llegada, y en consecuencia sean intraducibles. Como hemos podido observar, en algunos casos, el

traductor resuelve este problema dando en la versión el sentido del texto o aclarándolo en breve nota explicativa, al mismo tiempo que se introducen aclaraciones por otras vías.

En los trabajos “Orientación didáctica de las traducciones agustinas” y “La orientación didáctica en las traducciones de los franciscanos”, Revuelta analiza las diferentes herramientas didácticas utilizadas por los autores y traductores de los textos que integran las muestras sobre las que su autora realiza ambos estudios. La utilización de determinadas herramientas (textuales o paratextuales) puede hacer más rentable (más eficaz) la lectura del texto traducido. No cabe duda que la introducción de algunas de esas herramientas (tales como notas a pie de página o finales, aclaraciones, comentarios u observaciones, referencias al autor o al valor de la obra, etc.) por parte del traductor, constituyen un elemento que aumenta el valor del texto traducido, y consecuentemente afianza el valor de propiedad intelectual que debe atribuirse al traductor. Veamos un caso: El agustino Pío de Luis realiza una traducción de las *Homilías sobre la primera carta de San Juan*, escritas por San Agustín, y acompaña la traducción de unos “Comentarios” que forman un segundo cuerpo del texto publicado. Para facilitar la consulta de los comentarios que corresponden a cada párrafo o pequeño texto de las Homilías, se organiza el índice presentando en paralelo las páginas correspondientes a los textos de San Agustín traducidos y las páginas correspondientes a los comentarios que el traductor realiza. Tengamos en cuenta que: a) El objetivo del comentario no es otro que el de “hacer inteligible o más inteligible el texto” (Pío de Luis 15-16):

“La presente obra consta de dos partes. La primera es una traducción de

las homilías. Hemos querido que fuese muy ceñida al texto original, desnuda, sin notas [...]. La segunda es un comentario continuo del texto agustiniano. En él hemos introducido cuanto nos pareció oportuno para hacer inteligible o más inteligible el texto”.

b) Que la intencionalidad del traductor es didáctica, por cuanto le preocupa la comprensión de un texto escrito muy a finales del siglo IV o en el primer tercio del s. V, es decir cerca de 1600 años antes (tengamos en cuenta que San Agustín es ordenado sacerdote en el año 391 y consagrado Obispo de Hipona en el 395, y que la traducción realizada por Pío de Luis es editada en 1997).

Cuando los prólogos, proemios, introducciones, presentaciones, notas al lector, notas bibliográficas, se deben al traductor (en otras ocasiones se deben al autor o al editor), éste lo aprovecha para introducir claves que posibiliten un mejor entendimiento del texto traducido. En ocasiones el mismo traductor confiesa en el prólogo la necesidad de introducir notas a pie de página que aclaren lo que en el texto era de dificultosa comprensión. Por ejemplo, Ramón Zueco de San Joaquín (O.S.A.), en el prólogo o introducción de su *Método del Dr. Ollendorf para aprender á [sic] leer, hablar y escribir un idioma cualquiera adaptado al visaya [sic]*, afirma:

“[...] se deja conocer, que por mucho cuydado [sic] que se ponga en la Traducción [sic], no siempre se podrá trasladar al castellano toda la fuerza, gracia i [sic] hermosura del original latino [...]. Para suplir esta falta, he añadido algunas Notas [sic] en los pasages [sic] que me han parecido necesarias [...] para declarar mejor lo que en el texto estaba

difícultoso [...]. Otras [...] para probar la legítima mente de mi Padre San Agustín [...], que está desfigurada en la citada traducción francesa. [...] otras para [...]”. (Zueco de San Joaquín XVIII-XIX).

En ocasiones las aclaraciones o comentarios introducidos por el traductor se refieren a características del texto origen, es decir, de la fuente utilizada o base de la traducción. Por ejemplo, la referencia a la versión que le sirvió de base a Eugenio Zeballos, para su traducción del francés al castellano (en 1701), de *Los libros de la doctrina cristiana, según la edición de San Mauro*, de San Agustín. Zeballos se expresa así en el “Prólogo”:

“[dicha versión] tenía tanto de la barbarie de la Lengua Francesa que en muchos pasages [sic] no era inteligible, [...] muy frecuentemente ni siquiera se acercaba á [sic] la mente de San Agustín.” (Zeballos XVI).

En otras ocasiones, el traductor precisa situar convenientemente al lector ante la situación personal y cultural del autor de la obra, para lograr así una inteligencia de la misma lo más ajustada a las circunstancias en que fue escrita y, consecuentemente, al sentido del texto, como podemos apreciar en la siguiente cita:

“*La figura de San Agustín es hoy día unánimemente reconocida por los más altos representantes de la cultura moderna como la más grande, a la vez que atrayente y fascinadora que nos ofrecen los fastos de la Historia de Occidente. Nadie ciertamente ha ejercido como él en el transcurso de los siglos influencia bienhechora tan profunda y duradera sobre las inteligencias y los corazones [...]*” (Vega IX).

Para mejorar la comprensión de la obra traducida, en ocasiones, los traductores introducen listas bibliográficas con intencionalidad didáctica:

“También hemos tenido que renunciar a un estudio largo y profundo de la obra que hubiésemos querido llevarse al frente [...] . En sustitución de él, ofrecemos al final una discreta *Bibliografía* para que los estudiosos puedan, *si quieren, enterarse a fondo* de las cuestiones debatidas en torno a este maravilloso libro”⁹ (Vega XV-XVI).

Al analizar las “herramientas textuales, de carácter formal”, en el trabajo sobre “Orientación didáctica de las traducciones agustinas”, Revuelta se detiene en la consideración de las “aclaraciones o explicaciones” al conjunto del texto o a un punto del discurso que pueden ser introducidas por el autor o por el traductor del texto. En ellas pues, encontramos otra forma de incidir el traductor de un texto en la traducción del mismo, mejorando su adecuación al momento y al lector del texto traducido; *aclaraciones o explicaciones*, insistimos, que pueden afectar al conjunto del texto o a un punto del discurso. Las primeras suelen aparecer en los prólogos y tratan de preparar al lector para una lectura adecuada de la obra. No es otra la finalidad que Fray Luis de León persigue en el prólogo al *Cantar de Cantares*, de Salomón (León 17). En dicha traducción Fray Luis introduce en el prólogo una aclaración con la intención de preparar al lector para una lectura adecuada de la obra. En el trabajo antes referenciado, en nota 69 a pié de página, se dice:

⁹ Los términos en cursiva denotan el carácter de “optatividad” y de “ampliación” de conocimientos con que se presenta la bibliografía.

“Comienza Fray Luis por declarar el amor de Dios a los hombres y cómo el Cantar de Cantares es testigo de ese amor ‘donde Dios se muestra herido [...]’. Sus explicaciones se ordenan a facilitar al lector la comprensión de un lenguaje figurado que además expresa sentimientos profundos del alma humana [...]” (Revuelta, 2007: 64).

Igualmente, el traductor introduce también “comentarios u observaciones” con finalidades distintas, como: a) la de “situar al lector en el contexto adecuado, pudiendo tener el valor de orientaciones necesarias para una justa comprensión del discurso”, (Revuelta, 2007: 67), como hace Pío de Luis Vizcaíno en la “Introducción” a las “Homilías sobre la primera carta de San Juan”, escritas por San Agustín. Dice Pío de Luis:

“La predicación de San Agustín, como en general la de los Padres de la Iglesia, está muy vinculada al presente de la vida de la Iglesia. De ahí que no deje de tener importancia el que nuestras homilías hayan sido predicadas en el año 407 [...] Tal es el contexto socio-ecclesial en que vieron la luz nuestras homilías. El santo no lee la carta de san Juan desde el contexto en que surgió el escrito, sino desde la situación para la que quiere obtener luz él. [...]” (de Luis 12-14).

b) Otra finalidad puede ser la de “precisar el sentido de sus palabras para lograr un mejor entendimiento” del texto traducido, como podrá observar el lector en la siguiente cita en la que el autor de la traducción (Eugenio Zeballos) introduce unas observaciones al texto traducido (“Los libros de la doctrina cristiana...” de San Agustín) en el “Prólogo” del mismo:

“16. Generalmente observo la etymología [sic] de las voces, quando [sic] no se opone a nuestra recta pronunciación; i [sic] digo *recta*, porque la viciosa no debe servir de regla. Por este medio se evita la equivocacion [sic] de muchas palabras, que escritas de un modo significan una cosa; i [sic] de otro modo otra muy distinta [...]” (Zeballos XVI-XVII).

Como puede observar el lector de estas líneas, en los dos ejemplos anteriores, el traductor introduce sus comentarios u observaciones en los prólogos o proemios. Insistiendo en estas consideraciones y abundando en los ejemplos, traemos aquí otro ejemplo en el que los traductores realizan toda una serie de aclaraciones y precisiones, incluso “suplencias en omisiones”. Nos referimos a los traductores del texto *Sagrada Biblia. Primera versión directa al español de los idiomas originales, hebreo y griego*, editada en Madrid por Nacar-Colunga (B.A.C.). Los traductores de este texto hacen toda una serie de aclaraciones, precisiones y suplencias en omisiones (según ellos mismos confiesan), relacionadas con la traducción realizada, con la finalidad de dar al lector “lo más necesario para entrar preparado en la lectura de los libros” (Nacar y Colunga XL)¹⁰. Con la misma finalidad expresan haber realizado una *introducción general* a todos los libros de la Sagrada Escritura, *introducciones especiales* a grupos de libros, y una *introducción particular* a cada libro (Nacar y Colunga XL).

¹⁰ El “Prólogo”, a que hacemos referencia en esta nota, tiene el valor de una rica síntesis de consideraciones acerca de los múltiples factores o variables que inciden en los textos bíblicos traducidos; así como, a las diversas formas de solucionar el problema traductológico que plantean, y los pros y contras de cada solución. Dichos factores, bien en su conjunto o separadamente, pueden incidir en la traducción de otros textos contribuyendo, con la resolución que el traductor tome, a afianzar el valor del trabajo intelectual del mismo.

Igualmente ilustrativas, en relación con nuestro objeto, se nos presentan las manifestaciones que editores y traductor de *Nuevo Estamento. Versión directa del texto original griego*, de José María Bover (S.I.) y Félix Puzo (S.I.), realizan en el Prólogo a la obra. Dice así:

“Para que se conozcan los principios a que nos hemos atenido en la versión y anotación del texto neotestamentario, reproduciremos lo que escribimos en el prólogo de la SAGRADA BIBLIA: «En cuanto al criterio doctrinal, se ha procurado hermanar la más estricta ortodoxia con la sana modernidad. Si era difícil conseguirlo, necesario era intentarlo. Por lo que toca al criterio literario, se han tomado como norma las que pudiéramos llamar cuatro *máximas* del traductor bíblico: la máxima fidelidad o exactitud, la máxima literalidad, la máxima diafanidad y la máxima historicidad. La primera se debía al autor divinamente inspirado; la segunda, a los fueros de la lengua original; la tercera, al derecho de los lectores; la cuarta, a la nobleza del habla castellana. Como estas máximas tienen con frecuencia exigencias opuestas y aún incompatibles, ha sido preciso no pocas veces apelar al compromiso o transacción. En semejantes conflictos debía sacrificarse –sólo en la medida estrictamente necesaria- lo menos importante, cual es la literalidad. [...]” (Bover y Puzo 1-2).

En ocasiones el traductor introduce alguna *adición* suya en las notas a final de texto cuando éstas se deben al propio autor de la obra. Varios ejemplos de este tipo los hemos encontrado en la obra titulada *La Virgen. Historia de la Madre de Dios*, del abate Orsini, traducida de la segunda edición francesa por

D. Ramón Muns y Serriña. En el Libro II, del Tomo I, el traductor introduce una “Adición del Traductor” (Orsini I 96-110) que, por las referencias que hace en el texto, se escribió en 1838. El contenido de esta “adición” versa sobre una reflexión que el traductor realiza acerca de la “Fiesta de la concepción de María”, a partir de una noticia que bajo el mismo título apareció en el periódico *La Religión*, de Barcelona (tomo 4º, p. 355) correspondiente al último número del año 1837, disponiéndose en primer lugar el texto que apareció en *La Religión* (el cual acompaña de 25 notas a pie de página), y a continuación su propia reflexión bajo el título de “Breve idea del origen de la Cofradía de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen de los claustros de la santa iglesia de Barcelona” (Orsini I 105-110), sin notas a pie de página.

En la traducción al castellano del Libro XIX del Tomo II, de la obra a que venimos haciendo referencia en el párrafo anterior, y consultada por nosotros, se introduce otra “Adición del traductor” (Orsini II 363-420). En esta ocasión, el traductor inicia su adición con una referencia a las distintas iglesias y festividades que, dedicadas a la Virgen María, existían en Cataluña¹¹. A continuación de esa primera aportación, introduce bajo el título “Las ruinas de Montserrat”, otro texto en el que expone la historia de Montserrat de los últimos tiempos por él vividos (es decir, los tiempos de la invasión francesa, del rey Fernando VII y posteriores). Se trata de una narración histórico literaria (adopta la forma de un poema) que se inicia con un breve texto en el que

¹¹ El traductor manifiesta en ella que su deseo era ampliar el trabajo “con el recuerdo de las festividades que existían en nuestro reino de España antes de las últimas guerras y revoluciones, muy seguro de que tanto por su número como por su circunstancia excedían en mucho á [sic] las de nuestros vecinos [Francia]; pero no siéndonos posible por varios motivos extender nuestras investigaciones a las demás provincias de la monarquía, nos limitaremos á [sic] la de Cataluña.”

expone el argumento de la historia narrada en el poema, y concluye con una reflexión sobre lo que supusieron para el monasterio de Montserrat los tiempos posteriores a la “guerra de la independencia”. El poema se complementa con 14 notas a pié de página, de carácter histórico; y una más en la reflexión final, de la extensión de una página, igualmente de carácter histórico. Esta segunda “Adición a la obra,” supone un total de 58 páginas de incidencia en la misma del pensamiento del traductor.

Además de las “adiciones”, el traductor de *La Virgen. Historia de la madre de Dios*, introduce alguna aclaración a notas finales del autor. Por ejemplo: En la nota final n° 11 (correspondiente al Libro XVI, del Tomo I) que precisa lo afirmado en pág. 419, el traductor informa que: *Falta en el original la nota que corresponde a este número.* (Orsini I 419). En la nota final n° 30, al texto del Libro XIX, del Tomo II, (correspondiente a una afirmación realizada por el autor en la página 60), el traductor escribe “*Falta esta nota en el original*”, e introduce entre paréntesis lo siguiente “(N. del T.)” indicando con ello que la misma aparece sin texto. Esa breve frase nos pone de relieve que el autor de las notas finales es el autor del libro, y que dicha advertencia fue incluida por el traductor. Igualmente, en la nota final n° 52, correspondiente al texto de la página 139, del libro XX, Tomo II, el autor añade un extenso comentario acerca de las consecuencias que tuvo para Inglaterra la supresión de las abadías y monasterios. Tras el mismo, el traductor expresa un lamento: “¡Cuántas de las antecedentes reflexiones son aplicables al estado actual de nuestro país!” y aclara: “(N. del T.)”, es decir “nota del traductor”, (Orsini II 139).

Conclusión

Decíamos al comienzo de este trabajo que éramos conscientes de que hay mucho que decir en relación con nuestro objeto de estudio, y de que lo que decimos es discutible tal como se dice. El desarrollo del mismo nos ha ido revelando la dificultad con que tropezamos para expresar bien nuestras intuiciones. Sin embargo, concluimos el empeño con una mayor convicción acerca de que la traducción de un texto no sólo añade al mismo un valor, sino que lo tiene por sí misma.

Aun en el caso más simple de actividad traductora, como pueda ser el de la traducción de un texto, de una lengua a otra de la misma familia lingüística, que implique proximidad en el ámbito no solo cultural sino también temporal de ambas lenguas, la actividad traductora supone un tipo de actividad intelectual que exige un conocimiento previo (y, por tanto, un proceso de aprendizaje) de base científica por parte del traductor. Conocimiento y dedicación que, en valor e importancia, no desmerece para nada al de cualquier otra área de la actividad intelectual humana. Prueba de ello son las disciplinas que integran los planes de estudio de las diversas especialidades del ámbito humanístico-filológico. Si ello no fuera así ¿qué justificación tendría el hecho de que la formación lingüística, en sus diversas especificaciones, esté incluida en las instituciones de educación superior como son las Universidades y, dentro de ellas, las Facultades de Filologías y Traducción?

En consecuencia, no existen razones que avalen la disminución, el recorte, en el reconocimiento del valor intelectual de dicha actividad. No admitir este reconocimiento constituye un caso de injusticia intelectual.

Bibliografía

- Arranz Fraile, Juan. *Didáctica de Física y Química*. Salamanca: Ed. Anaya, 1967.
- Behiels, Lieve. “El investigador. Tiempos turbulentos”. Bueno García, Antonio, y Vega Cernuda, Miguel Ángel (eds.). *Traducción y Humanismo*. Bruselas: Les Éditions du Hazar, 2003.
- Blas Guerrero, Andrés de. “Elementos constitutivos del Estado”. En García Cotarelo, Ramón comp. *Introducción a la teoría del Estado*. Barcelona: Editorial Teide, 1981. 75-101.
- Bover, José María (S.I.) tr. y Puzo, Félix (S.I.) tr.. *Nuevo Testamento. Versión directa del texto original griego*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLX.
- Bueno García, Antonio, y Vega Cernuda, Miguel Ángel (eds.). *Traducción y Humanismo*. Bruselas: Les Éditions du Hazar, 2013.
- Corripio, Fernando. *Diccionario abreviado de sinónimos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.
- Desbonnets, Teophile. *De la intuición a la institución. Los franciscanos*. 1991. [1ª ed. francesa, 1983].
- Espasa-Calpe (ed.). *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, V. 1957. 2.
- Foulquie, Paul dr. y Saint-Jean, Raymon col. *Diccionario del lenguaje filosófico*. Barcelona: Labor, 1967.
- Galino Carrillo, Ángeles. *Historia de la Educación I: Edades Antigua y Media*. Madrid: Editorial Gredos, 1960.
- García-Medall-Villanueva, Joaquín. “Malentendido intercultural en Filipinas”.

- En Bueno García, Antonio y Vega Cernuda, Miguel Angel (eds.). *Traducción y Humanismo*. Bruselas: Les Éditions du Házard, 2013. 153-174.
- Hernández Alonso, Cesar. “Introducción” y “Contraportada”. En Hernández Alonso, Cesar. Hoyos Hoyos, Carmen. Mendizábal de la Cruz, Nieves. Sanz Alonso, Beatriz. Sastre Ruano, M^a Ángeles. *Diccionario del castellano tradicional*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 2001.
- León, Fray Luis de.: *Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón*. Salamanca: Oficina de Francisco de TOXAR. Impresión de 1798.
- Luis Vizcaíno, Pío de (O.S.A.). “Introducción”. En San Agustín: *Homilías sobre la Primera Carta de San Juan*. Traducción y comentario de Pío de Luis. Valladolid: Ed. Estudio Agustiniiano, 1997. 15-16.
- Marquant, Hugo. “Traducción y espiritualidad. Estudio de un fenómeno estilístico-retórico particular: el desdoblamiento sinonímico”. En Bueno García, Antonio y Vega Cernuda, Miguel Ángel eds. *Traducción y Humanismo*. Bruselas: Les Éditions du Házard, 2013. 117-129.
- Nacar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto. “Prólogo de los traductores”. Nacar Fuster, Eloíno tr. y Colunga tr., Alberto. *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. Madrid. Edita Biblioteca de Autores Cristianos. 1961 [Undécima edición]. XXXIX-XLIV.
- Orsini (Abate). *La Virgen. Historia de la Madre de Dios, completada por las tradiciones de Oriente, los escritos de los santos Padres y las costumbres de los hebreos*. Tomo II. [Traducido de la segunda edición francesa por D. Ramón Muns y Serriñá]. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1850.

