

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 107-125. ISSN: 1886-5542

**EVIDENCIAS Y CONTRAINTUICIONES EN LA TRADUCCIÓN
INDIRECTA AUDIOVISUAL. EL CASO PARTICULAR DEL
DOCUMENTAL KOMEDA. LA BANDA SONORA D´UNA VIDA¹**

Katarzyna Górska
Universitat Pompeu Fabra

1. Traducción indirecta audiovisual

En los últimos años, el fenómeno de la traducción indirecta ha captado de forma creciente la atención de los especialistas, ya sea en el ámbito literario o en otros ámbitos, tales como la traducción audiovisual.

La traducción indirecta nos remite a un proceso complejo en el que participan, por lo menos, tres textos en tres lenguas distintas: texto(lengua) de partida A, texto(lengua) puente B y texto(lengua) de llegada C. Las dos traducciones encadenadas A-B y B-C son, en realidad, traducciones directas, y tan solo el conjunto A-B-C (es decir, la relación del texto original A con el texto de llegada C), forma una cadena de traducción indirecta.

Así pues, siguiendo a Kitell y Frank (1991, 3), en este trabajo se entiende por traducción indirecta: “[A]ny translation based on a source (or sources) which is itself a translation into a language other than the language of the original or the target language”.

Cabe añadir que dicho fenómeno suele producirse entre dos textos (A y C) pertenecientes a contextos geográfica, lingüística y culturalmente distintos.² La lengua del original A es considerada

¹ La autora quiere expresar su más sincero agradecimiento a la empresa *Charada Traducció i Subtítols*, propietaria de los derechos de la explotación de la subtitulación al catalán de la película *Komeda. Banda sonora d´una vida* por haber permitido la utilización de esa subtitulación como base para el presente trabajo. También quiere dar las gracias a *In-Edit Festival Internacional de Cinema Documental Musical* (Barcelona), festival en el que se proyectó la obra con esa subtitulación. Por último, quiere reconocer a la autora de la subtitulación al catalán por toda su ayuda y predisposición a lo largo del proceso de elaboración de esta investigación.

² No obstante, la traducción indirecta no es infrecuente en las literaturas tan supuestamente cercanas, como son las escandinavas (Ringmar 2007), por citar un ejemplo.

lengua “exótica”, periférica, que necesita recurrir a una lengua central para su mutua comprensión con otra lengua, independientemente de que esta última sea periférica o sea central.

Ese es el caso del documental *Komeda. La banda sonora d'una vida*, cuya subtitulación en catalán constituye la base empírica de esta contribución. La película fue originalmente realizada en inglés, pero aparecen en ella subtitulaciones al inglés (texto en lengua B) de algunas intervenciones originales en polaco (texto en lengua A), así como las correspondientes subtitulaciones al catalán (texto en lengua C). El presente trabajo no pretende sino constatar algunos problemas de traducción localizados en esa compleja cadena de subtitulación polaco-inglés-catalán (A-B-C).

Es por todo ello que el documental *Komeda* parece ser idóneo para un trabajo sobre traducción indirecta audiovisual. En primer lugar, porque constituye un claro ejemplo de este fenómeno. Y, en segundo lugar, porque se refiere a un género que suele quedar al margen del interés de los investigadores, ya que la mayoría de los estudios sobre la traducción indirecta audiovisual habitualmente se han restringido al análisis de películas o series de ficción (Zilberdik 2004, Grigaravičiūtė y Gottlieb 1999, Vermeulen 2011). En relación con estas obras, los documentales presentan la particularidad del riesgo potencial que supone la pérdida de información contenida en el original, fruto de la cadena de la traducción indirecta, que, por sus similitudes con el conocido juego infantil, podría bautizarse como efecto del “teléfono descompuesto”. A primera vista, parece que sin conocer la lengua del original A el traductor a la lengua C está indefenso ante los problemas, sobre todo lingüísticos, que podrían haberse producido en la traducción B. A continuación se demostrará, sin embargo, que este no siempre es el caso y que a veces el traductor a la lengua C sí que dispone de medios para evitar algunas de las discrepancias de la traducción B respecto al original A.

