

En busca de tres ratones ciegos

REMEI CAPDEVILA WERNING*

A finales de 2010, la editorial Paidós publicó en su colección de textos sobre estética la reedición de *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* del filósofo norteamericano Nelson Goodman¹. Aparecida en castellano por primera vez en 1976 en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral², esta edición de una de las obras fundamentales de la estética analítica llevaba décadas agotada y solamente se podía encontrar en bibliotecas universitarias y, con mucha suerte, en librerías de segunda mano. Ahora el texto de Goodman está de nuevo al alcance de los lectores hispanohablantes gracias a una nueva traducción que revisa y por lo general mejora la primera traducción al castellano. Desde su publicación en inglés hace casi medio siglo, *The Languages of Art*³ ha sido una de las obras más influyentes y también controvertidas en el campo de la estética y la filosofía del arte: ha sido traducida a seis idiomas, ha sido objeto de congresos y también ha sido ampliamente comentada o referenciada en miles de artículos y libros⁴. Dada su relevancia, conviene analizar críticamente esta nueva versión del texto en comparación con el original en lengua inglesa y la primera traducción al castellano. En lo que sigue, me propongo examinar algunos fragmentos del texto y las decisiones terminológicas tomadas teniendo en cuenta la concepción de traducción propuesta por Goodman así como algunas nociones de su filosofía.

Goodman trata de la traducción en varios de sus trabajos, incluido *Los lenguajes del arte*, donde sostiene que «por supuesto, el original y la traducción se diferenciarán en algunas características» (p. 65)⁵. Para Goodman una traducción es una relación ceñida entre sistemas

Fecha de recepción: 20-02-2012. Fecha de aceptación: 23-02-2012.

* Universidad Autónoma de Barcelona. Correo electrónico: remei.capdevila@uab.cat. Esta nota crítica se ha realizado con el apoyo de la «Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya».

- 1 N. Goodman: *Los Lenguajes del Arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 2010.
- 2 N. Goodman: *Los Lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- 3 N. Goodman: *The Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968; 2ª ed. Indianapolis: Hackett, 1976.
- 4 *The Languages of Art* ha sido traducida al alemán, francés, italiano, checo, portugués y castellano. Solo para mencionar un ejemplo, la revista *Monist* dedicó un número especial a esta obra: *Monist* (Chicago), nº 58:2, Abril 1974, pp. 175-342. Una simple búsqueda en las bases de datos especializadas en publicaciones académicas muestra la gran influencia que ha tenido y sigue teniendo esta obra de Goodman.
- 5 En lo que sigue, las páginas citadas se corresponden a la segunda versión del texto: N. Goodman: *Los Lenguajes del Arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 65. Para la concepción de Goodman sobre la traducción véase, por ejemplo: N. Goodman: *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1984, pp. 98-99 y N. Goodman, C. Z. Elgin: *Reconceptions in Philosophy and Other Art and Sciences*, Indianapolis, Hackett, 1988, pp. 57-58.

simbólicos o, dicho de otro modo, es una interpretación con restricciones de un texto en un idioma —el original— a otro idioma. En palabras (traducidas) de Goodman y Elgin:

Obviamente no hay ninguna traducción que conserve todo lo que es relevante en el original. Incluso y si los dos [textos] son coextensivos, contando exactamente los mismos hechos de la manera más similar posible, diferirán un poco en su significado. Esto se debe a que sus extensiones secundarias ... no serán las mismas. Además, diferirán inevitablemente, y normalmente de manera apreciable, en lo que ejemplifican o expresan.⁶

La mayoría de los textos filosóficos no ejemplifican o expresan (como sí es el caso de los textos literarios), con lo cual estos aspectos no son centrales a la hora de traducirlos, pero sí que son importantes las extensiones secundarias de los términos (esto es, la denotación de ciertos términos cuando forman parte de compuestos⁷) así como también los son las connotaciones que ciertos términos tienen en un idioma y no en otro. Además, a un nivel ontológico, para Goodman una traducción es una transposición de una versión de mundo a otra versión⁸. En este proceso de traducción nunca se da una equiparación total sino que, como se dice en inglés, «something is lost in translation»: en la traducción se pierde algo. Ésta es una de las razones que llevan a Goodman a defender que hay una pluralidad de mundos irreducibles entre sí. En este contexto, pues, la mayor o menor exactitud de una traducción puede acarrear consecuencias ontológicas importantes. Una traducción precisa conlleva la creación de una versión más cercana al original y una traducción más libre puede llevar a la construcción de una versión mucho más alejada de la versión inicial.