[Segunda Edición]. [Tomo I En línea. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=WRckHQrQLcQC&pg=PA4>

Consulta: 10 de julio, 2014].

Pulido Correa, Martha Lucía. *Filosofía e Historia en la práctica de la traducción*. Medellín – Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Puzo, Félix (S.I.), tr. “Prólogo”. Bover, José María (S.I.) tr. Puzo, Félix (S.I.) tr. *Nuevo Testamento. Versión directa del texto original griego*. Madrid; Biblioteca de Autores Cristianos, 1940. 1-2

Revuelta Guerrero, R. Clara. “Humanismo, traducción y educación. Análisis de una incidencia histórica”. En Bueno García, Antonio y Vega Cernuda, Miguel Ángel eds. *Traducción y Humanismo*. Bruselas: Les Éditions du Házard, 2013. 63-83.

----- “Orientación didáctica de las traducciones agustinas”. En Bueno García, Antonio ed. *La labor de traducción de los agustinos españoles*. Valladolid: Ediciones Estudio Agustiniano, 2007. 41-76.

----- “La orientación didáctica en las traducciones franciscanas”, en BUENO GARCÍA, Antonio (Coord.). *La labor de traducción de los franciscanos*. Madrid: Editorial Cisneros, 2013. 165-193.

Rousseau, J. Jacobo. *Contrato social*. México. Espasa-Calpe Mexicana, S.A. 1982. [Prólogo de Manuel Tuñón de Lara].

Scheerenberger, R.C. *Historia del Retraso Mental*. San Sebastián: Edita S.I.I.S. [Servicio Internacional de Información sobre Subnormales]. 1984.

Vega, Ángel Custodio (O.S.A.). “Proemio”. En San Agustín: *Confesiones*. 2 tomos. Madrid: Imprenta de L. Rubio Aguas, 1932.

- Vega Cernuda, Miguel Ángel “Traducción y lingüística misionera. Un caso: Los traductores franciscanos en América. En Vega Cernuda, Miguel Ángel ed.. *Traductores hispanos de la Orden Franciscana en Hispanoamérica*. Lima (Perú).: Universidad Ricardo Palma, 2012. 9-27.
- Villares, Ramón.: “Introducción”. En Diderot, Denis: *Carta sobre el comercio de la librería*. JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. Consejería de Educación y Cultura. Caja Salamanca y Soria. C.E.G.A.L. 1997. 7-24.
- Zaragüeta y Bengoechea, Juan: “La justicia intelectual”. *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. 46 (1969): 11-22.
- Zeballos, Eugenio. “Prólogo”. En San Agustín: *Los libros de la doctrina cristiana, según la edición de San Mauro*. Traducidos del latín y notas de Eugenio Zeballos. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1792.
- Zueco de San Joaquin, Ramon (O.S.A.): *Método del Dr. Ollendorff para aprender a leer, hablar y escribir un idioma cualquiera adaptado al visaya* [sic]. Manila: Imprenta Amigos del País, 1884² [1ª edición, 1871].

翻譯及文化中的他者*

科地加·班納馬**

摘 要

在一個促進人與思想自由交流的社會中，翻譯者的工作是必要甚至不可缺少的。至於語言能力，自然是不可或缺的。那麼翻譯者的任務究竟是什麼？無疑的，是原語和譯語之間的差異。這就是應用雙語嗎？他的巧思僅止於複製文本或盡量接近原著？他是從原著裡再創作？他強調/選擇這項工作的方向？他會將風格納入考量？他在自己的翻譯中詮釋：感覺、文字、白色和沈默？我們的文本將著重在從原文語言變換到目標語言的意義：還原與改變，或是遺失與持續性。

關鍵詞：翻譯、他者、原文語言、目標語言、雙語、文化

* 本文為特邀稿件

** 伊本·阿卜杜勒哈米德·巴迪斯·穆斯塔加奈姆大學法語系

Translation and cultural otherness*

Khedidja Benammar**

Abstract

In a society that promotes the free flow of people and ideas, a translator's work is essential, even indispensable. As to language skills, it is simply of the utmost importance. But what exactly is the task (influence) of a translator? It is certainly the differences that the translator makes in the translation from the source language to the target language. Is that bilingualism? Is his/her dexterity ought to merely reproduce a text, or to approach the original substantially? Can he make his/her genuine work from the original one? Why does (s)he choose to do this? Is he taking the style into consideration? Is he interpreting in his own feelings, words, white and silences in the translation? Our presentation focuses on the meaning that is transposed from the source language to the target language: restitution and changes or loss and sustainability.

Keywords: Translation, otherness, source language, target language, bilingualism, culture

* Invited paper

** Department of French Studies, Abdelhamid Ibn Badis University of Mostaganem

Traduction et altérité culturelle*

Khedidja Benammar **

Résumé

Dans une société qui prône la libre circulation des hommes et des idées, le travail du traducteur est essentiel, voire incontournable. Quant à la maîtrise des langues, elle s'avère tout simplement indispensable. Mais en quoi consiste au juste la tâche du traducteur? Elle est certes les différents va-et-vient qu'il effectue de la langue source à la langue cible. Est-ce cela le bilinguisme? Sa dextérité se limite-t-elle à reproduire un texte ou à s'en approcher sensiblement? Fait-t-il une œuvre originale à partir de l'œuvre originelle? Privilégie-t-il, dans cet exercice le(s) sens? Prend-t-il en considération le style? Interprète-t-il, dans sa traduction, les sentiments, les paroles, les blancs et les silences? Notre exposé s'intéresse aux sens qui se transposent de la langue de départ à la langue d'arrivée: leur restitution et leur évolution ou leur perte et leur pérennité.

Mots clés: Traduction, altérité, langue source, langue cible, bilinguisme, culture.

* Communication sur invitation

** Département de Langue Française, Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem

La problématique de la culture constitue désormais un champ de recherche primordial pour travailler à une théorie de la traduction. Les modes d'être de la culture et de leurs entrecroisements avec les différents types de traduire constituent le socle sur lequel repose la tâche de tout traducteur. N'étant jamais neutre, la traduction convoque la culture du traducteur et son appartenance sociopolitique. De facto l'appartenance culturelle du traducteur est très importante car elle est au cœur de l'altérité. Nous nous efforçons dans notre étude à montrer le rôle positif et enrichissant du traducteur, qui d'un ethnocentrisme négatif qui vise à effacer l'Autre nous basculons dans un ethnocentrisme positif qui plaide l'Autre, cet autre qui contribue à la constitution de l'identité propre du traducteur. La dichotomie cible/source devient caduque pour laisser la place à l'interculturalité.

Dans un premier temps, à travers quelques figures éminentes de la littérature maghrébine¹, nous verrons les points de vue différents qu'elles portent sur la traduction. Dans un second temps, à l'aide d'exemples précis pris dans l'oeuvre d'Assia Djebar, nous verrons la fortune des mots *Tzarl-rit*, *Derra* et *édou*. Dans un troisième temps nous nous intéresserons à quelques traductions d'oeuvres Djebarienne. Nous nous limiterons aux titres pour démontrer que la traduction, comme activité de la pensée humaine, assure une certaine liaison entre différents modes de communication, une espèce de lien dialogique entre deux (des) langues, deux (des) moyens d'expressions, deux (des) imaginaires, voire deux (des) cultures... souvent dissemblables. Et en hommage à la revue culturelle marocaine *Souffles* dont c'est bientôt le centenaire, nous montrons ce que la traduction arabe du titre *Anfas* apporte de

¹ Maghrébine: Les pays du Maghreb: Algérie, Tunisie, Maroc

plus aux notions contenues dans le mot *souffles*.

I. Les auteurs Maghrébins et la traduction:

Les presses de l'université citoyenne sous la direction de fatma AÏT MOUS et Driss KSIKES publient en février 2014, *Le métier d'intellectuel*, sous forme de dialogues avec quinze penseurs du Maroc. L'exercice de la traduction est l'une des questions autour de laquelle tournent les entretiens. Il est évident que les différents penseurs n'ont pas tous la même approche de cette discipline, même si par endroit, certains propos se recourent. Les propos d'Abdallah LAROUÏ et ceux d'Abdessalam BENABDELALI ont retenu notre attention.

Abdallah LAROUÏ s'intéresse à la question du bilinguisme et de la traduction. IL conclut qu'il n'y a pas de parfait bilingue. «J'en fais l'expérience tous les jours lorsque je traduis» dit-il. Il explicite ses propos en citant l'exemple du mot français «itinéraire» et ce qui pourrait être son équivalent arabe «*Es sabil*». Il confesse:«je ne retrouve jamais un équivalent parfait qui ne retranche rien et n'ajoute rien au terme que j'entends traduire. Quoique vous fassiez, une nuance se perd».

Comme palliatif à la perte de sens ou au contraire à sa surcharge, il incite à:

- S'attacher à une langue nationale, la seule qu'on puisse vraiment maîtriser (rappelons qu'au Maghreb, les deux langues nationales: l'arabe dialectal et le berbère ont le statut de langues orales. Les langues de travail, restent l'arabe classique et le français, le butin de guerre comme se plaisait à l'appeler Kateb Yacine. Donc quoiqu'il en

soit, la maîtrise des deux idiomes étrangers ne peut-être parfaite et par conséquent, dans le passage d'une langue à l'autre, rendre pleinement le sens d'un mot ou d'un texte, s'avère périlleux.

- Par ailleurs, il insiste sur l'indispensable apprentissage des langues étrangères.

Et pour plus d'efficacité, il faut dit-il «en même temps, enseigner, et sérieusement dans chaque domaine choisir la langue étrangère qui est la plus indispensable».

Si nous suivons bien le raisonnement d'Abdallah LAROUÏ, toutes les langues étrangères n'ont pas le même statut d'un endroit à un autre. Certaines nous sont plus proches que d'autres, pour des raisons historiques, géographiques ainsi de suite. Et, l'apprentissage ne se limite pas uniquement à l'exercice de la langue proprement dit, il faut aborder toutes les matières dans cette langue afin de la maîtriser et en faire sienne. Est-ce pour cela que nous trouverons l'équivalent parfait? En matière de traduction, il faut rendre le sens et véhiculer la pensée. Chaque langue à son système propre d'expression qu'il faut tenter de rendre présent dans la langue de l'Autre. De plus, en abordant de tout côté la langue étrangère qui nous est la plus indispensable, nous nous facilitons l'ouverture sur l'ailleurs et nous nous préparons à accueillir d'autres langues avec plus de facilité. Ne rejoint-il pas dans son ambition Antoine Berman, l'auteur de *L'épreuve de l'étranger*, pour qui le traducteur posséderait parfaitement toutes ses langues et toutes leurs cultures à la fois?

Quant à **Abdessalam BENABDELALI** en traduction, il ne s'intéresse qu'à la copie, la réception de l'œuvre par le traducteur et ce qu'il en fait et non

ce que c'était. Il cite à ce propos Gilles DELEUZE quand il dit que: «le dernier révèle le premier». Cette idée ajoute-t-il est essentielle dans la pensée moderne. C'est ce qu'il appelle la généalogie. Gaston BACHELARD l'utilisait quand il parlait du présent qui éclaire le passé. BENABDELALI explique sa compétence à parler aujourd'hui de Galilée mieux que Galilée n'aurait parlé de lui-même. Il précise que l'histoire des sciences qui a été constituée, accumulée nous permet non pas de mettre en avant l'importance de Galilée mais ses limites. Dans cette définition de la généalogie, les dérivés octroient à l'origine sa valeur et c'est en ce sens que le texte traduit aide le lecteur à mettre à nu le texte d'origine précise-t-il. En fait, le traducteur s'éloigne de l'origine pour s'en approcher. La traduction permet le bousculement de l'écriture, de la conception de la poésie...

Il explique par ailleurs que tout n'est pas traduisible. Pour lui, la langue arabe aujourd'hui, n'est pas en mesure de recevoir une traduction de Derrida. Il explicite cette idée avec une image amusante quand il dit: «La solution serait d'aller doucement avec un texte occidental, comme un tagine² chaud qu'on aborde par les côtés.» La difficulté de la traduction n'est pas langagière mais culturelle et c'est à cause de cela que les textes sont intraduisibles. Chez les deux penseurs que je viens de citer, la notion de «l'intraduisible» de la traduction est une idée récurrente et cette incomplétude dans l'acte de traduire, relève d'un phénomène culturel que seule l'immersion totale dans une culture et le développement de sa propre culture qui va de pair avec le langage qui l'exprime, permet de mener à bien.

Denise Brahimi, critique littéraire et spécialiste de la littérature

² Tagine: un plat familial et convivial du grand Maghreb.

francophone maghrébine, se heurte également à l'intraduisible des proverbes kabyles, dans l'étude qu'elle mène sur Taos AMROUCHE. Pour elle, on ne les apprécie pleinement que si l'on comprend la langue dans lesquels ils sont écrits. La traduction gomme le charme singulier de leur brièveté. L'utilisation du langage dans les proverbes est bien plus singulière qu'elle ne l'est dans la poésie. « Elle est au point qu'on pourrait parler de langage codé entre initiés. Elle ajoute qu'il y a une volonté d'exclure celui qui n'a pas les moyens de les comprendre: c'est la force du langage, c'est une fronde servant à envoyer des mots et non des pierres. » Le cercle d'initié partage ce plaisir de la langue.

Pour ce qui est de l'écrivaine, cinéaste, académicienne Algérienne: Assia DJEBAR dont l'œuvre repose sur un double processus de la traduction puisqu'elle traduit de l'oral à l'écrit et de l'arabe au français, insiste sur le danger schizophrène qui guette la personne dont on efface les traces de sa langue et sa culture et à qui on impose une autre. Elle précise les conditions douloureuses dans lesquelles se fait l'apprentissage de la langue de l'*autre* en contexte colonial:

«Apprendre à traduire notre langue en français que nous avons lui-même appris par un effort de traduction: j'ai toujours pensé qu'il restait en nous quelque chose de cette tension d'inversion et de réversion jusqu'à nous faire perdre notre point de stabilité.» (*Les Alouettes naïves*. 83)

Cette gymnastique de l'esprit qui consiste en une oscillation ou un transfert d'une langue à l'autre est facteur de perdition et de sens et de soi. L'auteur revient sur ce malaise qu'elle qualifie de «sournoise hystérie» où la

langue imposée devient un agent aliénant: « quel tangage fragile, quel déséquilibre imperceptible quelquefois, quel risque sournois de vertige – Sinon de schizophrénie-introduit dans cette précoce identité » (*Ces voix qui m'assiègent*. 45).

Cette blessure de départ, concernant DJEBAR à défaut d'en faire un écrivain au double logos, conduit l'écrivaine à mener une véritable réflexion sur la tâche du traducteur. Elle n'encourage pas à la traduction de SES œuvres, disons qu'elle laisse faire. La traduction en arabe d'une pièce de théâtre *Rouge l'aube* l'a déçue. Elle parle d'un rendu «en langue momifiée ». Dans son travail, elle ne prétend pas «parler pour..., parler à la place de..., mais tout simplement parler «près de...», Parler «tout contre...». Cette attitude lui est dictée par son honnêteté intellectuelle. Comme elle transcrit la tradition, elle s'impose d'être respectueuse des récits et des personnes. Une poétique de la traduction émane de ses œuvres. Dans son roman *L'Amour la fantasia*, elle traduit le discours des *moudjahidates*: les maquisardes qui prirent les armes contre le pouvoir colonial. Elles sont analphabètes et doublement baillonnées: par l'ennemi contre lequel elles luttèrent et contre le patriarcat qui les oppresse. Elle fait de leur discours un contre discours qui concurrence celui des vainqueurs.

Il ne s'agit pas d'une simple traduction comme elle l'explique:«Je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, mais sans hâtivement les traduire». Dans la réplique de la moudjahida:«Les gens n'aiment pas ceux qui ramène la France derrière eux», l'écrivaine recourt à la traduction littérale. Cette traduction-calque fait de l'écrivaine une scripteuse qui ranime les voix du passé des “sans voix.”

Elle devient une traductrice scripteuse qui veut inscrire dans la langue cible, les sons, les silences et les blancs de la langue source. Elle imprime sur le corps de la langue, la trace de sa culture. Elle lui inflige un tatouage comme preuve de son frottement à sa culture, à sa langue qu'elle a toujours cherché à dominer. (Cette réplique veut dire que les gens n'aiment pas recevoir, ni héberger les personnes recherchée par la police, par peur des représailles).

Abdel fattah Kilito qui dès le départ a bénéficié d'un enseignement bilingue, ne souffre pas des mêmes affres. Sa richesse linguistique de départ lui ouvre les portes du monde. Son rapport à la langue de l'autre est si pacifié qu'il fait de cette langue sienne et lui donne le nom de «loughatouna el a'djamiyya» notre langue étrangère. En parlant de la richesse culturelle du monde arabe, il en donne le grand mérite au mouvement de traduction qui a vu le jour à Bagdad sous l'empire Abbasside. Pour lui, la traduction est une activité naturelle

II. Cas précis de traduction:

• Incomplétude du sens

-Tzarl-rit

Pour Assia Djebar, la traduction ne peut-être exhaustive. Elle est plutôt défaillante, incomplète voire contradictoire. Dans son ouvrage *L'Amour, la fantasia*, elle s'intéresse au mot *Tzarl-rit*, communément connu sous le nom de *yoyou* et convoque deux dictionnaires importants arabe-français: Le Beaussier et le Casimirski pour en confronter la signification. Pour l'un, il s'agit de cris de joie que les femmes poussent en se frappant les lèvres avec les

doigts. Et pour l'autre, ce sont des cris et des vociférations de femmes quand quelques malheurs arrivent.

Nous remarquons que les deux ouvrages citent le «cri» mais ne sont pas d'accord sur sa finalité, sur ce qu'il traduit exactement. ILS sont en complète contradiction. Qui a raison et qui a tort? En quelles circonstances les femmes s'expriment-elles de la sorte?

- Pour fêter le septième jour de naissance qui est celui de la nomination du nouveau né, donc un évènement très important.
- pour célébrer un mariage.
- pour commémorer la fête religieuse du «*mouloud*» (la naissance du prophète).
- pour marquer une réussite, l'obtention d'un diplôme les femmes manifestent leur joie par le retentissement de ce hululement.

Le corps exulte, la langue s'exprime, la voix se libère. Par ailleurs, il est des cas précis où le *tzarl-rit* se manifeste lors d'un deuil:

- A la suite d'un décès d'une personne très âgée, qui a mené une vie de piété, l'accompagner à sa dernière demeure par un seul et unique Youyou (car c'est tout de même une période de deuil), c'est la conforter sur son heureux sort, celui de se retrouver au paradis, entourée des siens.
- Un autre cas de youyou était courant durant la guerre d'Algérie, lors des funérailles de martyrs ou le jour de la condamnation à mort des prisonniers militants. Une façon de les accompagner dans la joie malgré la douleur. Les conforter dans leur choix du sacrifice et

également signifier au pouvoir colonial que malgré la douleur, nous, les vivants, sommes debout et solidaire du défunt et seront toujours là, sur votre chemin.

Les deux dictionnaires ne s'intéressent qu'à une seule acception du terme. Leur traduction demeure tronquée, incomplète et peu satisfaisante. Le volet culture a fait défaut et à l'un et à l'autre. Ils ne connaissent pas la société, bien qu'ils maîtrisent les subtilités de la langue.

Derra et Edou deux autres vocables qui présentent des failles

Le premier: *derra* autour duquel la fiction d'*Ombre sultane* est bâtie présente des failles d'une méconnaissance du terrain social. Le second plonge la narratrice de *Vaste est la prison* dans un désarroi sans précédent puisqu'il l'exclut de la langue maternelle tant idéalisée: «d'écorchure dans l'oreille et le cœur, la langue maternelle inscrivait en moi une fatale amertume.»

1. Derra

Le vocable *derra* d'*Ombre sultane* soulève un problème de traduction.