Por último, a pesar de la creciente atención suscitada por la traducción indirecta, cabe destacar que la literatura especializada no ha alcanzado un consenso en cuanto a la terminología más adecuada para referirse a este fenómeno. En el presente trabajo se

ha optado por la voz “traducción indirecta”,³ y ello por los siguientes motivos. En primer lugar, por la facilidad con la que puede traducirse a otros idiomas. En segundo lugar, por tener un antónimo más que evidente en el término «traducción directa» que permite aludir a aquellas traducciones que no están basadas en ninguna traducción puente.⁴ Y, por último, por la frecuencia de su empleo, que resulta superior al de otras alternativas (Pięta 2012), lo que podría interpretarse como un cierto indicador de una paulatina homogenización terminológica.

2. Ficha técnica del documental

La película *Komeda. A Soundtrack for a Life* es una producción alemana (2010) dirigida por Claudia Buthenhoff-Duffy. Según la información disponible en Internet Movie Data Base,⁵ el documental se estrenó en la televisión alemana el 15 de febrero de 2010 y, desde entonces, se ha proyectado en varios festivales de cine en distintos países europeos. En España se estrenó en el año 2011, en la novena edición del *In-Edit Festival Internacional de Cinema Documental Musical*, en Barcelona.⁶

El documental presenta una reflexión sobre la vida y carrera profesional de uno de los compositores polacos de música de cine más célebres. Para la mejor comprensión del análisis de la subtitulación del filme es importante mencionar que Krzysztof Komeda nació en Poznań en 1931⁷ y comenzó su aventura con la música a la edad muy temprana. En los cincuenta empezó la carrera médica, con una especialización en laringología, pero ejerció esa profesión tan solo durante dos años, ya que decidió dedicarse exclusivamente a la música. Uno de los grandes amigos y primeros colaboradores del músico fue el reconocido Roman

³ Otras alternativas hubieran sido: “second-hand translation” (Toury 1995), “pivot translation” (Vermeulen 2011) o “relay translation” (Dollerup 2008).

⁴ Independientemente de la direccionalidad de la traducción que se lleva a cabo; lo esencial es que el proceso se acote en tan solo dos lenguas.

⁵ www. http://www.imdb.com/title/tt1592890/?ref_=ttawd_awd_tt (página visitada por última vez en fecha: 02-06-2014).

⁶ La película no se encuentra disponible en DVD en el territorio español.

⁷ http://www.imdb.com/name/nm0006156/?ref_=fn_al_nm (página visitada por última vez en fecha: 29-06-2014).

Polański. El compositor escribió música para sus primeros cortometrajes y algunas de sus obras más conocidas, como *El cuchillo en el agua*, *La semilla del diablo* o *El baile de los vampiros*. Komeda murió a los 38 años, a causa de un tumor cerebral a consecuencia de un golpe fortuito en la cabeza, cuando estaba en el auge de su carrera profesional.

El documental *Komeda. A Soundtrack for a Life* no tiene un único narrador, sino que relatan la historia varios personajes reales que conocieron a Komeda, entre ellos algunos profesionales que tuvieron la ocasión de trabajar con el músico, pero también su esposa y su hermana. En el montaje de la película las imágenes de estos testimonios en primera persona se entrelazan con algunas imágenes de archivo del propio Komeda y también con fragmentos de las películas para las que compuso la banda sonora. La mayoría de los personajes hablan en inglés, pero algunos lo hacen en polaco o en alemán y en estas escenas aparecen incrustados los subtítulos en inglés. En una sola película aparecen, así pues, tres idiomas, a los que en la obra analizada en el presente trabajo se suma el catalán.

El material que tuvo a su disposición la traductora al catalán, cuyas lenguas habituales de trabajo es el inglés y el alemán, fue una copia del documental en formato *.mp4, la traducción de la lista de diálogos en inglés y la lista de diálogos en los idiomas originales (inglés, polaco y alemán). Las intervenciones de la película en alemán fueron traducidas de manera directa, aunque, como ella misma afirma,⁸ la subtitulación de dichos fragmentos al inglés le sirvió como referencia y agilizó su trabajo.⁹ Las intervenciones en polaco, por el contrario, fueron traducidas indirectamente a partir de la traducción en inglés.