Empecemos, pues, por el título en la cubierta del libro. El original reza «*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*». En la versión castellana de 2010, en cambio, se opta por «Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos» y no de «una teoría de los símbolos». El uso del artículo determinado «la» en vez del indeterminado «una» implica que solamente existe una única teoría de los símbolos cuando Goodman mantiene que su teoría de los símbolos es simplemente una entre muchas otras posibles. Esta opción, un cambio aparentemente irrelevante, tiene como consecuencia la limitación de la concepción filosófica plural y relativista de Goodman a una de singular, a una sola teoría de los símbolos. A pesar de esto, la traducción del título en la versión de 2010 supone una mejora si se compara con la de 1976 que reza «Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos», título que implica que solo hay una aproximación posible a una única teoría de los símbolos, limitando todavía más el enfoque filosófico defendido por Goodman.

Sigamos con la información biográfica en la solapa, que, desgraciadamente, está plagada de errores. Con los medios actuales, es inexcusable que los editores de la traducción de 2010 no hayan contrastado la biografía de Goodman publicada en 1976 y sigan manteniendo que Goodman se doctoró por la Universidad de Pennsylvania (donde sí fue profesor de 1946 a

6 N. Goodman, C. Z. Elgin: *ibid.*, p. 57. Traducción de la autora.

7 Adaptando un ejemplo de Goodman, el término «padre» normalmente se refiere a una entidad que existe, pero en el compuesto «el padre de Don Quijote», «padre» tiene denotación nula, con lo cual la extensión secundaria de «padre» no coincide.

8 N. Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978, pp. 3, 20 y 93.

1964), cuando en realidad se doctoró en 1941 por la Universidad de Harvard, donde también se licenció en 1928 y fue profesor desde 1968 (y no 1967, como se dice en la solapa). Los catálogos de librerías en la red han contribuido a la difusión de este error, creando pues una versión virtual de un mundo en el que Goodman no tuvo la educación que realmente recibió.

Sin ánimo de hacer un análisis exhaustivo, quisiera examinar ahora algunas elecciones terminológicas de la traducción de 2010 considerando el vocabulario goodmaniano utilizado por los especialistas y también las obras de Goodman ya traducidas al castellano (*Maneras de hacer mundos*, *De la mente y otras materias* y, en menor medida debido a su temática alejada de la estética, *Hecho, ficción y pronóstico*⁹), puesto que todo ello contribuye a normalizar y homogeneizar la terminología filosófica. El primer capítulo de *Languages of Art* se titula «Reality Remade»; la presente traducción opta por «realidad reconstruida» y la de 1976 se inclina por «realidad recreada». Ambas opciones son defendibles y son ciertamente menos cacofónicas que la traducción literal «realidad rehecha». Ahora bien, esta última tiene la ventaja de tener el exactamente el mismo significado que el término original «remade» mientras que tanto «recreada» como «reconstruida» tienen otras connotaciones (o, en términos goodmanianos, extensiones) que «rehecha» no posee y puede llevar a confusiones. «Realidad recreada» tiene resonancias cinematográficas y virtuales y «realidad reconstruida» parece suponer una destrucción o deconstrucción previa. Ninguno de estos sentidos se encuentra en Goodman, quien defiende que todos los mundos hechos por símbolos son reales y esta creación no implica destrucción previa. Además, si se hubiera elegido «realidad rehecha» se hubiera mantenido un nexo implícito con *Maneras de hacer mundos*, donde Goodman explica que hacer mundos es siempre rehacerlos.¹⁰