En effet penser en arabe et écrire en français, ou tout simplement chercher un équivalent dans une autre langue suscite bien des interrogations. Souvent, le passage d'un mot d'une langue à une autre creuse des écarts de sens, et il arrive que le mot se vide de sa substance significative sans que nous y prenions garde: Par habitude *derra* est traduit par «coépouse.» Rappelons que nous sommes dans une société polygame. Un homme a droit à quatre épouses. La traduction française met l'accent sur le statut des femmes, les unes par rapport aux autres: elles sont épouses en même temps d'un seul homme. L'homme est

au centre de la relation. La traduction de *derra* en coépouse est réductrice, car elle ne rend pas compte de la charge émotionnelle que le terme renferme. Dans le mot «co-épouse» les protagonistes vivent une relation à trois ou plus: le mari et les épouses puisque la loi religieuse le permet. Tout ce monde se côtoie mais la manière dont les relations se tissent rend le sens opaque, car rien ne filtre à partir du terme lui-même. Il paraît présenter une certaine neutralité, alors que le terme arabe laisse l'homme en creux et n'apparaît que le rapport des épouses qui partage le gynécée et le même homme, à tour de rôle. La signification de *derra* renferme en elle la violence que peut engendrer ce mode de vie. Le terme signifie blessure. La *Derra* est celle qui fait mal et à qui on fait mal, ou, comme dit Djébar: «Co-épouse ce n'est pas *derra*. Co-épouse en français signifie être épouse en même temps. Or *derra* signifie blessure, et dans les deux sens: je lui fais mal elle me fait mal.». Dans le mot arabe, l'homme est absent: «cela veut dire que l'homme n'existe plus [...], la relation est entre les rivales, [...] la rivalité devient essentielle alors que l'homme reste en creux.» D'une relation ternaire, où le mâle peut jouer un rôle d'arbitre, nous passons à une relation binaire ou entre plusieurs femmes, régit par un climat de tension et de haine. La première épouse, de par sa qualité de première, s'octroie le rôle de reine-mère. La seconde, de par sa jeunesse et la séduction qu'elle dégage, empiète sur le territoire de l'autre. Tout s'embrase, les couteaux se tirent, la guerre se déclare! Le mot même qui les désigne se charge de douleur et fait des *derra* /co-épouses des furies qui s'entre-tuent!

La mise en regard du terme et de sa traduction, rend compte de l'écart de sens. La langue maternelle qui fait partie de nous et que nous connaissons de façon intuitive, ne nous incite pas à l'analyser, comme l'explique Vorochilov,

le brillant élève de Mikhaïl Bakhtine pour qui le mot de la langue maternelle fait partie de la personne humaine à tel point qu'aucune question n'est soulevé. On le connaît tellement bien qu'on l'ignore et c'est la langue étrangère qui restitue son sens. Le terme co-épouse ne peut rendre compte des différentes acceptions du terme «*derra*». Tout un vécu est occulté. Des vies entières sont ignorées, avec leur cortège de souffrances et d'humiliation!

De par leur statut social, ces femmes sont rivales. Outre le même homme, elles partagent le même espace. Elles ont également la violence en partage. Elles se dressent l'une contre l'autre pendant que l'époux se tient loin de tout conflit. Isma et son alter ego Hajila protagonistes d'*Ombre sultane* échappent à cette rivalité destructrice. Elles démasquent leur ennemi commun contre qui elles déchargent toute leur agressivité. Pour elles la bigamie ou la polygamie n'est pas une fatalité.

2. *Edou* relevé dans *Vaste est la prison* convoque une autre difficulté, car il est à l'origine de la rupture affective qu'entretient l'auteure avec sa langue maternelle.

Ce terme arabe signifie «ennemi», c'est-à-dire désigne une personne dangereuse qui veut du mal à quelqu'un, cherche à lui nuire ou a de l'aversion pour lui. Ce vocable est connu de la narratrice mais, dans la langue des deux interlocutrices dont elle surprend la conversation, c'est l'homme qui devient l'ennemi. Elle demeure perplexe et cherche à identifier ce «*édou*». En effet, la belle-mère, qui veut retenir son amie au hammam, s'entend dire:

«Impossible de m'attarder, *l'édou* est à la maison.»

Manifestement, il s'agit là d'une transgression langagière, car le mot est chargé de connotations négatives. C'est un cocktail détonnant de violence verbale, de menace prête à s'extérioriser ainsi qu'une détérioration de l'image de soi et de l'autre. Ce mot de la langue ordinaire est employé ici dans un usage non ordinaire de la langue; c'est pourquoi la narratrice ne comprend rien et sa belle-mère se charge de l'explication:

«Oui, "l'ennemi". Ne sais-tu pas comment dans notre ville, les femmes parlent entre elles?... L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas: elle a ainsi évoqué son mari!»

Choquée, la narratrice analyse l'effet que produit sur elle une telle révélation: «En Français, ce serait aussitôt dramatique: ah, elle a dit «l'ennemi» avec amertume. Mais non, elle l'avait dit naturellement. Et parce qu'elle l'a dit sur un ton habituel, moi je n'ai rien compris!»

Ce qui choque davantage la narratrice est le contraste entre la violence du mot et le calme olympien avec lequel il est prononcé («Mais elle le dit en bourgeoise souriante et épanouie»). Le décalage entre l'attitude de l'énonciatrice – «Dame opulente, la cinquantaine épanouie, les pommettes rosies» - et ses propos - «Hélas pour moi, je suis entravée!» - heurte de plein fouet la sensibilité de notre narratrice et provoque un grand trouble en elle. Désormais, la langue maternelle s'apparente à un animal sauvage prêt à mordre:«La langue maternelle m'exhibait ses crocs.» Nous entrons là dans une nouvelle forme de scission langagière.

Cet usage de la langue renvoie à un groupe social, ou plus exactement est celui d'une communauté de femmes. Il s'agit d'une langue codée, secrète, qui

circule dans le gynécée. Il faut faire partie du sérail pour la comprendre. On pourrait également parler d'une sorte «d'argot» de femmes cloîtrées et dominées qui, quand elles sont ensemble, décochent ces flèches empoisonnées contre l'oppresser.

Cette *koïnè*, si l'on entend par là toute langue commune se superposant à un ensemble de dialectes ou de parlers dans une aire géographique, devient une langue dans la langue. Les mots peuvent changer de sens ou se vider de leur sens. Dans la langue secrète des femmes, l'homme est appelé «édou» mais il n'est en aucun cas considéré comme un réel ennemi.

Si la narratrice ne comprend pas ce jargon féminin du harem, c'est qu'elle en est "chassée" très tôt. La fréquentation de l'école française l'a d'emblée placée dans un entre-deux langues, entre deux cultures, où manifestement des silences demeurent, ici et là-bas. Le caractère transfrontalier de son écriture apparaît bien dans sa traduction des mots qui forgent pourtant le quotidien des femmes: «*derra*» comme «édou»

Aussi bien dans le cas de *Tzarl-rit* que dans celui de *Derra* et *edou* la traduction s'avère incomplète. La méconnaissance de la société et des valeurs culturelles font cruellement défaut aux traducteurs.

III. Traduction des titres en langues étrangères:

Un dernier point concernant cette fois la traduction des titres.

Nous nous intéressons à la traduction de quelques romans d'Assia Djebar en espagnol et en anglais et à la traduction en arabe du titre de la revue marocaine *SOUFFLES*.

1. *Interculturalité / titres de romans d'Assia DJEBAR*

(I) *Ombre sultane* fiction traduite en anglais et en espagnol

Dans la version originale *Ombre sultane* donne à voir une société en mutation, nous parle des femmes qui se liguent contre l'époux despote, et pose, à titre de clés de lecture, les jalons d'une mémoire qui cherche dans *Les Mille et une Nuits*, la sororité de Shéhérazade et Dinarzade tout en déconstruisant la pensée mythique.

Le titre original renvoie à deux silhouettes qui paraissent contradictoires: l'aînée, Isma, est une femme libérée, instruite alors que Hajila a grandi dans un bidonville, séquestrée par une mère elle-même écrasée par le poids de la misère. Une solidarité s'établit pourtant entre elles car Isma se sent reliée à ces séquestrées indéfectibles. Une au soleil tire l'autre de l'ombre

La traduction espagnole: *SOMBRA SULTANA*

Le titre espagnol *Sultane ombre* engage une seule personne: **la sultane**: et elle est **ombre**, elle n'a aucune épaisseur psychologique, elle ne dirige aucune opération et la sororité de la version originale qui lie Isma /Hajila, duo moderne et rebelle est passé sous silence. *Ombre sultane* est aussi la fiction qui soulève le mythe de la *derra*. (Celle qui me blesse et que je blesse), et le mythe des deux sœurs des *Mille et une nuits*.

La traduction anglaise: *Sister to Scheherazade*

Met en avant la sœur de Schéhérazade. Ce titre manque de profondeur et ne renvoie pas au contexte socio culturel visé par la version originale.

(2) *Vaste est la prison* traduit en espagnol

Roman conjoncturel, *Vaste est la prison* nous situe dans une Algérie que l'islamisme ensanglante. Roman de la délivrance, il développe une quête de liberté en quatre mouvements, dont chacun relate la lutte des femmes.

Le 1^{er} mouvement: relate la lutte des femmes contre le patriarcat et le mariage forcé. Le 2^{ème} mouvement: quête à travers la langue, qui devient quête féminine; c'est Tin hinan, reine des Touareg, qui sauve l'écriture berbère de l'effacement. Le 3^{ème} mouvement revient sur l'expérience filmique d'Assia DJEBAR qui libère la narratrice car la caméra confère à la femme un double pouvoir: regarder et être regardée. Mais ce pouvoir ne s'accomplit qu'en convoquant les voix des séquestrées. Le 4^{ème} mouvement revient sur la lutte fratricide qui secoue l'Algérie durant la décennie noire et qui a pour cible première la femme. À travers ces 4 mouvements nous mesurons à quel point cette prison est vaste.

Titre empruné à une chanson berbère:

Vaste est la prison d'où me viens-tu délivrance?

Le choix de l'adjectif 'vaste' ne vise pas les dimensions, la grandeur mais la profondeur, quelque chose qui s'étend au loin qui renvoie à des croyances ancestrales, rétrogrades qui consistent à enfermer les femmes et à limiter leurs actions.

La traduction espagnole: GRANDE ES LA PRISIÓ N

Remplacer "vaste" par "grande" ne rend pas bien le titre original qui vise comme je l'ai précisé, la profondeur de l'emprisonnement et l'ampleur des

dégâts. Cette prison est vaste par les champs qu'elle veut englober (mariage forcé, effacement du plurilinguisme: composante de l'identité algérienne au profit d'un monolinguisme réducteur, claustration des femmes au nom d'un islam fondamentaliste). L'adjectif "grande" renvoie à la dimension spatiale alors que "vaste" renvoie à l'ampleur du drame au féminin.

(3) *Nulle part dans la maison de mon père* traduit en espagnol.

Dans ce roman il est question de place dans la famille donc de communication. C'est l'espace commun de la maison et non la chambre privée de l'adolescente qui est visé.

La traduction espagnole: *Sin habitación propia*

Là aussi la traduction est erronée car le titre espagnol veut dire sans chambre propre (personnelle); alors que le titre original parle de «maison» de «casa». Ici l'auteure raconte son enfance et son adolescence et les expériences vécues avec son père. Elle veut montrer que dans cette maison elle n'a pas de place, alors qu'elle a une chambre à elle. La traduction renvoie plutôt à *une chambre à soi* de Virginia Woolf dont le sujet principal est la place des auteurs de sexe féminin dans l'histoire de la littérature.

Woolf se penche sur les facteurs qui ont empêché l'accès des femmes à l'éducation, à la production littéraire et au succès. L'une de ses thèses principales, qui a donné son titre à l'ouvrage, est qu'une femme doit au moins disposer «de quelque argent et d'une chambre à soi» si elle veut produire une œuvre romanesque. Dans le texte original il est question de communication et de rapports familiaux

2. Investissement du sens/titre de la revue SOUFFLES

Un dernier exemple où le terme traduit donne plus de sens, sans pour autant perdre le premier, bien au contraire le révèle comme l'explique Benabdelali. Il s'agit du titre de la revue culturelle marocaine *Souffles*.

Le mot *Souffles* est mis au pluriel, ce qui d'emblée instaure une polysémie de sens. Quel besoin a-t-on d'appeler une revue culturelle de la sorte? Une série de questions légitimes nous viennent à l'esprit: y a-t-il un essoufflement de la culture marocaine auquel il faut remédier? Doit-on apporter un nouveau souffle à cette culture? Faut-t-il lui insuffler la vie, l'animer, la vivifier? Est-ce un geste héroïque qui sauve la culture marocaine de la mort certaine où elle s'enlise? Ou tout simplement, ce titre traduit-il la prudence des auteurs? Leur parole ne peut éclater en plein jour: elle se chuchote, se murmure, se sussure, se souffle entre les hommes car c'est une parole menacée d'étouffement. Il faut la préserver avant de l'ébruiter. Tout ce questionnement démontre l'ambition grandissante des fondateurs de la revue.

La version arabe de *Souffles* porte le titre *d'Anfas*. Cela introduit de nouvelles nuances, sans pour autant en renier les autres contenues dans le mot français. La revue devient un principe vital. *Nafas* est la respiration avec son double mouvement: inspiration/expiration, un geste naturel qui sauve de la mort, de l'état végétatif où se trouvent la culture et les hommes. *Anfas* désigne les hommes ou plus exactement les âmes desquelles il faut s'occuper. Pour leur épanouissement, il faut les nourrir culturellement, les instruire et les ramener au centre de la vie.

La nuance que le terme arabe apporte avec l'introduction de l'idée de

«âme» donne une dimension sacrée et religieuse. Ainsi, la culture est le moyen qui sauve l'âme de la perdition, de la perte de repères. Par la culture, l'homme retrouve sa dignité bafouée par l'obscurantisme/el jahilia L'islam a toujours encouragé l'*ijtihad*: l'effort culturel, le savoir est si convoité qu'on est invité à aller le quêter même en Chine.

A travers ces titres pris dans l'œuvre djebarienne et le titre de la revue Souffles/Anfas il importe de souligner combien est ardue la tâche du traducteur.

Walter BENYAMIN disait que: la seule bonne traduction et celle qui se répète à l'infini, une écriture du même dans la variation. Lire une traduction c'est signer le pacte de l'interculturalité car l'univers culturel du traducteur est omniprésent.

Conclusion:

Au terme de cet exposé, nous avons pu apprécier l'intérêt que les auteurs Maghrébins portent à la traduction. Ils la mettent au centre de leur préoccupation. Elle est pour eux, le reflet culturel d'un peuple. Le texte traduit révèle l'origine et ouvre de nouveaux horizons.

La traduction ne se limite pas à un va-et-vient d'une langue source à une langue cible. La pluralité des langues, la culture qui les sous-tend, leur particularisme ne peuvent se limiter à la recherche d'un «terme nu», sans relief. La part culturelle, la connaissance du terrain et des hommes optimise l'échange et donne de l'épaisseur à l'œuvre traduite. Grâce à la traduction, la migration des idées (et des cultures) devient plus aisée. Par son biais, la charge

culturelle de la langue source se superpose à celle de la langue cible. Et c'est là où réside, semble-t-il, l'importance de l'«en-jeu» de toute action de traduction.

Par l'entremise des traductions des termes *Tzarl rit*, *derra*, *edou* et *Souffles*, nous pouvons conclure que l'exercice qui consiste à *osciller* d'une langue à l'autre ne peut donner de façon exacte le même sens. Chaque culture a la langue qui l'exprime et le passage de l'une à l'autre soit, il tronque le sens, soit il l'augmente. La dextérité du traducteur doit prendre en compte différents paramètres. L'origine doit être derrière la traduction sous forme de palimpseste.

Clarice ZIMRA, traductrice de deux œuvres de DJEBAR raconte son parcours de traductrice lors d'un colloque international qui s'est tenu à Tizi ouzou, Algérie en 2013. Elle explique que le traducteur est soumis à des contraintes, à des pressions de la part de son éditeur. Il lui faut composer avec «les demandes de marketing et de ses attentes fluctuantes». Les traductions sont adaptées aux exigences du public qui les reçoit.

Nous ajoutons à la suite de l'étude de quelques titres de l'œuvre djebarienne que la traduction n'est pas exclusivement le passage d'une langue à une autre, mais le rapprochement de deux cultures, voire de plusieurs cultures. Un rapprochement qui n'exclut évidemment pas la notion d'écart que provoquent les interférences linguistiques et culturelles.

Tous ces paramètres qui surgissent dans le nouveau texte, dans l'autre langue conduisent le traducteur à penser entre les langues, de la sorte, il crée un nouveau texte qui participe des deux autres: la troisième langue dont parle Abdelkébir KHATTIBI dans *La mémoire tatouée* et que Paul RICOEUR trouve qu'elle n'est «ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre».

Bibliographie

- AÏT MOUS, Fadhma & KSIKES, Driss. *Le métier d'Intellectuel: Dialogues avec quinze penseurs du Maroc*. Éditeur: En Toutes Lettres, 2014.
- BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans L'Allemagne romantique*. Éditions: Gallimard, 1995.
- CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Cordonnier, J.-L. 1995.
- CORDONNIER, Jean-Louis. "Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés" *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 47.1. 2002: 38-50.
- GUIDÈRE, Mathieu. *Introduction à la traductologie: Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Éditeur: De Boeck, 2010.
- KILITO, Abdelfattah. *Je parle toutes les langues, mais en arabe*. Paris: Actes Sud, 2013.
- MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Edition: Gallimard, 1963.
- OUSTINOFF, Michaël. *La traduction*. Éditeur: Presses Universitaires de France, 2015.
- SIMON, Sherry. "La culture transnationale en question: visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak" *Études Françaises* 31.3(1995): 43-57.

Corpus d'appui: Œuvres d'Assia Djebar:

- Les Alouettes naïves*. Paris: Julliard, 1967.
- L'Amour, la fantasia*. (1985). Paris: Albin Michel, 1995.

Ombre Sultane. (1987). Paris: Albin Michel, 2006.

Vaste est la prison. Paris: Albin Michel, 1995.

Ces voix qui m'assiègent, En marge de ma francophonie. Paris: Albin Michel, 1999.

Nulle part dans la maison de mon père. Paris: Fayard, 2007.

從信息結構觀點看翻譯之「信」

張靜心*

摘 要

本文首先探討語言邏輯結構、語法結構及信息結構之歷程及其差異。繼之輔以數例說明若能正確分析句子之語法結構有助於瞭解句子的信息結構。最後再透過法、漢互譯的例子來探討翻譯三要素信雅達之「信」之包含。「信」之所指不僅是文字上的忠誠翻譯，亦須考量原文信息結構的翻譯。亦即當我們在做翻譯時，原文詞序的問題也應該從訊息結構的觀點來做考量，進而將結構的意義盡可能在譯文中作呈現。

關鍵詞：結構、譯文、信息

* 大葉大學歐洲語文學系

Fidelity in Translation: from the View Point of Information Structure

Chang, Ching-Hsin*

Abstract

This paper, firstly, discusses the history and differences among logical structure, syntactic structure and information structure. Then, a few examples are given to explain if it is possible to analyze the syntactic structure of each sentence correctly that is helpful to understand its information structure. Finally, through the French and Chinese examples and their inter-translation, this paper will discuss the concept of fidelity in the three elements of fidelity, fluency and elegance of translation. Not only does the fidelity mean the translation of words but also the information structure in the original texts should be considered while doing translation. In other words, it is necessary to consider the information structure in the original texts and to present the meanings of structure as accurate as possible in the TL when doing translation.