Aunque el número total de los subtítulos en catalán de las intervenciones en polaco (traducidas a través del inglés) supone tan solo el 19% de todos los subtítulos de la película, ello no es óbice para que estos constituyan una interesante y rica muestra para el análisis de los problemas de una cadena de la traducción indirecta en el mundo audiovisual.

⁸ Comunicación privada, en fecha 25-06-2014.

⁹ Ese modo de proceder, el de apoyarse en otra traducción, entraría en la categoría de “support” que establece Yanhong Xu (2010).

3. Análisis de la subtitulación de la película

La mayoría de los trabajos existentes hasta el momento en el campo de la traducción indirecta han tenido por objeto arrojar nueva luz a los problemas de índole lingüística. Es por ello por lo que autores como Díaz Cintas (2007) han alertado sobre el hecho de que estos problemas no solo incluyen errores lingüísticos, sino también pérdida de ambigüedades, matices e interpretaciones.

No hay que olvidar, sin embargo, que la traducción indirecta audiovisual puede presentar además otros tipos de dificultades, como, por ejemplo, los aspectos formales derivados de la subtitulación. Estas cuestiones alcanzan incluso mayor relevancia cuando los subtítulos en la lengua B están incrustados en la película, como es el caso del *Komeda*. Dicha incrustación obligará a todo traductor a la lengua C a seguir la segmentación y códigos de tiempo de los subtítulos en la lengua B para evitar el desagradable «baile de subtítulos» (Martínez-Tejerina, *en prensa*). Este aspecto formal de la subtitulación del documental desborda, sin embargo, el alcance del presente trabajo que se centrará solo en cuestiones lingüísticas de aquellas intervenciones en polaco que fueron subtituladas al catalán a través del inglés. Con este enfoque integrador se pretende analizar la cadena de traducción para localizar el momento exacto en el que se produjo algún tipo de problema. Esta parece ser la técnica más adecuada ya que las tres lenguas están al mismo tiempo presentes en la pantalla, lo que convierte a las subtitulaciones presentes en la obra final en doblemente vulnerables: pueden ser cotejadas no solo con el original, sino también entre ellas mismas (Martínez-Tejerina, *en prensa*).¹⁰

De forma inductiva, y siguiendo una tipología propia, los ejemplos de los problemas localizados en las dos traducciones de

¹⁰ Hay que subrayar también que el presente análisis de la cadena de traducción no pretende en ningún caso convertirse en una enumeración de posibles errores cometidos por los traductores. Coincidiendo con Tomaszewicz (2006) sobre la finalidad última de traducción, se puede afirmar con rotundidad que la labor de ambos traductores implicados en las traducciones sucesivas de *Komeda* cumple sobradamente con su finalidad principal, que no es otra que la de facilitar a un determinado grupo lingüístico el acceso a programas y películas producidos en otro círculo lingüístico y cultural.

las intervenciones en polaco han sido divididos en las siguientes cuatro categorías básicas: 1) errores, 2) sobre-interpretaciones, 3) reducciones y ampliaciones, 4) omisiones, que por criterios de claridad serán definidas y especificadas posteriormente.

Por último, cabe mencionar que en el análisis de cada uno de los casos que ejemplifican las cuatro categorías anteriores, se proporciona una estructura regular, consistente en: 1) la transcripción de las respectivas intervenciones en polaco, 2) su casi-literal traducción al español realizada para la presente contribución, y solo a efectos analíticos, 3) los subtítulos en inglés incrustados en la película, y 4) los subtítulos en catalán proyectados en el *In-Edit Festival*. Tras ello, se ofrece un breve comentario sobre los problemas localizados en la cadena de traducción. Para la mayor claridad en la exposición de los elementos analizados, se emplea las siguientes abreviaturas:

- ORG PL- intervención original en polaco
- TRAD ES- traducción al español (realizada para el presente análisis)
- SUBT ING- subtítulos en inglés¹¹ (incrustados en la película)
- SUBT CAT- subtítulos en catalán (proyectados en el Festival)

Asimismo, los puntos problemáticos quedan subrayados respectivamente en cada uno de los elementos, mientras que el símbolo / significa el final de la primera línea del subtítulo y el // el final de todo el subtítulo. Para la mejor contextualización de los ejemplos se opta también por introducir frases enteras de las intervenciones y de los subtítulos, y no solo las palabras o expresiones problemáticas.