Una de las cuestiones que Goodman trata en este primer capítulo es la diferencia entre «x-picture» y «picture of»: cualquier cuadro que representa algo es una «x-picture» y solamente los que representan algo existente son una «picture of»; hay pues «unicorn-pictures» pero no «pictures of unicorns» y mientras todos los cuadros que representan a un hombre son «man-pictures» solamente aquellos que representan a hombres reales son «pictures of man». Puesto que la doble opción que ofrece la lengua inglesa de expresar el genitivo no existe en castellano, en la traducción de 1976 se optó por traducir «x-picture» por «cuadro-de» y «picture of» por «cuadro de»: hay pues «cuadros-de-unicornio» y no «cuadros de unicornio». Se trata de una opción quizás un poco heideggeriana pero que respeta las normas gramaticales del castellano y que también utiliza Rafael Guardiola en su traducción de *De la mente y otras materias*. La versión de 2010, sin embargo, opta por traducir «x-picture» por «cuadro-x» llevando a expresiones como «cuadros-hombre», «cuadros-unicornio» «cuadros-Pickwick», «cuadros-caballos-alados» (pp. 36-37). Además, en la traducción no se mantiene la coherencia del original (donde esta diferencia se aplica también a la descripción (teniendo pues «x-description» y «description of») y de repente se habla de «descripción-de-hombre-de-muchas-cabezas» y «descripción-de-caballo-alado» (p. 36) en vez de «descripción-hombre-de-muchas-cabezas» y «descripción-caballo-alado». En este caso hubiera sido preferible mantener la opción terminológica ya establecida, especialmente si se tiene en cuenta que

9 N. Goodman: *Maneras de hacer mundos*: Madrid, Visor, 1990, traducción de Carlos Thiebaut; N. Goodman: *De la mente y otras materias*: Madrid, Visor, 1995, traducción de Rafael Guardiola; N. Goodman: *Hecho, ficción y pronóstico*: Madrid, Síntesis, 2004, traducción de Jorge Rodríguez Marqueze.

10 N. Goodman: *Ways of Worldmaking*, p. 6 y N. Goodman: *Maneras de hacer mundos*, p. 24 (p. 191, nota 10)..

el argumento de este pasaje es comentado y enmendado por Goodman posteriormente en *De la mente y otras materias* y, si el castellano no mantiene la misma terminología, puede que el lector no comprenda las modificaciones. También en este primer capítulo se traduce «depiction» por «figuración». Si bien es cierto que Goodman define «depiction» como «representación pictórica» (p. 20), el hecho de que la «depiction» no requiera de semejanza y no tenga nada que ver con el realismo (p. 50ss) hace que traducirla por «figuración» le atribuya estas cualidades al término y quizás hubiera sido más adecuado optar por el neologismo «depicción» (utilizado en la traducción de 1976) o, como en las otras traducciones de las obras de Goodman, elegir el término más general de «representación».

En el capítulo segundo, «The Sound of Pictures» («El sonido de los cuadros») se describe un sistema simbólico como un conjunto formado por un «scheme» y un «realm». El primer término es unánimemente traducido por «esquema» mientras que el segundo es traducido como «reino» (en la primera versión de 1976), «ámbito» (en *Maneras de hacer mundos*, traducido por Carlos Thiebaut y en *Hecho, ficción, pronóstico*, traducido por Jorge Rodríguez Marqueze), «universo» (*De la mente y otras materias*) y, finalmente, «dominio» (versión de 2010, p. 75). Parecería que la mejor opción hubiera sido «ámbito», no solamente porque es la más utilizada, sino porque en *Ways of Worldmaking* Goodman se refiere a la definición de este término en *Languages of Art* y que en la traducción de *Maneras de hacer mundos* reza: «Nótese que en la presente relación, la palabra «ámbito» no tienen el sentido técnico que se le asigna en *LA*» (p. 157). Hubiera sido razonable, pues, cotejar las traducciones ya existentes para elegir el término adecuado. De este modo, el término «dominio» se hubiera podido reservar para traducir la primera sección del capítulo segundo («A difference in domain») por «una diferencia de dominio» y no «una diferencia de campo» (p. 53).

Del tercer capítulo, dedicado a la cuestión de la autenticidad en el arte, hay que remarcar la notable mejora de la versión de 2010 respecto a la de 1976 por lo que a los títulos de los subapartados y a la noción central de falsificación se refiere. La sección primera, «The Perfect Fake», fue traducida inicialmente por «El remedo perfecto» y la tercera, «The Unfakable», por «Lo irremedable» y en la nueva traducción este error se ha corregido y se habla correctamente de «La falsificación perfecta» y «Lo infalsificable». El hecho de optar por «remedio» (una «imitación de algo, especialmente cuando no es perfecta la semejanza» según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua) en vez de «falsificación» hace casi ininteligible el argumento de Goodman, cuyo punto central es el de distinguir filosóficamente entre dos obras exactamente idénticas, una original y la otra no —ya sea una copia, reproducción o falsificación— y no el de distinguir entre un original y una obra que solo se asemeja a ella de manera imperfecta.