Keywords: Structure, Translation, Information

* Department of European languages, Da-Yeh University

做翻譯時，有些翻譯人會將原文詞序做轉變，有時是為了順應譯文本身的語法結構的問題；但是也會有因應譯者本身的語感或美感經驗而去調整句子的長度，更動詞序，或者是做與原文不同的斷句方式。可是這樣的翻譯從信息結構的觀點來看符不符合翻譯信雅達之信？在回答此問題之前，我們將先瞭解何謂語言的信息結構，且其與語言其他結構之關連性。

1 語言的邏輯結構至信息結構

在《邏輯學或思維的藝術》一書中，作者開宗明義即說道：「邏輯學是一項引導理智認清事物的藝術，於己於他亦然。在人類所作的思考中，此藝術包含了構思、判斷、推理及歸類四種思想的主要運作方式。」(A. Arnauld & P. Nicole 30) 所謂的判斷也就是在構思事情之後去說出「是」(肯定) 或者「不是」(否定)的一個過程。而判斷也就是命題 (proposition)。命題必有兩項：受肯定或否定之項為「主項」(sujet)，而去肯定或是否定之項為「述項」(attribut) 或謂項 (praedicatum)。其後，作者之一將這邏輯學的概念應用在語法上 (A. Arnauld & C. Lancelot 24)，譬如，他們也把 «La terre est ronde.» 這種結構稱之為 «proposition»，在此結構中亦有兩項：«terre» 是受到肯定之項，«ronde» 則是去肯定之項，兩項以 «est» 來做連結。名詞 «terre» 依舊稱之為 «sujet»，形容詞 «ronde» 則稱之為 «attribut»。這也就是後來 «sujet» 是邏輯或是語法的用詞相混的原因。

為了在邏輯與語法的層面做出區別，我們因此建議若是涉及到語法範疇，漢語可用「句子」、「主詞」及「謂語」來翻譯 «proposition»，«sujet» & «prédicat» 三術語以便與邏輯用語做出區別。

傳統上，除了有邏輯「主項/謂項」及語法「主詞/謂語」之外，還有心理主詞 (psychological subject/sujet psychologique)。心理主詞顧名思義就

是說話者心裡所認定的主詞，或是如 M.A.K. Halliday (韓禮德) 所解釋的「是說話人心裡所想的出發點」。(M.A.K., Halliday 34) 早在上世紀 40 年代左右，一群捷克的語言學家如 V. Mathesius (1882-1945) 或 F. Travnicek (1889-1961) 等就傾向將心理主詞稱之為「主題」(theme/thème)。然而，這兩位布拉格學派學者，雖然認為「主題」這個詞比傳統的心理主詞來得適切，可是他們對於「主題」的認定卻不盡相同。根據 J. Firbas 所述：Mathesius 將「主題」定義為在說話情境中已知或較為明確者；而 Travnicek 認為「主題」則是句子之始；Firbas 自己則認為在句子中的元素駕馭著溝通動力，然而每個元素的溝通動力有強弱之分。當然，新未知訊息比已知訊息的溝通動力來得強。除此之外，即使在整個句子都在傳遞新的訊息之下，句子裡不同元素依然有不同程度的溝通動力。於是，「主題」在句子中是溝通動力最弱者，「述題」(rheme/rhème) 則是在句子中溝通動力最強者。(Firbas, 1964) 故此，主題對布拉格學派的語言學家來說可能指涉三種觀點：(1) 語義結構中的已知成份，(2) 句子的起點，或是 (3) 語義結構中傳遞訊息的力量最弱的成份。「主題/述題」二元觀點是從語義訊息的角度來著眼。因此，「主題」不必然是句子的「主詞」。

而布拉格學派的「主題/述題」與美國語言學家 Hockett 所說的「話題/說明」[topic(topic)/comment (commentaire)] 又有何差異？

根據屈承熹的說法，美國語言學家 Hockett 是最早使用「話題/說明」之術語者(屈承熹 191)：「謂語性結構的最普遍的特點可以從它的直接成分的名稱『話題』和『說明』兩個術語來認識：說話者提出一個話題，然後對之加以說明」。與美國語言學家 Hockett 同期的漢語語言學家趙元任也曾使用「話題/說明」此二元術語。然而，趙元任是先從語法的觀點出發：他認為一個漢語完全句包含兩個「直接建構」(IC)：一「主詞」及一「謂語」；而「主詞」及「謂語」即是語義概念上的「話題」及「說明」。

(Chao 86,90)

之後的 Li & Thompson 亦在其《漢語語法》(*Mandarin Chinese*) 另闢一章來專門討論「話題」¹。Li & Thompson 認為「話題」有三個特點：(1) 永遠置於句首，而且對說話者及其對話者來說是屬於已知訊息，所以表達「話題」的詞組一定是有定詞組；(2)「話題」與「說明」之間可以以語氣或是一些語助詞來呈現「暫停」。所謂的「說明」就是句子除了「話題」之外的部分；(3)「話題」和「主詞」最大的不同處在於後者和動詞(「謂語」)間有語義上必然的直接關係，而前者是不必然的 (Li & Thompson, 1997)。從 Li & Thompson 的觀點來看可以發現他們所謂的「話題」和布拉格學派的「主題」應該是同指，只是用詞不同而已。也因此，法國語言學家 C. Touratier 認為主題或是話題在語言上是屬於信息結構元素而主詞在語言上是屬於語法結構元素，基本上說話者是從語法結構來建構他的信息結構 (structure informative)，而信息結構在話鍊中就是所謂的詞序 (Touratier, 2000)。

C. Touratier 借用另一位法國語言學家 Jean Perrot 的用語，在信息結構上區分「信息基點」(support informatif)、「信息供給」(apport informatif) 及「信息延展」(report informatif) 三元素。他觀察到在法語中有兩種類似的句子，例如：

(1) Ton ami, je ne l'ai pas reconnu.

(2) Je ne l'ai pas reconnu, ton ami.

這兩個句子的結構不盡相同，所傳達出的語義信息也有異（這點可以從語調得到驗證）。兩種句子在法語中都非常普遍，名詞詞組 «ton ami» 可

¹ 譯者黃宜範將 «topic» 在 *Mandarin Chinese* 的中譯本《漢語語法》裡譯為「主題」。

放在句首，也可放在句尾，放在句首者為前置主題放在句尾者則是後置主題。如果前置主題相當於「主題」，那麼後置主題該如何稱呼？因為在傳統上，一直以來就只有「二元論」（不論是從最早的邏輯學的「主項/謂項」及語法的「主詞/謂語」經由布拉格學派的「主題/述題」還是到 Hockett 或趙的「話題/說明」），這第三個元素，很明顯既非二元中的那一元，也因此，法國語言學家如 Perrot 或 Touratier 等人才會用「信息基點」、「信息供應」及「信息延展」來說明句子中有三種不同建構各自表述不同語義之信息。

Touratier 將「信息基點」定義為「說話者因何而說」，也就是言說的起點；另外，他稱主要信息為「信息供給」，也就是言說的內容；至於「信息延展」則是說話者在主要的信息內容之後或是之中欲補充說明的信息。(Touratier, 2000: 147-152)

其實，他的「信息基點」比較接近布拉格學派的「主題」或是 Li & Thompson 的「話題」，而且不論是「信息基點」、「主題」或是「話題」不一定會呼應句子的「主詞」；然而，Hockett 及趙元任卻普遍認為（至少在英語或是漢語裡）「話題」就是「主詞」。

「信息基點」所涉及的範圍較廣，「信息基點」可以是「主詞」，前題是「主詞」置於句首，但是「信息基點」也可能是一個表時間或是地點的名詞詞組或介系詞詞組。Touratier 曾以佛羅拜小說《情感教育》全書首句來做例子加以說明。小說是這麼開始的：«Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.»，在分析完此段落的信息結構之後，名詞詞組 «le 15 septembre 1840» 是整個句子的「信息基點」，但這個名詞詞組卻不是句子的「主詞」，「主詞」是 «la Ville-de-Montereau» (Touratier, 2000: 148)。

2 語法結構與信息結構

雖然，Touratier 的「信息基點」及趙或 Hockett 的「話題」所指涉的不盡相同，但他們都從語法之直接建構的觀點來做為他們論述的基調。因此，在認定一個句子中什麼是「話題」或是什麼是「信息基點」前，我們一定要先從分析句子的語法結構開始，這也就是為什麼 Touratier 會說：說話者是從語法的結構來建構他的信息結構 (Touratier, 2000:145)。而且我們也同意在做直接建構的分析前，一定要先做詞素學上的分析。在這一點上，Touratier 就做了詳盡的研究分析 (Touratier, 1996& 2002)。例如，傳統上一般會將 «Il court.» 這樣的句子當成是由兩個直接建構所組成的結構。但是 Touratier 從詞素學的角度分析後認為這個句子事實上只有一個直接建構，因為 «Il court.» 的結構不同於 «Pierre court.»，後者確實有兩個直接建構：«Pierre» 及 «court»，前者只有一個的原因是人稱代名詞 «il» 和動詞裡代表的人稱詞尾的 «...t» 是一個不連續性詞素，«il» 無法單獨存在，是屬於動詞結構的其中一部份，可是從語義的觀點來看 «il» 依然是一個主題。再者，如法語「非人稱動詞」(les verbes impersonnels) 的問題，從詞素學的觀點來分析，結果與傳統的看法也是南轅北轍的。根據岳家君的描述：「非人稱動詞永遠以中性的人稱代名詞 *il* 為主詞，而 *il* 既非指人，亦非指物。(岳家君, 2003)」。但是我們學生卻常將一些所謂的「非人稱動詞的中性人稱代名詞」«il» 視為一般的人稱代名詞，例如：

(3) *Il venait des milliers d'oiseaux autour de nous*², ... (p.85)

譯句(a)：牠從圍繞在我們身邊無數隻鳥的鳥群中飛來……

² Henri Bosco, *L'enfant et la rivière*, Folio.

譯句(b)：這隻美麗的鳥來自我們身邊……

其實例句中的 «il» 非但不是一個「人稱代名詞」，從語法的結構看來，這個句子結構只由一個動詞詞組形成 (SV : P)。而從詞素學觀點正確地分析語法結構也可幫助翻譯的進行，以下就是我們的翻譯：

(3) **Il venait des milliers d’oiseaux autour de nous, ...**(p.85)

譯句 (c)：來了成千上萬的鳥圍繞在我們周遭……

再從這個語法結構來分析信息結構，我們可以說這個句子只有「信息供給」而無「信息基點」。所以並不是所有的句子都一定具有「信息基點」及「信息供給」。而有些更複雜的句子不但有「信息基點」、「信息供給」及「信息展延」之外，另外還有不同層次的「信息基點」及「信息供給」。譬如說，作家張愛玲短篇小說〈金瑣記〉是這麼開始的：

(4) 三十年前的上海，一個有月亮的晚上……我們也許沒趕上看見三十年前的月亮。(張愛玲，〈金瑣記〉。)

就信息結構的觀點來看，「三十年前的上海，一個有月亮的晚上……」是整個言說的起點，而「我們也許沒趕上看見三十年前的月亮」則是說話者就起點所發展的主要內容，我們將「信息基點」(support 簡稱 S)放在下圖中的圓角矩形裡而將信息的主要內容，也就是「信息供給」(apport 簡稱 A)放在下圖中的矩形裡：

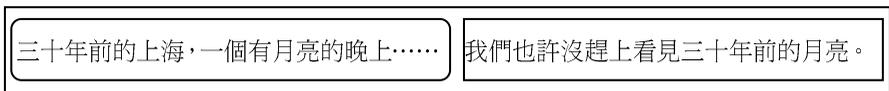


圖 1：例(4)之言說信息結構中 S1 及 A1

我們也可以進一步將『三十年前的上海』視為「信息基點 1」中的「信息基點 2」而「一個有月亮的晚上」則為「信息延展」(rapport, 簡稱 R)：

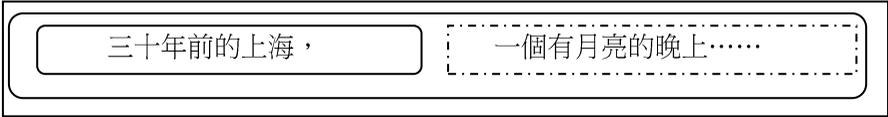


圖 2：S1 中的 S2 及 R1

至於信息結構中第一層的「信息供給 1」的部份，又可將「我們」視為「信息供給 1」中的「信息基點 2」而「也許沒趕上看見三十年前的月亮」則為「信息供給 2」：

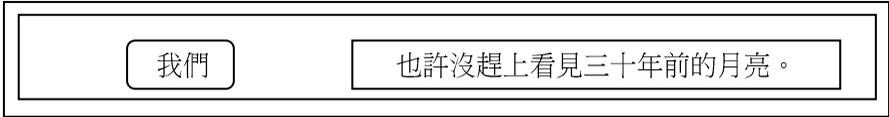
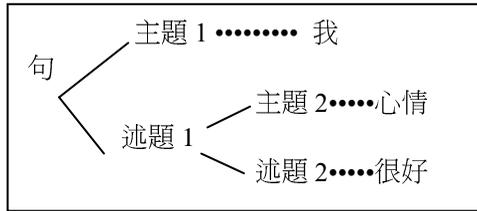


圖 3：A1 中的 S3 及 A2

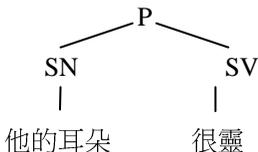
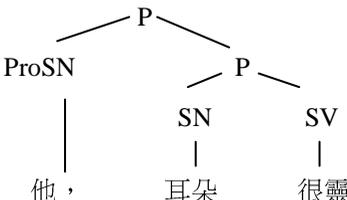
無獨有偶，國內語言學家曹逢甫也認為漢語句之主題或述題有主次之分，例如 (143)：



表(1) 句子「我心情很好」主題與述題的結構

而且一個句子可能有好幾個主題，以其雙主題簡單句為例：「他耳朵很靈」。這個例子就以漢語為母語的人來解讀，可能有兩種意思：(1)「他

的耳朵很靈」或是 (2)「他，耳朵很靈」³。第一種情況，就語法結構來說「他的耳朵」是一個名詞詞組，詞組核心是「耳朵」。第二種情況，「他」是整個句子「耳朵很靈」的前置結構。我們以下樹狀結構圖來表示兩者語法結構上的差異：

| (a) 句子「他的耳朵很靈」的語法樹狀結構 | (b) 句子「他，耳朵很靈」的語法樹狀結構 |
|--|---|
|  <pre> graph TD P1[P] --- SN1[SN] P1 --- SV1[SV] SN1 --- his_ears[他的耳朵] SV1 --- very_sensitive[很靈] </pre> |  <pre> graph TD P2[P] --- ProSN[ProSN] P2 --- P3[P] ProSN --- he[他] P3 --- SN2[SN] P3 --- SV2[SV] SN2 --- ears[耳朵] SV2 --- very_sensitive[很靈] </pre> |

表(2) 句子「他耳朵很靈」的語法樹狀結構比較

如果我們將表(2) 中所呈現的兩種語法結構轉換成信息結構將會是圖(4)-(6) 所現：「他的耳朵很靈」只有一個「信息基點」及一個「信息供給」；然而，「他，耳朵很靈」就會有兩個「信息基點」及兩個「信息供給」。

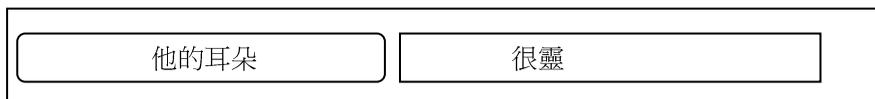


圖 4：言說信息結構「他的耳朵很靈」中的 S 及 A。

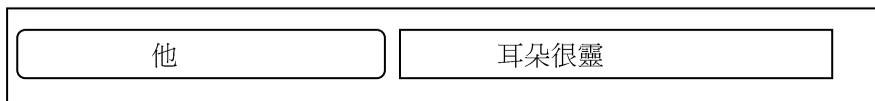


圖 5：言說信息結構「他，耳朵很靈」中 S1 及 A1

³ Hockett 與 Touratier 都曾提到過「語調」也是判斷訊息結構的重要依據。(Hockett, 1958: 152; Touratier, 2000: 145)

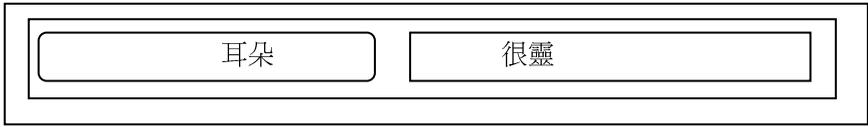


圖 6：言說 A1 之信息結構中 S2 及 A2

也就是說，如果「主題」是「信息基點」那麼，第一句的「主題」依然是「他的耳朵」，然而第二句則是「他」。當然我們也可以說第二句的「耳朵」也是另一個「主題」，可是這就會像是 Touratier 所言，「他」和「耳朵」是屬於不同層次上的「信息基點」，也就是曹的「大主題」與「次主題」的差異，也就是說，第二種分析所呈現的代名詞「他」及名詞「耳朵」分屬不同層次的主題。因此正確分析句子的語法結構助於瞭解句子的信息結構。

3 信息結構與翻譯之信度

確實，正確的語法結構分析有助於瞭解句子的信息結構，而我們認為信息結構也應該是翻譯裡的一部分。譬如以例(5) 之信息結構來做說明：

(5) Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait à la fois le Cours supérieur, où l'on préparait le brevet d'instituteur, et le Cours moyen.

tr.① 我和其他的學生一樣，叫我父親塞雷先生。他同時教導高級班和中級班，高級班是預備報考小學教師的。(亞蘭·浮尼葉，1994)

tr.② 我的父親 — 我跟著其他學生喊他余瑞先生 — 負責預備考教師證的高級班和中級班，(亞蘭·浮尼葉，2003)

例(5) 之言說信息的第一層中有「信息基點 1」(«Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves,»)及「信息供給 1」(«y dirigeait à la fois le Cours supérieur, où l'on préparait le brevet d'instituteur, et le Cours moyen.» (圖 7)。

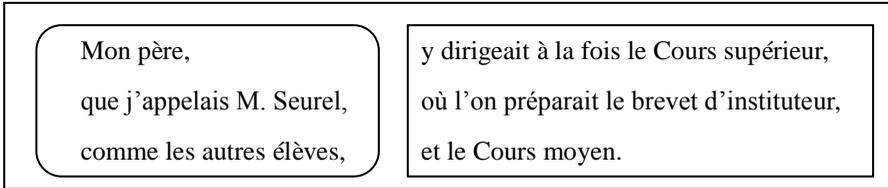


圖 7：例(5) 信息結構之 S1 及 A1

而在「信息基點 1」中又包含了「信息基點 2」(«Mon père,»)及兩個在虛線矩框中的「信息延展 1」(« que j'appelais M. Seurel,»)及「信息延展 2」(«comme les autres élèves,»)。特別要注意的是在「信息延展 1」中又包含了「信息基點 3」(«j'(je)»)及「信息供給 2」(«que ...appelais M. Seurel,») (圖 8)。

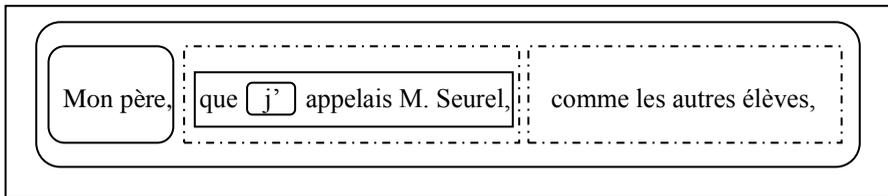


圖 8：例(5) S1 內之信息結構

在「信息供給 1」中包含了一個「信息供給」(«y dirigeait à la fois le Cours supérieur, ...et le Cours moyen.»)及一個「信息延展」(«où l'on préparait le brevet d'instituteur,»), 後者又包含了一個「信息基點」(«l'on»)及一個「信息供給」(«où préparait le brevet d'instituteur,») (圖 9)。