¹¹ Como se verá a lo largo del análisis, la subtitulación en inglés no respeta las mismas exigencias que la subtitulación en catalán, ni en cuanto a la extensión de los subtítulos, ni tampoco en relación a la división sintáctica de las oraciones. Así, en cuanto a lo primero, se darán casos de subtítulos en inglés con más de 50 caracteres por línea, circunstancia inaudita en la práctica habitual en la subtitulación en lengua catalana.

3.1. Errores

De acuerdo con Gottlieb (1997), todo proceso de traducción indirecta está sujeto a cuatro posibles trampas (*pitfalls*): 1) repetición de errores de traducción, 2) traslado de rasgos lingüísticos incompatibles con la lengua de llegada, 3) traslado de segmentación incompatible con la sintaxis de la lengua de llegada, 4) traslado de estándares de subtitulación inferiores a los del país de llegada. El presente trabajo hace hincapié solo en la primera de ellas, aunque cabe decir que la frecuencia de la repetición del error de traducción en el caso de la subtitulación de *Komeda* es ciertamente reducida, limitándose tan solo a dos casos.

El primero aparece en la intervención de la hermana de Komeda en la que explica la decisión del artista de optar, en un momento dado, por la carrera médica:

ORG PL	Zawsze powtarzał, że jeżeli by nie grał, to by został w swoim zawodzie. Chciał zostać ortopedą, ale zmienił na laryngologię twierdząc, że to będzie związane z muzyką jako <u>foniatria</u> .
TRAD ESP	Siempre decía que si no hubiera sido músico habría continuado en su profesión. Quería ser ortopeda pero cambió a laringología creyendo que eso lo relacionaría con la música a través de la <u>foniatria</u> .
SUB ING	If he hadn't become a musician, / he'd have remained a doctor. // But he became an ear, nose and throat specialist, / because he saw in <u>phonetics</u> a connection to music.//
SUB CAT	Si no hagués esdevingut músic, // hauria continuat fent de doctor.// Però va esdevenir otorinolaringòleg// Perquè veia una connexió/ entre la <u>fonètica</u> i la música.//

Lo que resulta ser un error de traducción es la traducción de *foniatria* (*foniatria*) como *phonetics* y *fonètica*. Tanto la foniatria como la fonética están relacionadas con el sonido, pero la foniatria pertenece al campo de la medicina, mientras que la fonética es una rama de lingüística. Siendo Komeda médico, es muy poco probable

que lo que le hubiera podido conectar con la música hubiera sido la fonética. Parece, sin embargo, que el traslado del error del inglés al catalán podría haberse evitado por parte de la traductora a la lengua C incluso en el caso de un desconocimiento completo del polaco ya que el término *foniatria* tiene en polaco casi la misma forma que en catalán y se oye en el original claramente. Al margen de esas consideraciones, destaca también la traducción al inglés de *laryngolog* (*laringólogo*) como *anear, nose and throat specialist*, a pesar de existir en inglés un equivalente preciso: *otolaryngology*. Esta explicitación de lo que es un laringólogo, que ocupa innecesariamente muchos caracteres del subtítulo, no queda reflejada en la traducción al catalán, que simplemente recupera *otorinolaringòleg*.