Otro término espinoso es el de «compliance», descrito en el capítulo cuarto («The Theory of Notation» o «Teoría de la notación») y que en la versión de 1976 se traduce por «ajustamiento» y en la de 2010 por «subordinación» (pp. 137-140). Probablemente una mejor opción hubiera sido la de «concordancia», puesto que Goodman habla de «compliance» en el contexto de su teoría de la notación donde tiene más sentido decir que la ejecución de una pieza musical «concuere» con su partitura y no está «subordinada» a la partitura. Del mismo modo una «compliance class» sería una «clase concordante» y no una «clase-de-subordinación» (pp. 137 y 140). Este mismo tema se sigue desarrollando en el capítulo quinto «Score, Sketch, and Script», que la traducción de 1976 traduce por «Partitura, bosquejo y

escrito» y la de 2010 mejora proponiendo «Partitura, boceto y escrito». Es aquí donde la versión de 2010 traduce «performance» de una pieza musical como «interpretación» (p. 173) y no como «ejecución». Esto puede conllevar cierto malentendido puesto que, según Goodman, pueden haber muchas interpretaciones válidas de una misma pieza pero que, si no se ejecutan correctamente, no se pueden considerar instancias de dicha pieza. Es más, para Goodman, «aunque parezca inocente», tocar una sola nota equivocada hace que la ejecución no pueda considerarse una ejecución de la pieza en cuestión:

Si permitimos la más mínima desviación, perdemos cualquier garantía de preservar la obra y la partitura; ya que a través de una serie de errores de omisión, adición y modificación de una sola nota, podemos pasar desde la *Quinta sinfonía* de Beethoven a cualquier canción popular. (p. 173)

Precisamente en este pasaje, donde Goodman subraya el peligro de «la más mínima desviación», la versión en castellano de 2010 «omite, añade y modifica» el sentido original y traduce una determinada canción popular y tradicional inglesa, *Three Blind Mice*, por «cualquier canción popular». Al tratarse de un ejemplo, puede parecer que el extravío de tres ratones ciegos es insignificante, pero dada la importancia que Goodman ponía en los ejemplos y la atención que ha merecido este pasaje en la estética y en especial en la filosofía de la música, esta alteración es todo menos inocente¹¹. No solamente conlleva un cambio conceptual al eliminar el nexo establecido por Goodman entre la pieza sinfónica más famosa de occidente y una conocidísima canción infantil, imposibilitando al lector de la traducción el acceso a un claro referente cultural anglosajón, sino que la traducción ignora completamente el significado del texto traducido haciendo precisamente lo contrario de lo que sostiene Goodman. Ciertamente algo siempre se pierde en la traducción, pero algunas pérdidas son evitables y ésta es un claro ejemplo claro que se podría haber solventado dejando el título original y añadiendo una nota al pie (como se hace, por ejemplo, en la traducción alemana de *Languages of Art*), salvando así a tres ratones ciegos.

Finalmente, el sexto capítulo, titulado «Art and the Understanding» es traducido por «el arte y el entendimiento». Es cierto que el término «understanding» se refiere al entendimiento como facultad, pero en el contexto de la filosofía goodmaniana es más adecuado traducirlo por «comprensión», puesto que para Goodman se refiere a un tipo de cognición explícitamente diferente de «knowledge» («conocimiento»). Mientras que el conocimiento es proposicional, la comprensión es una noción más amplia que incluye la cognición no-proposicional, que es la que proporciona el arte y a la que se refiere el último capítulo. Aparte de estas cuestiones terminológicas, hay otros errores menores: la nota número 9 del capítulo sexto está en la página 230 y debería estar en referencia al último párrafo de la página 234, y la traducción de los términos técnicos del espectrograma que ilustra el tercer capítulo (p. 98) tampoco es precisa (debería ser «verde de cromo» y «verde óxido de cromo», y no «verde