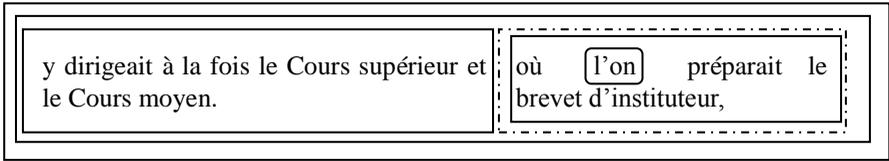


圖 9：例(5) A1 之信息結構

例(5) 有兩個中譯文，我們分別以 tr.① 及 tr.② 標示。若從信息結構的角度來看兩譯文的信度，比較如下：

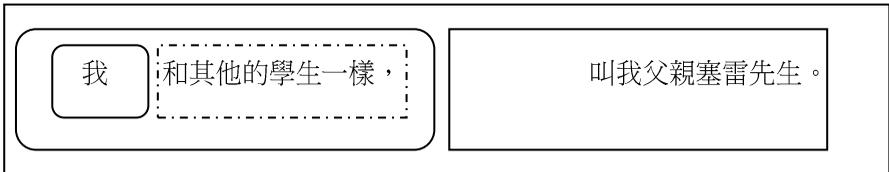


圖 10：tr.① 之信息結構 1

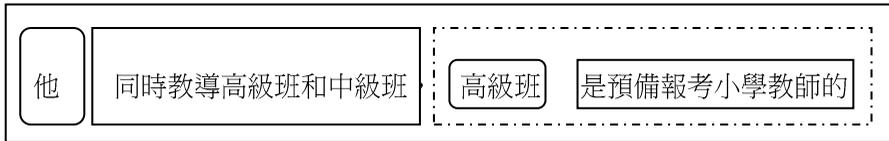


圖 11：tr.① 之信息結構 2

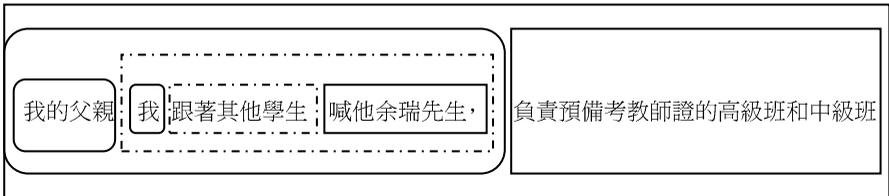


圖 12：tr.② 之信息結構

從第一層的信息結構來看，tr.② 比較接近原文，因為兩者都是一個 S+A 的信息結構；而 tr.① 將原文原有的一個 S+A 的信息結構轉變成兩

個 S+A 結構。再看 tr.② 的 S 與原文的 S 信息結構（圖 12 及圖 8），都各自包含了兩個 S、一個 A 及兩個 R；但在 A 的信息結構中（圖 12 及圖 9）兩者已有不同：原文（圖 9）含有一個 S、兩個 A 及一個 R，可是譯文 tr.② 只有一個 A。

是否有更接近原文信息結構的譯文？

在例(5) 的原文中，有兩個解釋性關係子句：«que j'appelais M. Seurel» 和 «où l'on préparait le brevet d'instituteur»。前者的關係建構是 «mon père»，後者則是 «le Cours supérieur» 在 tr.① 中，這兩句關係子句，譯者以兩個句子來翻譯，«que» 以「我父親」代替；第二個 «où» 則以重複「高級班」來譯出。在 tr.② 中，原文中的第一個解釋性關係子句，譯者以句子來翻譯，«que» 則以代名詞「他」來譯出；至於第二個解釋性關係子句，譯者則以限定性關係子句來翻譯。

我們曾在研究中指出漢語也存在解釋性關係子句的結構（Chang, 2014），如果試著用近似原文信息結構的形式來翻譯，以下是我們提供的譯文 tr.③ 及其信息結構：

tr.③ 我的父親，我叫塞雷老師的，像其他學生一樣（稱呼他），在學校同時教導高級班，是為準備考小學教師證的，以及中級班。

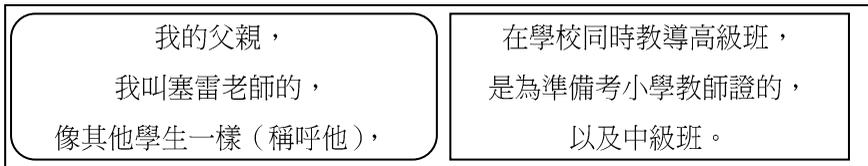


圖 13：tr.③ 之第一層信息結構「S1」及「A1」

譯文 tr.③ 與原文[例(5)]一樣都是言說信息的第一層中有「信息基點 1」（「我的父親，我叫塞雷老師的，像其他學生一樣（稱呼他），」）及「信

息供給 1」(「在學校同時教導高級班，是為準備考小學教師證的，以及中級班」)(圖 13)。



圖 14：tr.③S1 之信息結構

而在「信息基點 1」中又包含了「信息基點 2」(「我的父親，」)及兩個在虛線矩框中的「信息延展 1」(「我叫塞雷老師的，」)及「信息延展 2」(「像其他學生一樣(稱呼他)，」)。而在「信息延展 1」中又包含了「信息基點 3」(「我」)及「信息供給 2」(「叫塞雷老師的」)；也就是說在 tr.③ 與原文一樣在 S1 的信息結構中包含了兩個 S、一個 A 及兩個 R (圖 8 及圖 14)。



圖 15：tr.③A1 之信息結構

另外，在「信息供給 1」中包含了一個「信息供給」(「在學校同時教導高級班，……以及中級班。」)及一個「信息延展」(「是為準備考小學教師證的，」)，而這個「信息延展」本身就是一個「信息供給」。與原文之信息結構比較(圖 9 及圖 15)，A 及 R 的數量相當，可是 tr.③ 少了一個 S。也就是說原文的 «l'on» 在 tr.③ 沒有被翻譯出來。其實，法語不定人稱代名詞 «on» 常見的漢譯方式有三：(1) 以人稱代名詞代替，(2) 使用

名詞詞組（通常是重複前面出現過的名詞詞組）替代，及 (3) 略過不譯⁴。如果在語法結構的情況允許下，又以 (3) 不譯出的方式最佳 (Chang, 2010)。這也就是為什麼在 tr.③ 與原文之 A1 的信息結構比較後，tr.③ 會缺一個 S 的原因。

譯文 tr.③ 所要呈現的不只是關係子句的可譯性，還有盡可能的保有原文句子的節奏性（或是詞組的順序），因為翻譯三要素：信、雅、達中的信亦包含了作者想呈現的作品風格（劉宓慶 576）。當然為了讓句子更像漢語的結構或讓句子更通順，我們可以像 tr.① 這樣譯。但是，如果我們將 tr.① 再譯為法文時，得到以下的句子 (tr.①f)：

tr.①fr.: «Moi comme les autres élèves, appelais mon père monsieur Seurel. Il enseignait à la fois la classe supérieure et la classe moyenne, la classe supérieure était pour préparer le brevet d’instituteur.»

tr.①fr. 見不到任何關係子句。原來的一個句子，已轉為兩個句子。同樣地，我們也把 tr.② 再轉譯成法文 (tr.②fr.)：

tr.②fr.: «Mon père – moi comme les autres élèves l’appelais monsieur Seurel – (il) était responsable d’enseigner la classe supérieure où l’on prépare le brevet d’instituteur(,) et la classe moyenne,...»

tr.②fr. 維持原文的單句，但是兩句關係子句只保留一句。再比較 tr.③ 的再譯文 (tr.③fr.)：

tr.③fr.: «Mon père, que j’appelais monsieur Seurel, comme les autres

⁴ 劉順一也曾提及：「一般而言，表原因或具說明功能的關係子句，……，比較常見的翻譯方法是：重複前行詞，譯成子句或句子；略過關係代名詞，譯成句子。」（劉順一，2001：77）

élèves, y enseignait en même temps le cours supérieur, qui était pour préparer le brevet d'instituteur, et le cours moyen.»

在此，可以提出一個問題：如果 tr.①fr. 及 tr.②fr. 都是可被接受的法文，作者 Alain-Fournier 為什麼不如此寫？雖然 tr.③ 好像不是我們慣用的漢文詞序，其卻忠誠地傳達了作家想要藉由句型結構及詞組順序排列所形成的筆調。也因此，從信息結構的觀點來看 tr.③ 比起 tr.① 及 tr.② 都來的忠誠。

再以上文所引用的例(4) 的法譯為例：

(6) Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune...Peut-être l'aurons-nous manqué, ce clair de lune d'autrefois. (Eileen Chang, La cangue d'or, p.27)

例(6) 中，「Shanghai」(「上海」)是 «Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune...»(「三十年前，一個有月亮的晚上」)的「信息基點 1」，而 «il y a trente ans, un soir de clair de lune...»是「信息供給 1」：

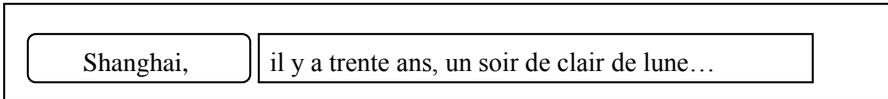


圖 16：«Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune...» 信息結構中的 S1 及 A1

而「信息供給 1」中的「信息供給 2」為 «il y a trente ans» (『三十年前』)，「信息延展 1」(以虛線矩框表示)則為 «un soir de clair de lune» (『一個有月亮的晚上』)

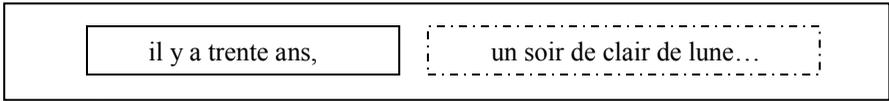


圖 17:「信息供給 1」«il y a trente ans, un soir de clair de lune...» 中的 A2 及 R1

在法譯中，譯者將原文之「我們也許沒趕上看見三十年前的月亮」另起一句，其信息結構如圖 18 所示：

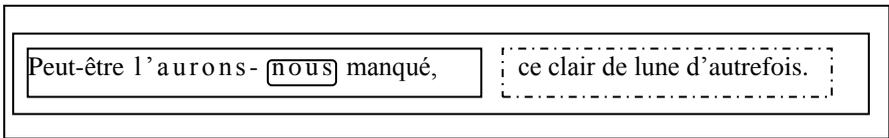


圖 18: « Peut-être l'aurons-nous manqué, ce clair de lune d'autrefois. » 的信息結構。

譯文 «Peut-être l'aurons-nous manqué, ce clair de lune d'autrefois.» 的信息結構本身是一個 A。而這個 A 又包含了一個 S («nous»)、一個 A («Peut-être l'aurons... manqué») 及一個 R («ce clair de lune d'autrefois.»)

我們從信息結構的層面來看，譯文已和原文有了差異。因為原文是 S (三十年前的上海，一個有月亮的晚上……) + A (我們也許沒趕上看見三十年前的月亮) 的結構，可是譯文是 $S1_{(Shanghai)} + A1_{(il\ y\ a\ trente\ ans,\ un\ soir\ de\ clair\ de\ lune...)}$ 以及另一個 $A1_{(Peut\ être\ l'aurons-nous\ manqué,\ ce\ clair\ de\ lune\ d'autrefois.)}$ 的結構 (圖 2 及圖 17&18)。也就是說譯文將原文的【 $S1_{(S2+R1)}$ 】轉變為【 $S1+A1_{(A2+R1)}$ 】的結構，而原文【 $A1_{(S3+A2)}$ 】則變成【 $A1_{(S1+A2+R1)}$ 】的結構。

如果是例(7) 來做翻譯並與例(6) 來比較：

(7) Shanghai, trente ans plus tôt, un soir de clair de lune...Peut-être que

nous n'aurions pas pu voir le clair de lune à cette époque.

首先，我們還是可以將原文「我們也許沒趕上看見三十年前的月亮」之【S_(我們)+A_(也許沒趕上看見三十年前的月亮)】的信息結構也以譯文【S_(nous)+A_(Peut-être que nous n'aurions pas pu voir le clair de lune à cette époque.)】的結構呈現，而不是像例(6)的方式，在信息結構中多一個 R，也就是將 «ce clair de lune d'autrefois» 抽離出來自成一個「信息延展」。因為在原文中作者並沒有要特別強調「三十年前的月亮」。也因此，我們認為以【S+A】(Peut-être que nous n'aurions pas pu voir le clair de lune à cette époque.) 的結構譯出即可。

再者，原文「三十年前的上海，一個有月亮的晚上……」是整個言說的起點也就是本身是一個 S，而在這個 S 中含有一個第二級的 S 及一個 R。而在例(6)的法譯文：«Shanghai, il y a trente ans, un soir de clair de lune...»，是一個 S+A 的結構，且在 A 中含有一個第二級的 A 及一個 R。也就是說原文【S+R】的結構已變成譯文例(6)【S+A+R】的結構。從語法的觀點來看，原文「三十年前的上海」及「一個有月亮的晚上……」都是名詞詞組，前者作為信息結構的 S，後者為 R。既然都是名詞詞組，因此譯文中動詞詞組 («il y a trente ans») 的出現就不是一個很適當的選擇。也因此我們提供了例(7)的譯文：«Shanghai, trente ans plus tôt, un soir de clair de lune...»。例(7)譯文屬於【S+S+R】的信息結構，比原文【S+R】的信息結構多了一個 S。其實，這是受於語言本身所限不得不的結構，因為在法語沒有辦法將「三十年前的上海，一個有月亮的晚上……」【S+R】的信息結構以同樣的方式來表達，法語無法將「三十年前的上海」以名詞詞組的方式來譯出* «Shanghai de trente ans plus tôt»，不論是那種法譯一定要將 «Shanghai» 先抽離出來，這是語言本身的侷限，也是翻譯無法做到完全忠誠的原因。

小結

從上文所舉之法文漢譯或是張愛玲作品之法譯例子，可看出兩種語言均有其語言結構的特性。不僅兩者語法結構不盡相同，且作者各有其風格。風格的展現不祇是字詞使用，尚包含詞序的擇選，也就是說作者可藉由句型結構及詞組順序排列來傳達其思想意圖（信息），而忠誠地翻譯作者在字詞之外所欲傳達的信息在我們看來也是翻譯三要素之包含。因此，我們認為在做翻譯之前，譯者若能先分析原文句型結構，將對翻譯之「信」有所助益，且可視為翻譯中的一個必要且重要的過程，因為結構本身也有其意義，若是在語言理解性容許的範圍內，我們建議語言的信息結構也需要被譯出。

參考書目

- 亞蘭·浮尼葉(著)。王若璧(譯)。*《失落的莊園》*。台北：遠流，1994。
- 亞蘭·傅尼葉(著)。雍宜欽(譯)。*《高個兒莫南》*。台北：先覺出版社，2003。
- 屈承熹。(潘文國等譯)。*《漢語篇章語法》(A Discourse Grammar of Mandarin Chinese)*。北京：北京語言大學出版社，2006。
- 曹逢甫。*《應用語言學的探索》*。台北：文鶴，1993。
- 陳俊光。*《對比分析與教學應用》*。台北：文鶴出版社，2007。
- 湯廷池。*《國語語法研究論集》*。台北：台灣學生書局，1976。
- 劉順一。〈“法譯中”課程中關係子句翻譯問題之探討〉。*《2001年台灣法語文教學實務研討會論文集》*：74-83。
- 亞蘭·浮尼葉(著)。王若璧(譯)。*《失落的莊園》*。台北：遠流，1994。
- 亞蘭·傅尼葉(著)。雍宜欽(譯)。*《高個兒莫南》*。台北：先覺出版社，2003。
- 屈承熹。(潘文國等譯)。*《漢語篇章語法》(A Discourse Grammar of Mandarin Chinese)*。北京：北京語言大學出版社，2006。
- 曹逢甫。*《應用語言學的探索》*。台北：文鶴，1993。
- 陳俊光。*《對比分析與教學應用》*。台北：文鶴出版社，2007。
- 湯廷池。*《國語語法研究論集》*。台北：台灣學生書局，1976。
- 劉順一。〈“法譯中”課程中關係子句翻譯問題之探討〉。*《2001年台灣法語文教學實務研討會論文集》*：74-83。
- Arnauld, Antoine & Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, (1660)n Paris, Allia, 1997.
- Arnauld, Antoine & Pierre Nicole, *La logique ou L'art de pensée*, (1^{re} éd.

- 1862), Paris, Flammarion, 1970.
- Chang, Ching Hsin. *La relative Une étude comparative entre le français et le chinois*. Taipei, Eds. Kaun Tang International Publications Ltd., 2014.
- Chang, Ching Hsin. *Problèmes autour de la traduction de « on » en chinois*. Taipei, Eds. Sunnypublish Co., 2010.
- Chang, Eileen, *La cangue d'or*, traduit par E. Péchenart, Paris, Bleu de Chine, 2000.
- Chao, Yuan Ren (趙元任), 1965. *A Grammar of Spoken Chinese* (《中國話的文法》), Berkley and L.A. : University of California Press.
- Firbas, Jan, 1964. «On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis», in : *Travaux linguistiques de Prague 1. L'école de Prague d'aujourd'hui*, Prague, Edition de L'académie Tchecoslovaque des Sciences.
- Halliday, M.A.K. (著)。《功能語法導論》(*An Introduction to Functional Grammar*)。彭宣維等(譯)。北京：外語教學與研究出版社，2010。
- Li, Charles & Thompson, Sandra (ed.), 1976. *Subject and Topic*. New York : Academic Press, Inc.
- Li, Charles & Thompson, Sandra。《漢語語法》(*Mandarin Chinese*)。黃宣範(譯著)。台北：文鶴，1997。
- Marouzeau, Jules. *Lexique de la terminologie linguistique (français-allemand-anglais-italien)*, Paris, Geuthner, 3^e éd. (3^e tirage), 1969.
- Perrot, Jean. «Eléments pour une topologie des structures informatives», in: *Mémoire de la Société de Linguistique de Paris*. Nouvelle série, 2. (1994): 13-26.
- Perrot, Jean. «Fonctions syntaxiques, énonciation, information», in: *BSL*, 73. (1978): 85-101.

Touratier, Christian. *Analyse et théorie syntaxique*, Aix-en-provence, Eds. Publications de l'Université de Provence, 2005.

Touratier, Christian. *La sémantique*, Paris, Eds. Armand-Colin, 2000.

Touratier, Christian. *Le système verbal français*. Paris, Eds. Armand-Colin, 1996.

Tsao, Feng-Fu. 1990. *Clause and Sentence Structure in Chinese: A Functional Perspective*, Taipei: Student Book Co.

由晚明以降西學術語“logic”之華譯變遷 管窺“logic”華譯格式之建構

錢爽*

摘要

自晚明以降，西學術語“logic”便東傳中國，由此開啟了對舶來的“logic”一詞的華譯變遷歷程。從晚明至晚清，先後出現了“logic”從音譯到意譯的演變。不過，它們在當時或者影響甚微，難以普及與推廣；或者產生了一定的影響力，但持續時間不長。而甲午前後日人創制的譯名「論理」與「論理学」因其是音譯和意譯的巧妙結合，加之近代中國學者崇日、仿日、求便等錯綜複雜的心理，便全盤挪用了該譯名的字形與中文漢字發音，於是使譯名「論理」與「論理學」在近代中國大行其道，並對近代中國學者產生了廣泛影響。然而，當國人自己創制出新華譯名「邏輯」之後，便獲得了近代中國學界更大程度的認同，進而使得「邏輯」這一新華譯名獲得了更大的普及與推廣。也正因為如此，曾流行一時的譯名「論理」與「論理學」日趨冷落，最終「邏輯」與「邏輯學」成為了“logic”的華譯定名。據此，可建構出“logic”華譯格式——由三類譯者與三種譯法組合而成九項格式。通過分析此格式，能夠破解「顧有信之惑」，得出“logic”之華譯定名「邏輯」與「邏輯學」在九項格式中突破了其餘八項格式，從而很好地秉持了最優華譯格式——中國本土人合譯之格式。

關鍵詞：logic、音譯、意譯、合譯（音意譯相合）、華譯格式

* 北京行政學院哲學教研部（2013級中國哲學專業）、北京行政學院（碩士）研究生部

A Restricted View on the Construction of “Translative Format in Chinese” of Western Learning Term “Logic” from the Perspective of the Translation Change of Western Term “Logic” in Chinese since the Late Ming Dynasty

Qian, Shuang*

Abstract

The Western term “logic” was introduced eastward to China since the late Ming Dynasty, which started the process of Chinese translation change of the foreign word “logic”. From the late Ming Dynasty to the late Qing, the evolution of “logic” from the transliteration to the paraphrases was successively appeared. However, they either had little effect to the popularization and generalization, or generated a certain influence but not long at that time, while the translated names “*lunli*” and “*lunlixue*” in Chinese, of which the character patterns were wholesale taken from the translated names “*ronri*” and “*ronri gaku*” in Japanese created by Japanese scholars, as well as the pronunciations from Chinese characters, were popularized and had a widespread influence on modern Chinese scholars in modern China before and after the Sino-Japanese War of 1894-1895 due to the ingenious integration of transliteration and paraphrasis of “*ronri*” and “*ronri gaku*”, together with modern Chinese scholars’

* Chinese Philosophy at Philosophy Teaching & Research Department, Beijing Administrative College; Master Degree Candidate for Graduate Department, Beijing Administrative College

complex mentality of the worship and imitation of Japan, as well as the pursuit of convenience. However, the Chinese created a new translated name “*luoji*” in Chinese all by themselves, after which it obtained a greater degree of identity, popularization and generalization in modern Chinese academia. For this reason, the translated names “*lunli*” and “*lunlixue*”, derived from Japan in shape and fashionable at one time during modern China, were gradually abandoned, while in the end, “*luoji*” and “*luojixue*” in Chinese became the definitely determined name in Chinese translation. According to this, a translative format of Western term “logic” in Chinese can be constructed by nine translation formats composed by three kinds of translators (Westerners, Japanese and Chinese) and that of translation methods (methods of transliteration, paraphrases and the synthetic method), which can answer Germany Sinologue Joachim Kurtz’s confusion and lead to advocate a optimal format of Chinese translation of Western term “logic”.