El segundo error detectado se da en las palabras pronunciadas por la mujer de Komeda:

ORG PL	Ja byłam kucharką, ja byłam <u>niańka</u> , ja byłam fryzjerką jego, żeby nie tracić czasu, żeby chodzić... Ja mu wszystkozałatwiałam.
TRAD	Yo era su cocinera, era su <u>niñera</u> , era su peluquera,
ESP	para que no perdiera el tiempo, para que no fuera... Me encargaba de todo.
SUB ING	I was his cook, his <u>tailor</u> , his hairdresser, / I did everything for him.//
SUB CAT	Jo era la seva cuinera, / <u>modista</u> , perruquera. // M'encarregava de tot.//

La divergencia en el subtítulo en cuestión reside en la palabra *niańka* (*niñera*) que la traducción al inglés cambia por *tailor* y que permanece modificada en el subtítulo en catalán: *modista*. Quizá el cambio fue condicionado por lo que la señora Komeda dice a continuación, que Krzysztof ni conocía su talla de zapatos, aunque eso no debería impedir mantener en la traducción la palabra *niñera* que tiene en el original un ligero tono irónico.

En cuanto a esta primera categoría, por último, hay que destacar que en la canción infantil que aparece en el documental en el minuto 11:00, la traducción al catalán recupera la correcta ortografía del otro nombre de la enfermedad de poliomielitis: la enfermedad de Heine-Medin (denominación que procede de los

apellidos de dos investigadores que describieron la enfermedad de poliomielitis por primera vez: Jakob Heine y Karl Oscar Medin). En la traducción al inglés la enfermedad aparece como *Haine Medina* mientras que en catalán el nombre está escrito correctamente: *Heine Medin*. La confusión del traductor al inglés se debió probablemente al hecho de que en la canción polaca el nombre de la enfermedad aparece declinado según las normas de la gramática polaca. Eso demuestra que no todos los errores de la traducción a la lengua B tienen que repetirse en la traducción a la lengua C, y que una adecuada labor de documentación por parte del traductor en la lengua C en ocasiones puede incluso corregir errores de la traducción a la lengua B.

3.2. Sobre-interpretaciones

A los efectos del presente trabajo se considera una sobre-interpretación cada paráfrasis explicativa excesivamente libre, que traspasa la frontera entre lo expresado explícitamente en la pantalla y la interpretación por parte del traductor. Cabe decir que esta es una categoría propia.

En la cadena de traducción de la película *Komeda* se han detectado tres casos susceptibles de ser considerados como sobre-interpretaciones. El primero se observa en una intervención de la hermana de Komeda en la que esta recuerda la enfermedad de Krzysztof, la poliomielitis, de la que el músico se contagió a la edad de ocho años:

ORG PL	[...] mama była pewna, że to jest przeziębienie. <u>Ale jakoś tknięta przecuciem jakimś, zaczęła z tą panią okładać go mokrymi prześcieradłami.</u>
TRAD ESP	[...] mama estaba segura que era un resfriado. <u>Pero tuvo un mal presentimiento y empezaron con esa señora a envolverlo en sábanas húmedas.</u>
SUB ING	My mother thought he'd gotten a flu. // <u>But she and our nanny must have/ suspected something more, //</u> for they have wrapped him in wet bed sheets. //

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 107-125. ISSN: 1886-5542

SUB CAT La mare es pensava que era la grip. //
Però crec que ella i la mainadera/ van sospitar que era més greu//
perquè el van embolicar/ amb llençols humits. //

En la intervenció original se parla de *ta pani (esa senyora)* sin especificar de quien se trata y, como esta información tampoco puede interpretarse del contexto (en el documental no se menciona si Komeda tenía en la infancia a una niñera), la traducción *nanny* y *mainadera* parece rayar en la sobreinterpretación. De la misma manera, hubiera podido tratarse de una vecina, una amiga de la madre de Komeda, una maestra de Krzysztof que hubiera ido a visitarlo, o, en definitiva, cualquier otra mujer de su entorno.