11 Sin mención a tres ratones ciegos no se puede entender, por ejemplo, el siguiente artículo: L. Goehr: «'Three Blind Mice'. Goodman, McLuhan and Adorno on the Art of Music and Listening in the Age of Global Transmission», *New German Critique* (Durham), n° 104 (2008), pp. 1-32. De próxima aparición en castellano: L. Goehr, «'Tres ratones ciegos'. Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y la escucha en la era de la transmisión global», *Enrahonar* (Bellaterra), n° 49 (2012).

cromo» y «verde cromo oxidado», respectivamente). Sin embargo, por lo general, la versión de 2010 es una traducción que mejora la de 1976 y, en términos goodmanianos, es una versión de mundo mucho más cercana a la versión original y que se deja leer mucho mejor. Hay mejoras significativas, como las traducciones ya mencionadas de «fake» y «unfakable» por «falsificación» y «infalsificable» (en vez de «remedo» y «irremedable»), «sketch» por «boceto» y no «bosquejo» y «dance» por «danza» y no «baile» y también un esfuerzo por actualizar las referencias e incluir, si existen, las traducciones al castellano (aunque con importantes omisiones, como la traducción de *Hecho, ficción y pronóstico*, o algunas obras bien conocidas como la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer).

Queda solo una cuestión por resolver. Pues no deja de ser una sorprendente casualidad que *The Languages of Art*, el texto donde Goodman examina en qué consiste la identidad de una obra y propone categorías para distinguir filosóficamente entre original, copia y falsificación, tenga dos traducciones al castellano que no tienen nada que ver la una con la otra y, sin embargo, pretenden ser exactamente la misma. La información bibliográfica en las primeras páginas del texto publicado por Paidós dice claramente que se trata de una reedición del texto publicado en 1976 por Seix Barral. Es más, en la edición de 2010 se atribuye la autoría de la traducción a Jem Cabanes, el traductor de la versión de 1976, pero éste niega haber revisado su texto o retraducido la obra; ni siquiera sabía que se había reeditado «su» traducción del texto de Goodman.

¿Quién es, pues, la misteriosa traductora o el misterioso traductor que ha realizado un encomiable trabajo que no le ha sido reconocido? Solamente dos breves notas al pie, ausentes en la versión de 1976, ofrecen una pista. Al ser dos *N. del t.* y no dos *N. de la t.* podríamos apostar que se trata de un traductor, pero no se puede concluir definitivamente puesto que a veces se usa *N. del t.* indistintamente. La primera nota del traductor aclara que «la palabra inglesa *blue* significa tanto «azul» como «triste»» (p. 85). La segunda nota del traductor es un comentario a una irónica nota al pie de Goodman donde aclara la «ya consolidada teoría de Tingle-Immersion», según la cual la experiencia estética consiste «en sumergirse completamente en la obra y juzgar su potencia estética por la intensidad y duración del cosquilleo resultante.» Una teoría, dice Goodman en su nota, «atribuida a Immanuel Tingle y Joseph Immersion (ca. 1800). La nota del traductor reza: «Los nombres de estos «teóricos» se traducirían al castellano como Emmanuel Cosquilleo y José Inmersión: dejaré que el lector o lectora saque sus propias conclusiones» (p. 109). Goodman se burla de las teorías de la experiencia estética derivadas de Kant según las cuales hay que despojarse de todos los conocimientos y experiencias previas para tener una apreciación inmediata y directa de una obra de arte. En la nota, la única escrita por el traductor en primera persona, se invita al lector o lectora a captar la ironía de Goodman. Pero quizá también nos invite a indagar sobre quién nos está incitando a leer entre líneas, a preguntarnos a quién se refiere la minúscula *t.* de las notas, a buscar a quién, a pesar de haber eliminado a tres ratones ciegos, nos deja dos enigmáticas pistas para que no lo busquemos totalmente a ciegas: la primera se refiere a la tristeza en una sección dedicada a la expresión; la segunda nos apremia a sonreír mientras leemos la sección dedicada a la autenticidad.¹²

12 He contactado varias veces con la editorial Paidós y no he obtenido ninguna respuesta al preguntar por la autoría de la presente traducción.