Keywords: logic, transliteration, paraphrasis, synthesization (a synthetic method integrating transliteration with paraphrases in terms of translation), Format of Chinese Translation

自西學術語“logic”一詞於晚明入華以來，對它進行譯介的所有在華譯者（包括中國本土譯者與在華外國譯者）都對“logic”一詞的譯名作出了仔細考量，他們有的受自身翻譯動機的驅使，有的出於當時社會與文化形勢的需要，從有著豐富文化內涵的漢語文化中汲取翻譯靈感與營養。與此同時，近代的日本譯者亦通過與漢語文化相通的日文漢字（漢字）給出了“logic”的譯名。正因為如此，在“logic”一詞與漢語文化交融的歷史進程中，既出現了音譯名，又湧現了意譯名，最後產生了音意譯相合的合譯名。

1. 晚明與晚清：“logic”之音譯名與意譯名

1.1 “logic”之音譯名

晚明西學術語“logic”（拉丁文形式為“logica”）初傳中國，由於這是舶來之詞，本身缺乏中文對等名詞，因此晚明至晚清的中國譯者（包括中國本土譯者與在華外國譯者）最初採用較為死板而直接的音譯法譯拉丁文“logica”。如耶穌會士高一志（Alfonso Vagnoni）在《童幼教育》（1620）中最早把“logica”音譯為「落熱加」，並定義這一音譯名為「明辯之道」（高一志 377-378）。另一位耶穌會士艾儒略（Jules Aleni）在《西學凡》（1623）中音譯“logica”為「落日加」¹（艾儒略 31）。

¹ 高一志定義“logica”為「明辯之道」，具體文字如下：「落熱加者，譯言明辯之道，以立諸學之根基，而貴辨是與非、實與虛、裏與表，蓋開茅塞而於事物之隱蘊，不使謬誤也。」（高一志 377-378）艾儒略亦定義“logica”為「明辯之道」，其具體文字與高氏相差無幾：「夫落日加者，譯言明辯之道，以立諸學之根基，辯其是與非、虛與實、表與裏諸法，即法家、教家必所借徑者也。」（艾儒略 31）這一現象，已有學者作出說明，此即艾書承襲甚至抄襲高書（尤其是高書之〈西學〉章）所致。如李爽學指出，艾書「後書有部分文字，甚至一句不漏襲取〈西學〉」，且「兩人互涉的部分，從筆法到意象一脈相承」（李爽學 28）。黃興濤表示，

在由傅汎際 (Francisco Furtado) 譯義、李之藻達辭的《名理探》(1631) 中，李氏把“*logica*”音譯為「絡日伽」(傅汎際、李之藻 2)。英人艾約瑟 (Joseph Edkins) 在〈亞里斯多得里傳〉(1875) 一文中亦使用「羅吉格」音譯“*logic*”。

德人花之安 (Ernst Faber) 在《西國學校》(1873, 又名《(大) 德國學校論略》) 中則使用「路隙」音譯“*logic*”(花之安 7)。花之安指出,“*logic*”是一種知識的分科方法,在中國沒有相應之專用術語,因此很難翻譯(花之安 7),這或許是他採用音譯法譯“*logic*”之主因。

此外,晚明至晚清“*logic*”的音譯名尚有「錄集克」、「路際」、「牢記伽」、「牢輯科」、「落及」(高聖兵、辛紅娟 88)、「落機」、「老詰」(顧有信, 2012: 182-183) 等。王國維在其邏輯學譯著《辨學》(1908) 中,仍延續晚明音譯法,音譯“*logic*”為「羅奇克」(晉榮東, 2011: 59)。但這些各具特色的音譯名卻只存在很短時間,未被國人重視。

“*logic*”的音譯名五花八門,反映出“*logic*”在漢語文化中引介的困難。採用音譯法會導致“*logic*”在中國始終無法出現統一定名,究其原因,一是音譯名極難記憶;二是音譯名易受中國各地方言影響導致同一外來詞有不同譯名²;更重要的是,音譯名只重傳達外來詞發音,無法準確表達內涵,人們對這種音譯名事實上還是陌生。所以,音譯並非理想選擇。

艾書「曾受到過高一志的直接啟發和引導」(黃興濤 3)。事實上,高氏曾自述其書云:「此稿……同志見而不迂,業已約略加減刻行矣。」(高一志 370) 對此,李爽學指出:「這裡的『同志』,指的是艾儒略。」(李爽學 28);黃興濤表示:「對其《西學》一篇『約略加減』的著作,無疑就是那部著名的小冊子《西學凡》了。」(黃興濤 3)

² 如李天綱指出,音譯名「絡日伽」有明顯的吳地方言發音,並表示明清之際的音譯名都受到方言發音的影響(李天綱 45);顧有信亦表示,音譯名「落日加」與當時江南方言發音“*luoriga*”相近(顧有信 2012: 157)。

1.2 “logic” 之意譯名

晚明《名理探》中除音譯拉丁文 “*logica*” 為「絡日伽」外，還提供了三個意譯名：「名理」、「名理探」、「名理學」，暗指 “*logica*” 或與魏晉玄學探討的名理分際有密切關聯³（傅汎際、李之藻 13）。這類意譯名企圖既立足中國文化傳統，又忠實西洋古典邏輯學傳統來詮釋 “*logica*”。但這類意譯名在中國古代思想體系中早已有之，它本身與西洋的 “*logica*” 含義不同。因此，用它們意譯 “*logica*”，雖用「華言」，卻未盡「西義」，很可能出現「言不盡意」的情形。因此，晚明至晚清對 “*logic*” 的翻譯並未成為「東亞近代邏輯學史的直接源頭」（聶長順 98）。

由意譯所導致的同樣問題在晚清也出現了。晚清以嚴復為代表的中國本土學者不滿足前人譯介，自己著手譯介西洋邏輯學著作。⁴嚴復亦採用

³ 顧有信指出，李氏可能借用玄學中「名」與「事理」的思維模式意譯 “*logica*”。而「名理」字面意即「名稱與樣本」，實際指「名稱的樣本」（顧有信，2012：158）。那麼，李氏極有可能在暗示西洋「名稱的樣本」研究與魏晉玄學有某種默契或，他是用中國已有辭彙容納西洋概念（顧有信，2012：159）。

⁴ 在晚明以後、晚清嚴復之前，中國還有部分譯者對 “*logic*” 進行意譯，如「明理」、「明理之學」、「理論之學」、「思之法」、「理學」、「格物」、「推論之法」、「名論之法」、「學擴心思之法」、「辨理法」、「道」、「思之理」、「辯駁之理」、「論辯理學」、「理辯學」等。但這些意譯譯者多是在華傳教士，極少是中國本土譯者（參見顧有信，2012：163-165）。通過這些，可以發現以在華傳教士為意譯主體所譯 “*logic*” 譯名亦五花八門。難成統一定名；同時，他們編造各種不同的名詞意譯 “*logic*”，由此製造出許多脫離文本的辭彙，甚至有些意譯名十分笨拙、囉嗦而不精闢。他們在意譯過程中大都忽視 “*logic*” 是西洋一門專業領域，這就導致有些傳教士不加區分將意譯 “*philosophy*” 的詞也作為 “*logic*” 的意譯名來使用（如「理學」、「格物」），十分牽強死板，雖然他們的意譯名並非編造而是採用中國傳統原有的辭彙。以至於在此期間 “*logic*” 的意譯名十分混亂，最終也無法提供統一的可接受的對等意譯名。以傳教士為意譯主體對 “*logic*” 一詞進行的意譯既不豐富，又不系統全面，且譯法拙澀，甚至有些生搬硬套、牽強附會，乃至強行意譯，不知所云；加之這些意譯名由洋人特別是西洋人所譯，很少是本土國人的翻譯成果，這在一個擁有民族自尊心和文化自信力的國人看來是無法接受的。因此，這些意譯無法在中國本土普及推廣並被廣泛認可，只存在極短時間，影響甚微，也未對後世有任何作用，幾被今人遺忘。

意譯法譯“logic”為「名學」。⁵

嚴復先後翻譯了兩部西洋邏輯學著作：一部中文名為《穆勒名學》(1905)⁶，另一部為《名學淺說》(1909)⁷。在這兩部譯著中，他都將“logic”意譯為「名學」，並在《穆勒名學》中闡述意譯之理由（〔英〕約翰·穆勒、嚴復 2）。他認為，中文中恐怕只有「名」能表達出“logic”原本博大精深的含義。

嚴氏深層含義主要有三：一是嚴氏視「黜偽而崇真」（嚴復，1968：216）的科學法為西學之命脈，用「名學」意譯“logic”，旨在力倡歸納邏輯⁸；二是嚴氏認為，「學問思辨」的目的乃求真與正名，故採用意譯名「名學」合情合理，而採用其他詞來意譯“logic”便以偏概全；三是嚴氏在譯介西洋邏輯時，凡他認為與中國情形基本相符，就採用中國傳統思想中已有術語作為譯名。

第三層含義尤其重要，它或許是嚴復用「名學」意譯“logic”之關鍵。嚴復正是先肯定中國古代已經存在豐富的邏輯思想，認為「夫名學為術，

⁵ 1902年楊蔭杭譯《名學》一書（鄒振環 103-104），很有可能是中國最早以「名學」為書名的華譯西洋邏輯著作（晉榮東，2013：115）。不過，意譯名「名學」在近代中國真正能夠產生影響力，事實上應歸功於嚴復而非楊氏。但也須注意，不能完全否認楊氏在該譯著中所採用的意譯名「名學」與嚴氏後來採用的意譯名「名學」之間或有千絲萬縷的借鑒與聯繫。此外，1824年的《名學類通》（譯者佚名、原筆者不詳）或許是更早使用譯名「名學」的譯著。該書或許對楊氏與嚴氏亦有極其重要的影響。但也應清楚，意譯名「名學」的影響力也非此書所成，還應當歸功於嚴復本人。

⁶ 英文原版為 John Stuart Mill. *A System of Logic: Ratiocinative and Inductive*. London: Longmans Green Press, 1879.

⁷ 英文原版為 William Stanley Jevons. *Primer of Logic*. London: MacMillan, 1876.

⁸ 周云之表示，嚴譯《穆勒名學》「第一次用比較通俗的語言向中國學術界介紹了西洋的重視觀察、實驗為基礎的歸納邏輯，才使西洋邏輯真正得到中國學術界的重視和承認」（周云之 367-368）。嚴氏在譯介歸納邏輯時加入大量案語，並對原書進行一定改寫。尤其值得注意的是，他使用「名學」等中國傳統術語，使得舶來歸納邏輯為國人廣泛知曉。

吾國秦前，必已有之」(〔英〕耶方斯、嚴復，1981：46)，才會認為「名」比「探」、「名理」或「辨」更接近“logic”的原義。⁹所以，嚴氏用「名學」意譯“logic”的真實目的，或如梁啟超所言，「此實用九流「名家」之舊名」(梁啟超，1989：55)。梁氏認為嚴氏用「名學」意譯“logic”，是想把西洋邏輯術語套進中國傳統「名學」，故嚴氏亦視中國傳統「名家」為邏輯學家(logicians)。

意譯名「名學」的誕生，既使西洋邏輯術語在近代中國得到初步介紹和推廣，亦刺激了近代中國學者發掘中國古代自己的“logic”，並以「名學」直接指稱之。胡適的博士論文 *The Development of the Logical Method in Ancient China* (1917) 便是此頂峰之作，他在 1922 年正式出版該論文時就將題名華譯為「先秦名學史」。

但意譯名「名學」也存在嚴重缺陷，梁啟超就直言其「惟於原語意，似有所未盡」(梁啟超，1989：55)，因為嚴氏在嘗試串連西洋邏輯與中國傳統名學時，堅持認為“logic”主要研究概念或術語，在“logic”中發揮功能的基本單位是概念或術語，而命題(或判斷)、推理、論證等其他基本要素不算作基礎性單元，這或許也是嚴氏用「名學」意譯“logic”的第四層含義——中國傳統術語「名」最有資格與「概念」或「術語」相對應。然而，這種意譯名卻把西洋“logic”的本來內涵狹隘化了。王國維就批評說「嚴氏造語之工者固多，而其不當者亦復不少」(王國維 387)。孫中山也批評意譯名「名學」之內涵要狹隘於西洋“logic”之內涵(孫中山 183)；梁啟超對意譯名「名學」作出了批評(梁啟超，1984：86)；張君

⁹ 顧有信認為，嚴復「不僅曲解了『名理探』一詞，認為該片語中的『探』字意味著對 logic 的翻譯」(顧有信，2012：169)，因此顧氏的意思是說「名理」才應是“logic”的對應翻譯。同時顧氏亦表示，「更重要的是，他(指嚴復)堅持認為『名』是對 logos 唯一可能的翻譯」(顧有信，2012：169)。針對這點，顧氏卻指出，「這是絕對難以讓人信服的」(顧有信，2012：169)。

勦更是嚴厲批評了「名學」的不妥（〔英〕耶方斯、張君勦，1907年）。

除內涵過於狹隘外，「名學」一詞最終難以得到普遍認可與推廣的原因，還在於嚴復本人以中國古文雅馴為其翻譯方式，不利於向大眾傳播（王中江 152）。此外還有一個客觀原因，就是嚴譯書刊在中國本土發行情況遠不及日譯書刊（王中江 154）。當然，嚴復意譯最終難被認可及推廣的真實原因，或許主要與甲午戰爭後中國學者的文化心態轉變為「崇日」、「仿日」有密切關係。這一點筆者將在本文第二部分加以詳析。

晚清嚴復採用意譯名「名學」，最終也導致「言不盡意」的情形出現。用「名學」意譯“logic”，在今天看來有失偏頗，足以表明嚴復當時對“logic”理解不夠全面，且過於籠統，造成他對“logic”的界定過於狹隘，賦予「名學」的含義過於寬泛。所以，意譯名「名學」雖然在近代中國曾有過影響力，但最後還是由於近代日人創製的「論理」這種音意譯相合之合譯名的出現及傳入而遭拋棄（顧有信，2012：179）。¹⁰

2. 取法日本：日譯「論理」（ろんり「論理学」）與國人之挪用「論理」（lùn lǐ「論理學」）

甲午戰爭中國的戰敗不僅使近代中國學者開始反思先前的救國之

¹⁰ 與嚴復提出的意譯名「名學」幾乎同時，晚清還出現另一種意譯名「辨學」，最早由艾約瑟在《辨學啟蒙》（1886）中提出。清末官方編訂的《辨學名詞對照表》（1908）中亦用「辨學」意譯“logic”。王國維也沿用此意譯名譯耶方斯的另一部邏輯學著作，曰《辨學》（1909）。後劉世傑著《辨學講義詳解》（1915）中亦表示「辨學……其名稱東西洋不一，英謂之 logic」，高元《辨學古遺》（1916）也說「logic……王國維氏曾譯為辨學，其言最當」。但與「名學」相比，意譯名「辨學」影響不大，儘管 20 世紀仍有人使用之。究其原因，可能是因為意譯名「辨學」是由在華外國譯者特別是西洋人首次提出，本土國人可能有文化抵觸心理而不認可之。若非本土學者王國維的擇用，意譯名「辨學」的影響可能微乎其微。

道，還促使他們開始關注近鄰日本的富強之路。清政府不僅著手派出留日學生，還出臺仿效日本的教育改革。在這過程中，西洋邏輯學也通過日本進入中國官方課堂，加上服部宇之吉等日本教員來華，運用日式框架講授西洋邏輯學。此外，源自日本的邏輯學譯著也不斷傳入中國並產生深遠影響，導致甲午前後翻譯日人的邏輯學著作，與嚴復等人直接翻譯西洋邏輯學著作，成為近代西洋邏輯學入華的兩條最主要管道（宋文堅 7）。顧有信 (Joachim Kurtz) 指出，1902-1911 年間出版的 22 部邏輯學教材原著皆源自日本 (Joachim Kurtz, 2011:204-227)，並且這些譯者全都一致認為，由於漢語沒有合適詞語表達西洋邏輯觀念，有必要建立嶄新的術語 (Joachim Kurtz, 2003:73-91)。顧氏認為，日本邏輯學譯著對於西洋邏輯入華影響最大的貢獻之一，就是全新邏輯學核心觀念辭彙表的誕生 (Joachim Kurtz, 2011:247-251)。其中，日人採用「論理」譯“logic”，就對近代中國邏輯學術語譯介產生了深遠影響。可以說，東亞近代邏輯術語的翻譯是由明治日本重開紀元的（聶長順 98）。

2.1 「^{ろんり}論理」(「^{ろんりがく}論理学」) 在近代日本

早在 1875 年，日本東京開成學校在其「預備課程」中就列有「論理」(logic) 一課；菊池大麓編述的《論理略說》(1882)，是最早以「論理」為題的邏輯學著作，菊氏在書中還表示「論理學，論理以判斷其正不正之學科也」，「論理学」一名似由此首出；1884 年由日人摘譯的《百科全書》下卷中就有「論理学」詞條，其中有「論理學，英語稱 Logic」，這或許是日本學界首次正式表示「論理学」是“logic”譯名的證據；中江兆民在《理學鉤玄》(1886) 一書中設專門章節論述「論理」(Logique)，並認為「論理」是「講求言論之理」的科學（聶長順 102）。從此，日本邏輯學著述多以

「論理」命名，使得譯名「論理」在日本佔據正統地位。¹¹ 同時，「論理」在日本也因其推廣而確立為一門學科，使得「論理」一詞很快超越與“logic”相互對譯的意義範圍，成為「論理学」這門學科。在近代日譯中，既可用「論理」，也可用「論理学」來譯“logic”。

日譯「論理」與「論理学」，是日人直接採用與“logic”發音相近、意思相似的日文漢字構造而成，它們最初用來譯英文“science of reasoning”，較強調分析邏輯命題，不太關注術語或概念（這與嚴復意譯“logic”為「名學」的初衷恰相反，嚴氏更關注術語或概念，不太關注邏輯命題）¹²。值得注意的是，近代日人譯“logic”為「論理」，這是比「名學」更巧妙的譯法。因為日文中「論理」既是音譯名，又是意譯名（而「名學」只是意譯名），它是音意譯相合者¹³。在近代日語中，“logic”最初音譯為「ロジック」，與後來的「論理」在日語發音上都和“logic”發音

¹¹ 日人在接受西洋邏輯學並翻譯其術語的過程中，要數「論理」與「論理学」這種“logic”日譯名影響最大。此外，近代日人還使用過其他譯名翻譯“logic”。如意譯名「論學」、「論科」、「致知學」、「明理學」、「論法」、「推理學」、「推理之法」、「格致學」，音譯名「洛日克」，音意譯相合之合譯名「理論學」、「論事矩」（參見聶長順 98-104）。由此可見，近代日本對“logic”的翻譯變遷軌跡與中國晚明至晚清對“logic”的翻譯變遷軌跡基本趨同，二者都經歷過分別採用音譯法與意譯法交替翻譯“logic”的階段。當然，在譯名「論理」成為近代日本“logic”譯名的定名之前，它是由譯名「論理術」演變、發展並完善而來的（參見聶長順 101-102）。

¹² 嚴譯「名學」與日譯「論理」，一個重術語或概念，一個重邏輯命題分析。此外還有一種譯法力圖調和嚴譯與日譯各自翻譯取向，即馬相伯創意譯名——「原言」。馬氏認為，用「言」來譯“logic”既可指代單個的詞，這與嚴譯「名」作用相當；又可指代詞組與句子，這又與日譯「論理」作用相當（顧有信，2012年，第172頁注⑦；高聖兵、辛紅娟 87）。然而，譯名「原言」雖兼顧術語、概念與邏輯命題分析，但「論理」也不只是關注邏輯命題分析而忽視術語或概念；況且「論理」是音意譯相合之合譯名，「原言」只是意譯名，由此觀之，前者在翻譯層次上也已超越後者。或正因如此，才使意譯名「原言」並未在近代中國流傳開來。

¹³ 雖然在譯名「論理」與「論理学」出現前後日人還使用過如「理論」、「論事矩」等音意譯相合之合譯名，但它們不如「論理」與「論理学」普及。因此有理由相信，「論理」與「論理学」在音意譯相合方面要優於「理論」、「論事矩」等。

[lɔdʒɪk] 相近，而且「論理」本身也含「推導」、「推測」、「推理」之義¹⁴，這與許多邏輯學者對“logic”的理解恰好一致。實際上，「論理」在日文中共有四種含義：

- (1) 思考の形式・法則。また、思考の法則的なつながり。(2) 実際に行われている推理的な仕方。論証のすじみち。(3) 比喩的に、物事間の法則的なつながり。(4) 論理学に同じ。(新村出 2860)

可見，日文「論理」是指思考問題、推理論證的形式與法則，亦是日文「論理学」的簡稱。有時不使用「論理」而使用「論理学」，表明是對方式或方法的側重。既然如此，那麼日文「論理学」便是一門研究正確思考形式或法則的學問，其中含有形式論理學與認識論論理學，這也恰與“logic”的旨趣相同。因此，譯名「論理」（「論理学」）一出，很快獲得日本學界普遍認可。

通過日本學界與留日中國學者，加上日文漢字與中文漢字的密切歷史淵源，在進行互譯時不必在意二者之間是否有互通障礙，因此日譯名「論理」（「論理学」）很快引入漢語學界，隨後逐漸傳入並盛行於中國本土學界。中國學者保留日文漢字與中文漢字相同的漢字字形，捨棄日文漢字的音讀，直取中文漢字發音，最終形成「論理」（「論理學」）這樣的中式譯名。

2.2 「論理」（「論理學」）在近代中國

¹⁴ 據馮天瑜考證，「論理」是中國古典漢字詞，意即「議論道理」，可見中國古典漢字詞「論理」的內涵與中國古代的形名學及西洋的“logic”並無直接聯繫（馮天瑜 406）。因此，「論理」（「論理学」）這種譯法和譯名的使用，以及把它們同“logic”這一西洋學問或術語相聯繫，可謂是近代日人的獨創與發明。

1898年，在由旅日廣東人士於神戶創辦的日本最早中文期刊《東亞報》上，連載有四冊由橋本海關等譯的日人桑木嚴翼所撰《荀子創辦學說》一文，其中在1898年6月29日這期的該文第一冊第4頁中就已經出現了「論理學」這一中文漢字譯名（晉榮東，2013：115）。

十九世紀末二十世紀初，國人開始大量從日本引進西學。由於日人用日文漢字翻譯的「論理」（「論理学」）在中文中的含義也符合許多近代中國學者對“logic”的理解，因此近代中國學者便把日文漢字「論理」（「論理学」）照搬過來，形成中文漢字「論理」（「論理學」），直接作為“logic”的華譯名。

那麼，近代國人為什麼不稍作轉化或改進，只是簡單挪用字形、更改字音，就加以使用呢？有學者認為，這是「出於一種求便的目的」（高聖兵、辛紅娟 87），因為日文漢字與中文漢字儘管讀音有不同，但畢竟同宗同源，字形與字義相差不大，國人對日文漢字基本不存在理解障礙（王國維 387-388）。

不過筆者認為，原因或許還與甲午戰爭後中國學者崇拜或仿效近代日本學術的這種文化心態及行為有密切關係。這需要從三方面理解：

首先，甲午後中國學界逐漸認為日人在採用漢字翻譯時真正做到了會通中西，並認為日人對中國古代漢文術語的使用與見解獨到而深刻，甚至超越中國本土學者對自身古代文化的研究（張百熙、榮慶、張之洞 53）。源自中國古典文獻卻被日人賦予新意的譯名「論理」（「論理学」）¹⁵，便因其「雅馴」成為甲午後中國學者採用“logic”譯名的首選。

其次，甲午後中國學界認為日人治學嚴謹，對待譯介工作慎之又慎。

¹⁵ 「論理」也是「取材於中國經史子集之內」的詞。如《史記·李斯列傳》中云：「諫說論理之臣間於側，則流漫之志詘矣。」范仲淹《賦林衡鑿序》中云：「商榷批義者，謂之論理。」

王國維等一批當時年輕的中國學者就曾認為「日本已定之學語」是日人深思熟慮後的產物（王國維 387），中國學者應對日人翻譯成果的準確度及嚴謹性抱有絕對信任。

最後，甲午後老一代中國學者（如嚴復）雖然極力反對引進日譯名，但梁啟超、王國維、張君勱等中國年輕學者卻力倡日譯名入華，甚至不惜全盤照搬（王國維 387）。這種想法被當時中國學界占大多數的年輕學者追捧，形成一定影響。

就採納日式「論理」（「論理学」）變為中式「論理」（「論理學」）的這種行為而言，當時中國年輕學者面對日譯，竟然無勇氣和信心提出超越日譯的、由國人自己譯得的更巧妙的譯名，而是不假思索直接挪用日譯，實屬可惜！

翻譯足以使一些辭彙在中國發生古今誤讀與中西誤讀。應當注意的是，大部分日源現代中國漢語外來詞雖然取自日本，但這些日文漢字原詞卻極少像「論理」（「論理学」）那樣能夠做到音意譯完美結合，大部分頂多只能達到意譯的層次。儘管如此，這些意譯的日源譯名卻和音意譯巧妙結合的日源譯名一樣，仍能夠在現代以至當代中國大行其道，並不影響這些意譯的日源譯名對現代乃至當代中國學術思想的深遠影響。因此可以推斷，近代中國大量照搬照抄日譯名，並不絕對是因為日譯名都巧妙地做到了音意譯相合之上乘合譯，更重要的原因還是近代中國學者崇日、仿日或求便的文化心態及文化行為所致，當然也包含部分急於就近取經以救亡圖存的迫切心態的因素。

甲午戰爭後，梁啟超、王國維、張君勱等當時處於中國知識界頂層、起引領作用的年輕學者力推源自日譯的「論理」（「論理學」），使其逐漸在近代中國本土流行開來。當時中國本土許多邏輯學譯著便直接以「論理學」為名出版：

例如，直接譯自日文邏輯學著作的中譯者原封不動地選用「論理」（「論理學」）作為中譯本書名，如 1902 年田吳炤譯、日人十時彌著《論理學綱要》（商務印書館出版），中譯本書名和日文原著書名一模一樣，這是「論理學」第一次出現在中國本土學術界（彭漪漣、馬欽榮 3）；同年汪榮寶譯、日人高山林次郎著《論理學》（譯書彙編出版）和林祖同譯、日人清野勉著《論理學達旨》（文明書局出版），以及 1906 年胡茂如譯、日人大西祝著《論理學》（河北譯書社出版）陸續在中國本土出版。

又如，在直接翻譯西洋邏輯學著作時，中國譯者亦自覺首選「論理」（「論理學」）譯“logic”，如 1906 年張君勳將耶方斯英文專著 *Elementary Lessons in Logic: Deductive and Inductive, with copious questions and examples, and a vocabulary of logical terms* (1870) 譯成中譯本《耶方斯氏論理學》。當時張氏已精通英文與日文，還掌握些拉丁語。所以，他的翻譯雖然以英文為基礎，卻多採用日人研究西洋邏輯學成果。在專業術語方面，明顯看出張氏受日本邏輯研究的深刻影響，比如他挪用「論理學」譯“logic”（熊月之 128-129）。

此後，在中國本土學術界冠以「論理」（「論理學」）為書名的中文邏輯學專著及譯著層出不窮¹⁶。就這樣，近代日人將“logic”譯為「論理」

¹⁶ 專著方面，如范迪吉著《論理學問答》(1903)，過耀根著《最新論理學綱要》(1909)，林可培著《論理學通義》(1909)，蔣維喬著《論理學教科書》(1912)，王延直編著《普通應用論理學》(1912)，樊炳清著《論理學要領》(1914)，邢伯南著《論理學》(1914)，張毓聰著《論理學》(1914)，張子和著《新論理學》(1914)，姚建著《論理學》(1916)，謝蒙著《佛教論理學》(1916)，江恒源著《論理學大意》(1928)，王章煥編《論理學大全》(1930)，章淪煥編《論理學問答》(1930)，慈忍室主人編輯、太虛審定《論理學》(1930)，何兆清編著《論理學大綱》(1932)，張希之編著《論理學綱要》(1932)，王特夫著《論理學體系》(1933)，吳俊升著《論理學》(1933)，朱子俊編著《論理學概論》(1933)，王了一著《論理學》(1934)，吳俊升編《新中華論理學》(1934)，林仲達編《論理學綱要》(1936)，汪震著《論理學》(1936)，陳高庸編《論理學》(1938)，劉奇著《論理古例》(1942)，馮品蘭

（「論理学」），而近代中國學者卻逐漸全盤接受這種日譯名，並很快取代嚴復先前意譯的「名學」及其他影響甚微“logic”的音譯名或意譯名，一度形成「論理」（「論理學」）的華譯定名：

據我國研究中國現代邏輯史的專家統計，從 20 年代到新中國成立的 30 年間，我國學者自著的邏輯學著作共 80 種，……約 80 種著作中，80% 的著作名為《論理學》，……而「論理學」……屬邏輯學的舊譯，反映出國外著作的譯者和國內著作的作者書名用語上尚未完全與舊的學術時代割斷聯繫。（趙總寬 67-68）

3. 回歸「正」道：國人對中譯「邏輯」（「邏輯學」）之創製與提倡

譯名「邏輯」（「邏輯學」）是在日譯名「論理」（「論理学」）出現後才在中國產生的，但對其力倡卻與日譯「論理」（「論理学」）傳入中國並流行開來形成中式譯名「論理」（「論理學」）幾乎同時。最終，譯名「邏輯」（「邏輯學」）戰勝源自日譯的譯名「論理」（「論理學」），成為“logic”的華譯定名。¹⁷

著《論理學綱要》（1946），聶遠中著《現代論理學》（1947），常守義著《論理學》（1948）。譯著方面，如韓述組譯、日本學者服部宇之吉原著《論理學》（1906），湯祖武編譯《論理學剖解圖說》（1906），楊天驥校、日人編譯《論理學》（1906），江蘇師範編輯、日本學者高島平三郎講述《論理學》（1906），金太仁譯、日本學者高島平三郎講述《論理學教科書》（1907），李信臣譯、日本學者高山林次郎原著《論理學綱要 師範學校用》（1925），楊國賓譯、印度學者阿特里雅（B. L. Atreya）原著《印度論理學綱要》（1936）。

¹⁷ 與譯名「論理」和「邏輯」幾乎同時出現，還有一種“logic”譯名——「理則」，此實由“logic”意譯而來（當然與“logic”的粵語發音相近）。首創者孫中山，「理則」原意即「文理規則」。孫氏認為將“logic”譯為「名學」、「辨學」、「論理學」都極為不妥（孫中山 183）。這些譯名都是以偏概全。於是孫氏便提出譯名「理則」。「理則」一詞在中國古已有之，它是中國古典漢字詞。不過，在孫中山看來，「理

3.1 首創者：嚴復

首創譯名「邏輯」的學者正是意譯“logic”為「名學」的嚴復，他在《穆勒名學》(1905)中不僅提出意譯名「名學」，還首次使用「邏輯」作為“logic”的另一譯名。嚴氏在《穆勒名學》中就將部分“logic”譯為「邏輯」(〔英〕約翰·穆勒、嚴復 2)。

在大多數人看來，「邏輯」只是音譯名(其發音 *luó jí*，與“logic”發音 [lɒdʒɪk] 也相近)，但鮮有人意識到「邏輯」也是意譯名。¹⁸可以說，嚴譯「邏輯」與日譯「論理」一樣，都是音意譯巧妙結合的產物。這不得不說嚴譯造詣技巧之高明。

在嚴氏看來，“logic”是「一切學之學，一切法之法」，他視“logic”為放諸四海而皆准的規範，任何理性思維及行為都受到該規範約束。那

則是「諸學諸事之規則」、「思想行為之門徑」，因此「理則」的側重點和核心是「規則」。但須注意，“logic”雖然也注重規則，但規則畢竟不是“logic”的終極目標，追求真理、探求新知才是“logic”的最終歸宿。這樣，「理則」的側重點反而將過程與結果主次顛倒，也因此大大縮小了“logic”本身的功能和適用範圍。所以，譯名「理則」雖別出新意，但還是不如「論理」甚至「名學」那樣易於理解，而且在內涵的定位上「理則」也同「名學」一樣有失偏頗，因而這種譯名並未被後人廣為接受。

¹⁸ 如顧有信認為「邏輯」這一譯名「在嚴復翻譯《穆勒名學》時，曾被用作英語術語 *logic* 一詞的音譯」(顧有信，2012：174)，它們是「嚴復原本以慣用中文音節來表達英文邏輯 (*logic*) 一字發音的中文字彙」(顧有信，2004：180)，目的是「適應人們已經接受了漢語字音表的習慣」(顧有信，2012：174)。董志鐵表示「嚴復雖然第一個將英文 *Logic* 音譯為『邏輯』這兩個漢字，但並未提倡、推廣、使用。刻意提倡以音譯『邏輯』兩個漢字作為學科名稱的人，是學貫中西的章士釗先生」(董志鐵 27)。高聖兵、辛紅娟表示，“logic”被接受為「邏輯」，表明「*Logic* 在中國的旅程實際上是從它一開始時所陷入的意譯與音譯的困境中走出而又實現了自身音譯的回歸的艱難歷程」(高聖兵、辛紅娟 89)，在他們看來這只是「音譯的回歸」而已。王靜、劉邦凡、何太淑等認為「『邏輯』一詞最初是“logic”的音譯，本質上是沒有什麼涵義的」(王靜、劉邦凡、何太淑 62)。張曉翔也認為「『邏輯』一詞則是由 *logic* 音譯而來」(張曉翔 22)。

麼，如何用中文漢字把博大精深的“logic”表達出來呢？嚴氏成功找到兩個中文漢字：「邏」和「輯」，並將它們合成為「邏輯」，作為“logic”的譯名。

「邏」字在中國古代與「羅」字互通：

邏即羅之俗字。(鈕樹玉，第一冊 34)

邏，或省作羅，巡也。(《康熙字典》 950)

故「邏」的明確解釋即：

邏，巡也。(鄭珍，第一冊 37)

段玉裁對「巡」字作了詳釋：

視行者，有所省視之行也。(許慎、段玉裁，1981：70)

可見，「邏」有「巡察」、「巡視」、「巡行」之義¹⁹，現代漢語中常把「巡」和「邏」合成「巡邏」一詞來使用。

「輯」字最初義為：

車輿也。²⁰（許慎、段玉裁，1981：721）

段玉裁對該解釋作了更細緻說明：

崇高山，下有川波，其人有輯航，可與過。……高山大川，不輯

¹⁹ 王靜、劉邦凡、何太淑等認為「邏」的古義主要有：1、巡行，巡查；2、遊兵，巡行兵；3、遮攔；4、山溪的邊緣；5、山色環繞；6、同「羅」；7、用同「捋」（王靜、劉邦凡、何太淑 60）。

²⁰ 許慎在《說文解字》中釋「輯」為「車和輯也」（許慎，1963：721），段玉裁認為這是「大誤」，於是他綜合其他各家之說，把「輯」字的解釋更正為「車輿也」（許慎、段玉裁，1981：721）。

航，不克也。此輯謂輿。山必輿，川必航，而後可過。……輿之中無所不居、無所不載。（許慎、段玉裁，1981：721）

「輯」須在一定路徑上行走，否則就行不通。從而，「輯」引申出「和」、「和諧」、「和協」、「和睦」等義（許慎、段玉裁，1981：721；《康熙字典》1246）。此外，「輯」字有時與「葺」字通假，有「修整」、「修繕」之義；還與「戢」字通假，有「收斂」之義²¹（許慎、段玉裁，1981：721）。

中國古代辭彙中只有「邏」與「輯」單獨分開出現的情形，並沒有合而構成「邏輯」出現的先例（王靜、劉邦凡、何太淑 60）。合成出現大概是清代的事，如江藩著《國朝漢學師承記》卷四「王蘭泉先生」中有「乃赴商州檄州同李景蓮邏輯，奉旨授雲南布政使，仍令督捕，事竣人都陛見」（江藩 58），又如王韜著《淞隱漫錄》的「鵲紅女史」中有「久之，女案驟發，邏輯綦嚴」（王韜 135），但這兩處「邏輯」主要是「緝拿」、「搜捕」、「搜查」、「調查」之義。嚴復在思維層面上使用「邏輯」，有「對思維進行檢查、糾正，使之規範化、合理化」之義，這與“logic”恰好本意相符，「可以知其學之精深廣大」了。

嚴復為何還要再自創一個音意譯相合之合譯名，而不直接挪用日人現成譯名呢？這說明他對中國文化潛在的學術創造力和超越性極有信心，並且也對自己的翻譯水平頗為自負，因此他不輕易屈從日譯名，而是堅持運用中國傳統文化資源，開創超越日譯的華譯名，以喚醒國人對中國文化學術資源的重視（嚴復，1988：516-517）。

²¹ 王靜、劉邦凡、何太淑等認為「輯」字的古義主要有：1、車輿；2、斂，收斂；3、和諧，和悅，和睦；4、安定，使安定；5、整修，補合；6、成；7、整治，整理；8、編織，裁制；9、同「集」；10、通「緝」；11、通「楫」（划船的槳）；12、通「戢」（藏頭的樣子）（王靜、劉邦凡、何太淑 60）。

嚴氏當然對自己獨創的譯名「邏輯」胸有成竹，他曾把它與譯名「論理學」專門作了比較：

日本謂名學為論理學，已極淺陋，……竊以為不及吾譯。……不可以東學通用而從之也。（〔英〕耶方斯、嚴復，1981：43）

倘若譯名「邏輯」真的像大多數學者認為的只是簡單的音譯名，嚴復本人是不會那麼自信地說出這番話的。

3.2 首倡者：章士釗

嚴復雖然首創「邏輯」，但他並不主張將其作為“logic”正式譯名，他更青睞意譯名「名學」，從他自己兩部邏輯譯著所定書名就可見一斑（晉榮東，2011：61），因此嚴復並未刻意提倡、推廣並使用譯名「邏輯」（董志鐵 27）。真正力倡並主張將「邏輯」作為“logic”華譯定名的學者，是章士釗。他曾在〈論翻譯名義〉（1909）一文中力排眾議，獨樹一幟明確主張認同譯名「邏輯」：

至 logic，吾取音譯而曰邏輯，實大聲巨集，顛撲不破，為仁智之所同見，江漢之所同歸，乃嶄焉無復置疑者矣。（章士釗，1961：252）

章氏還明確指出：

記者主張譯名之易於曖昧者，以音譯之，故不曰論理學，亦不曰名學，而曰邏輯。（章士釗。〈論邏輯〉。章士釗，第二卷，2000：198）
邏輯者，取英文 Logic 而音譯之者也，此物日人名之曰論理學，侯官嚴氏曰名學，而兩譯名皆於邏輯本義不能相合。（章士釗。〈釋邏輯——答馬君育鵬、張君樹立〉。章士釗，第二卷，2000：210）

章氏認為「名學」與「論理學」這樣的譯名都不能準確表達“logic”的本來含義。他甚至用批判式口吻對這些譯名進行優劣排序：

邏輯初至吾國，譯曰辨學，繼從東籍，改稱論理。侯官嚴氏陋之，複立名學。自不肖觀之，辨義第一，名義次之，論理最為劣譯。東學之徒，首稱論理，名、辨俱無取焉。（章士釗。〈譯名——答容挺公君〉。章士釗，第三卷，2000：331）

章氏認為，意譯名「名學」之所以不能作為“logic”華譯名，就是因為「名學」至多只能表示以古希臘亞里斯多德為代表的傳統形式邏輯，卻無法包含近代培根以來的邏輯。此外，西洋中世紀哲學以降直至近代西洋哲學就曾出現過「唯名論」與「實在論」兩派之爭，其中「唯名論」派就認為“logic”是有關「觀念」或「概念」的理論，而嚴復將“logic”意譯為「名學」，和「唯名論」者一樣犯了以偏概全的錯誤；倘若這都能成立，那麼如果「實在論」派認為“logic”是有關「實在」的理論，則把“logic”意譯為「實學」也未嘗不可（章士釗，1961：247）。章氏從此獨特視角說明「名學」最終導致以偏概全的錯誤，因此他最後也得出譯名「名學」會導致「言不盡意」的結論（章士釗，1961：247）。

章氏既批評譯名「名學」，也明確表示他不同於當時大部分中國學者都推崇譯名「論理學」，而是和嚴復一樣批評之（章士釗，1961：247）。

筆者認為「論理學」要超越「名學」，然而章氏卻認為「論理學」劣於「名學」。為何章氏有此觀點？理由有三：第一，章氏認為譯名「論理學」的字面含義十分含糊（章士釗，1961：251）；第二，「論理學」衍生自概念「推理」，只能表達演繹邏輯中的「推理」部分，無法表達出「概念」、「判斷」、「論證」等演繹邏輯其他重要部分及非演繹邏輯其他形態（章士釗。〈釋邏輯——答馬君育鵬、張君樹立〉。章士釗，第二卷，2000：210）；

第三，「論理學」算不上“logic”華譯名，充其量只是“logic”的詮釋或說明，因此事實上並沒得到本真的“logic”華譯名，僅得到“logic”的詮釋或說明（章士釗，1961：248；章士釗。〈論譯名——答張君禮軒〉。章士釗，第二卷，2000：302-303）。

儘管得到「論理學」這個“logic”的詮釋或說明，但它還是太抽象、太籠統，因此又須對「論理學」加以界定，以便讓人們更加知曉其究竟為何物（章士釗，1961：248）。由此就出現另一問題：如何界定？這又導致兩種困境：其一，倘若把「論理學」再擴充，就會陷入「譯言語贅」(tautology or definition in verbo)（章士釗。〈論翻譯名義〉。章士釗，第一卷，2000：450）的循環定義或同語反復（章士釗，1961：248）；其二，倘若另尋一新術語解釋「論理學」，那麼之前用「論理學」指稱、詮釋“logic”的舉措就徒勞而毫無意義（章士釗，1961：248）。

章士釗堅持提倡譯名「邏輯」的使用值得肯定，因為“logic”華譯名可謂「操觚之子，雖不必一律採以入文，而要漸為一般人士所瞭解」（吳宗毅。〈吳宗毅君致《甲寅雜誌》記者函〉。章士釗，第三卷，2000：81）。章氏這一做法也逐漸得到近代中國學界的認同。自二十世紀二十年代始，中國本土不少學者採用譯名「邏輯」（或者在「邏輯」之後加「學」字構成「邏輯學」），使得「邏輯」（「邏輯學」）在中國本土廣泛使用並普及開。可以說，自嚴復首創、章士釗首倡譯名「邏輯」後，不論是主張意譯名「名學」、「辨學」，還是主張源自日譯的譯名「論理」（「論理學」）的中國學者，都在其著述中廣泛使用譯名「邏輯」：

儘管這些著述僅把「邏輯」作為“logic”的讀音（發音）而已，但事實上卻起到了一個傳播作用。使人們約定俗成地認定了「邏輯」，把「邏輯」當成了“logic”的對應詞。（王靜、劉邦凡、何太淑 62）

終於在 1949 年後，中國學者達成共識，正式確定「邏輯」為“logic”華譯定名而進入現代漢語辭彙系統。從此，各種出版物通用譯名「邏輯」，並在科學研究、生產實踐和社會生活中廣泛應用（王靜、劉邦凡、何太淑 62）。

4. 西學術語“logic”之華譯格式：兼探「邏輯」（「邏輯學」）取代「論理」（「論理學」）成為“logic”華譯定名之因

對“logic”諸華譯名的原理、類型及變遷過程進行細緻考察後，可繪製出下表作為前文考察的研究結論，並最終形成晚明以降西學術語“logic”的華譯格式：

表 1：西學術語“logic”華譯格式

| 譯者 譯法 | 外洋異國 | | 中國本土 |
|----------|---|---|---------------------------------------|
| | 西洋歐美 | 東洋日本 | |
| 音譯法 | 落熱加 落日加 絡日伽 羅吉格 路隙 | 洛日克 | 羅奇克 |
| 意譯法 | 明理（明理之學） 理論之學 思之法 理學 格物 推論之法 名論之法 辨學 | 論學（論科、論法） 致知學 明理學 推理學（推理之法） 格致學 | 辨學 名理（名理探、 名理學） 學擴心思之法 名學 |
| 合譯法 | （無） | 理論學 | 理則（理則學） |

| | | | |
|--|--|-----------------------|---------|
| | | 論事矩 論理術 論理（論理學） | 邏輯（邏輯學） |
|--|--|-----------------------|---------|

注：諸華譯名不窮舉，僅列舉有代表性者。

據此，吾人完全可以解決並回答顧有信的困惑：

晚清對邏輯 (logic) 一詞的翻譯，一如其他自 1895 年起成為中國人關注各類學科命名的情況一樣：嚴復所使用的辭彙和從日本傳入的外來譯詞相互競爭，其餘大量較早或是其他額外的同義譯詞明顯地越來越少使用。因此，就當時而言，極有理由推斷，從日文借來的「論理」和「論理學」很快就會成為邏輯的標準中文譯名，就像「哲學」、「社會學」、「政治學」等等至今仍保留源於日文的中文譯名一樣。但是，出乎意料之外，這種狀況並未出現在邏輯的中文譯名上，尋求邏輯中文對等譯名的過程中出現了戲劇性的轉折。（顧有信，2004：178-179）

顧氏認為中譯名「邏輯」（「邏輯學」）最終一反常態取代由日譯名挪用而來的譯名「論理」與「論理學」，這是「出乎意料」的「戲劇性轉折」。顧氏之所以會對這一現實結果大為驚愕，因為他本人不懂得“logic”華譯格式的奧秘所在。在顧氏本人的思維中，意譯優於音譯是基本前提，加上顧氏本人又誤以為「邏輯」是音譯名、「論理」與「論理學」是意譯名，按他所設定的推斷，應該是意譯名「論理」與「論理學」超越音譯名「邏輯」（並且還有「哲學」、「社會學」、「政治學」等意譯名的最終獲勝先例為證），但現實結果卻與顧氏研究的理論預設大相徑庭。筆者認為，倘若顧氏本人建構起“logic”華譯格式，或依據筆者所建構的“logic”華譯格式再加以仔細推敲，他自然就不會認為這是一個「出乎意料」的「戲劇性

轉折」了，因為自晚明以降“logic”的一切華譯現象及其背後原因，無一例外包含在此框架中。

筆者認為，顧氏只有弄清楚了以下幾點，才能真正準確把握晚明以降“logic”華譯格式，這也是筆者在本文行將收尾時對晚明以降“logic”華譯格式的概括性總結：

首先，晚明以降翻譯“logic”的譯者有三類：西洋歐美人、東洋日人與中國本土人，這三類譯者由於所承載的文明基因及其背後的民族文化心態存在差異，因此須把他們分別對待，不能混為一談。但如果非要籠而統之，也只能說晚明以降翻譯“logic”的譯者有兩類：洋人（含西洋人與東洋人）與華人。

其次，晚明以降翻譯“logic”的譯者的譯法有三種：音譯法、意譯法及音意譯相合之合譯法。前兩種譯法較為常見，最後第三種譯法雖然罕見，但不可否認或忽視中國翻譯史上確實存在之。

再次，晚明以降“logic”華譯格式就是由三類譯者與三種譯法共同建構而成的九項格式，或者狹而言之，由兩類譯者（洋人與華人）與三種譯法共同建構而成的六項格式。

又次，音譯名並無實際的優劣之分，換言之，當西洋歐美人、東洋日人與中國本土人都譯出“logic”的音譯名，它們彼此之間沒有實際優劣可比性，在“logic”華譯格式看來它們都只是表音的譯名而已，在採納與使用上較為隨意。而意譯法及音意譯相合之合譯法則有明顯的優劣之分。

又次，西洋歐美人的翻譯可以說幾乎不是晚明以降“logic”華譯格式的主流，西洋歐美人只創造出了音譯名與意譯名，完全沒有發展出音意譯相合之合譯名，這與東洋日人及中國本土人的翻譯相比毫無競爭力可言。但由於這一類翻譯在中國翻譯史上畢竟存在過，其所產生的一定影響也應當引起吾人的注意和重視。

最後，東洋日人與中國本土人的翻譯是晚明以降“logic”華譯格式中競爭最為激烈的兩方。他們彼此之間的競爭又可以細分為以下四種具體情形：

1. 當中譯與日譯都只有“logic”音譯名時，選擇任何一方皆可；
2. 當日譯未運用音意譯相合之合譯法對“logic”進行翻譯，而是運用意譯法進行翻譯，同時中譯也未運用音意譯相合之合譯法進行翻譯時，中譯無論是只有“logic”音譯名，還是既有“logic”音譯名又有“logic”意譯名，亦或是既無“logic”音譯名又無“logic”意譯名，最終都首選日譯名為“logic”華譯定名；
3. 當日譯運用音意譯相合之合譯法對“logic”進行翻譯，同時中譯卻未運用此譯法進行翻譯，這時中譯無論是只有“logic”音譯名，還是既有“logic”音譯名又有“logic”意譯名，亦或是既無“logic”音譯名又無“logic”意譯名，最終仍首選日譯名為“logic”華譯定名；
4. 當日譯運用音意譯相合之合譯法對“logic”進行翻譯，同時中譯也運用此譯法進行翻譯時，中譯就有機會而且是很大的機會成為首選而為“logic”華譯定名。

以上四種具體情形中，當屬第二種與第三種情形自近代以來最為常見，中國本土學者要想突破第二種情形，方法有二：一是直接轉變對原來“logic”中意譯名與“logic”日意譯名的態度，以原“logic”中意譯名取代或替代原“logic”日意譯名作為首選；二是運用音意譯相合之合譯法新創“logic”華譯名。在筆者看來，這兩種方法中，第一種方法可行性較低，這種取代或替代式的選用很可能只是情感上的，在學理上或許不能總是行得通，很難保證原“logic”中意譯名在內涵的把握上一定優於原“logic”

日意譯名。倘若執意要用劣於原“logic”日意譯名的原“logic”中意譯名取代或替代原“logic”日意譯名，這是百殆無益的。所以，第二種方法便成為了得以突破的重點。

而如果想要突破第三種情形，方法只有一個，那就是運用音意譯相合之合譯法新創“logic”華譯名，這也就進入到第四種情形。總之無論如何，中國本土學者要想突破“logic”日譯框架，就必須發揮自己的智慧，挖掘中國文明的翻譯潛質，運用音意譯相合之合譯法新創華譯名。華譯名「邏輯」成為定名的變遷歷程為吾人提供了很好的啟示與借鑒，吾人許多外來術語的華譯名都可以探索並沿著譯名「邏輯」的道路走下去，開闢出新的華譯格式。

在晚明以降“logic”華譯的九項格式中，由中國本土學者運用音意譯相合之合譯法，正是晚明以降“logic”最優華譯格式。之所以稱之為「最優」，就是因為它運用最高水準及最高層次的譯法，由中國本土學者親自創制。不過，這一最優華譯格式在其他外來術語之華譯中，至今鮮有人涉足。當然，中國本土學者在其他外來西學譯名的使用上，也要有勇氣擺脫日譯名的長期束縛，要有不滿足於日譯名本身所具有的優勢的魄力。要有敢於突破日譯名的雄心，也要立創制出最優與最新華譯名的壯志。即便有些日譯名翻譯得十分經典、精闢、凝練，但是中國本土學者亦不能就此偃旗息鼓，匍匐並服從於日譯名的權威；也不能被動地等待日人通過音譯與意譯相結合的譯法新創出華譯名並對吾人原有的華譯名構成嚴峻挑戰且有取代之趨勢之後，吾人才被迫而動，採用同樣的譯法應對並試圖超越之（從這一點而言譯名「邏輯」的確走了這條被動的彎路，遑論其他未採取反應的譯名）。吾人要對深厚的中國文明所具有的文化及翻譯創造潛力懷有十足的信心，不要喪失了自身的文明尊嚴與學術尊嚴，積極運用自己的智慧，承續中華佛譯傳統，有前瞻性地運用音譯與意譯相結合的最高譯

法，創制出屬於中國自己的、高水準高層次的華譯名。只有努力做到了這一點，中國譯學才會逐漸迎來下一個新紀元。

參考書目

- 〔清〕江藩。《國朝漢學師承記》。北京：中華書局，1983。
- 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注。《說文解字注》。上海：上海古籍出版社，1981。
- 〔漢〕許慎撰。《說文解字》。北京：中華書局，1963。
- 〔英〕約翰·穆勒著、嚴復譯。《穆勒名學》。北京：商務印書館，1981。
- 〔英〕耶方斯著、張君勱譯。〈耶方斯氏論理學〉，《學報》，1（1907年）。
- 〔英〕耶方斯著、嚴復譯。《名學淺說》。北京：商務印書館，1981。
- 中華書局編輯部。《康熙字典》。北京：中華書局，1958。
- 王中江。〈中日文化關係的一個側面——從嚴譯術語到日譯術語的轉換及其緣由〉。《近代史研究》。4（1995年）：141-154。
- 王國維：〈論新學語之輸入〉。傅傑編校：《王國維論學集》。北京：中國社會科學出版社，1997：386-389。
- 王靜、劉邦凡、何太淑。〈關於「邏輯」一詞〉。《漢中師範學院學報》。2（1999年）：60-63。
- 王韜。《淞隱漫錄》。北京：人民文學出版社，1983。
- 艾儒略 (Jules Aleni)。〈西學凡〉。李之藻編。《天學初函》第一冊。台北：學生書局，1966：27-60。
- 宋文堅。《邏輯學的傳入與研究》。福州：福建人民出版社，2005。
- 李天綱。〈從《名理探》看明末的西書華譯〉。《傳統文化與現代化》。6（1996年）：42-47。
- 李匡武主編。《中國邏輯史·近代卷》。蘭州：甘肅人民出版社，1989。
- 李爽學。《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會古典型證道故事考證》。台北：聯經出版事業股份有限公司，2005。

花之安 (Ernst Faber)。〈西國學校〉。袁宗廉、晏志清編。《西政通典》。上海：萃新書局，1902。

周云之主編。《中國邏輯史》。太原：山西教育出版社，2004。

孫中山。〈建國方略：第三章 以作文為證據〉。《孫中山全集》第六卷，北京：中華書局，1985：179-185。

晉榮東。〈e-考據與中國近代邏輯史疑難考辨〉。《社會科學》。4 (2013 年)：113-120。

高一志 (Alfonso Vagnoni)。〈童幼教育〉。鐘鳴旦 (Nicolas Standaert)、杜鼎克 (Adrian Dudink)、黃一農、祝平一等編。《徐家匯藏書樓明清天主教文獻》第一冊。台北：輔仁大學神學院，1996：239-422。

晉榮東。〈邏輯的名辯化及其成績與問題〉。《哲學分析》。6 (2011 年)：53-69。

高聖兵、辛紅娟。〈Logic 華譯的困境與突圍〉。《外國語》。1 (2008 年)：83-89。

章士釗。《章士釗全集》，第一、二、三卷。上海：文匯出版社，2000。

章士釗。《邏輯指要》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，1961。

張百熙、榮慶、張之洞。〈學務綱要〉。陳景磐、陳學恂主編。《清代後期教育論著選（下冊）》。北京：人民教育出版社，1997。

梁啟超。〈近世文明初祖二大家之學說〉。葛懋春、蔣俊編選。《梁啟超哲學思想論文選》。北京：北京大學出版社，1984。

梁啟超。〈墨子之論理學〉。《飲冰室合集》第八卷，飲冰室專集之三十七。北京：中華書局，1989：55-72。

張曉翔。〈「邏輯學」名稱之考辨〉。《畢節學院學報》。6 (2014 年)：21-25。

馮天瑜。《新語探源——中西日文化互動與近代漢字術語生成》。北京：中華書局，2004。

傅汎際義譯、李之藻達辭。《名理探》。上海：商務印書館，1935。

董志鐵。〈關於「邏輯」譯名的演變及論戰〉。《天津師大學報》。1（1986年）：25-28。

彭漪漣、馬欽榮主編。《邏輯學大辭典》。上海：上海辭書出版社，2004。

鈕樹玉。《說文新附考·續考·筭記》（全二冊）。上海：商務印書館，1939。

黃興濤。〈明末至清前期西學的再認識〉。《清史研究》。1（2013年）：1-12。

鄒振環。《譯林舊蹤》。南昌：江西教育出版社，2000。

新村出主編。《廣辭苑》（第五版）。上海：上海外語教育出版社，2005。

熊月之。《〈清史·西學志〉纂修的一點心得——晚清邏輯學譯介的問題》。

《清史研究》。1（2008年）：124-135。

鄭珍。《說文新附考》（全二冊）。上海：商務印書館，1936。

趙總寬主編。《邏輯學百年》。北京：北京出版社，1999。

聶長順。〈近代日本學名「論理」之厘定〉。馮天瑜主編。《人文論叢：2005年卷》。武漢：武漢大學出版社，2007：98-106。

嚴復。〈原強〉。《侯官嚴氏叢刻》。台北：成文出版社，1968：113-172。

嚴復。〈與梁啟超書（二）〉。王栻主編。《嚴復集》第三冊。北京：中華書局，1986：515-518。

嚴復。〈論世變之亟〉。《侯官嚴氏叢刻》。台北：成文出版社，1968：209-224。

羅新璋編。《翻譯論集》。北京：商務印書館，1984。

顧有信 (Joachim Kurtz)。〈語言接觸與近現代中國思想史——「邏輯」中文譯名源流再探討〉。鄒嘉彥、游汝傑主編。《語言接觸論集》。上海：上海教育出版社，2004：170-194。

顧有信 (Joachim Kurtz)。〈邏輯學：一個西方概念在中國的本土化〉。〔德〕郎宓榭 (Michael Lackner)、〔德〕阿梅龍 (Iwo Amelung)、〔德〕顧有信 (Joachim Kurtz)編著、趙興勝等譯。《新詞語新概念：西學譯介與晚清漢語辭彙之變遷》。濟南：山東畫報出版社，2012：153-183。

Joachim Kurtz. “New Terms for Telling the Truth: Notes on the Formation of Modern Science Logical Terminology, 1886-1911”. *East Asian Science, Technology and Medicine* 20 (2003): 73-91.

Joachim Kurtz. *The Discovery of Chinese Logic*. Leiden and Boston: Brill, 2011.