El segundo caso de sobre-interpretación se ha detectado en la subtitulación del fragmento de la película *Barreras*, para la que Komeda compuso la banda sonora, que aparece en el documental. En la escena se ven varios hombres colgando un cartel enorme de Stalin. De repente se dan cuenta que la cara del líder comunista se había impreso con dos pares de ojos, y uno de los hombres echa a correr y grita desesperado:

ORG PL Jezus Maria, patrzcie tam! O Jezus, patrzcie!
Wszystko na nic, wszystko na nic! Szkoła
podstawowa, cztery lata liceum, pieć lat studiów,
sześć lat studiów, wszystko na nic, wszystko na nic!
Jezus Maria!

TRAD ¡Jesús María, miradlo! ¡Dios mío, mirad! ¡Todo echado
ESP a perder, todo! ¡La primaria, cuatro años de
secundaria, cinco años de estudios superiores, seis
años de estudios superiores, todo echado a perder,
todo! ¡Dios mío!

SUB ING Jesus Christ. Look!/ We're ruined! //
Primary School! Four years of College!/ Six years
medical school! //
Gone to waste! All of it! //

SUB CAT Déu meu, mireu!/ Estem acabats. //
L'escola primària!/ Quatre anys de secundària!//
Sis anys a la Facultat de Medicina!// Tot a prendre
pel sac! Tot! //

El personaje de *Barreras* en ningún momento, al menos en el fragmento de la película mostrado en *Komeda*, menciona ser médico, o que se hubiera graduado en medicina, a pesar de que dicha carrera era en aquellos tiempos la única con una duración de seis años. De este modo, sobre-interpretar *sześć lat studiów* (*seis años de estudios superiores*) como *six years of medical school* y respectivamente *six anys a la Facultat de Medicina* parece ser una solución arriesgada e innecesaria teniendo en cuenta que no aporta nada a la comprensión de la escena y más bien la puede dificultar. Es decir, por haber impreso defectuosamente aquel cartel de Stalin, los hombres hubieran corrido el mismo peligro, con independencia de la carrera universitaria que hubieran cursado.

La última sobre-interpretación surge en la intervención de uno de los colaboradores de *Komeda*, cuando comenta la forma de trabajar del músico:

ORG PL	Komeda miał coś takiego, że słuchał obrazu, słuchał obrazu, <u>to jest śmieszne</u> , ale naprawdę on potrafił zrobić z ciszy utwór muzyczny [...].
TRAD ESP	Lo de <i>Komeda</i> era escuchar las imágenes, escuchar las imágenes, <u>eso suena ridículo</u> pero él de verdad sabía hacer del silencio una obra musical [...].
SUB ING	<i>Komeda</i> listened to the picture./ <u>This was amazing.</u> // He was able to transform complete silence into music./
SUB CAT	<i>Komeda</i> escoltava les imatges.// <u>Era extraordinari.</u> // Era capaç de transformar/ el silenci absolut en música. //

Si bien es cierto que el autor de dicho enunciado alaba al músico, lo hace de una manera implícita y ninguna de sus palabras equivale al encomio *amazing* de la traducción en inglés y a su correspondiente *extraordinari* en catalán. El traductor al inglés decidió añadir esa frase, deduciendo a lo mejor, que en el fondo es lo que se pretendía expresar y sustituyó con ella la expresión *to jest śmieszne* (*eso suena ridículo*) con la que el autor de la intervención procuraba dar más verosimilitud a sus propias

palabras, para subrayar que eran fieles a la realidad por muy ridículas que pareciesen.

3.3. Reducciones y ampliaciones

Según Martí Ferriol (2013, 120) una reducción supone: “Suprimir por completo en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen” mientras que una ampliación (2013, 121): “Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística”.

Aunque a primera vista puede parecer sorprendente incluir esas dos técnicas de traducción en una sola categoría, los ejemplos que vienen a continuación demostrarán que un solo subtítulo sí que puede servir de ejemplo tanto de la reducción como de la ampliación. En la cadena de traducción del documental *Komeda* se han detectado dos casos de esta práctica. La primera aparece en las intervenciones del propio Komeda:

ORG PL	Ponieważ <u>właśnie szmery</u> czy dzwony, czy tramwaje, czy kroki, stosunek tego do siebie, <u>stosunek tego do muzyki i obrazu</u> , to jest właściwie wszystko jakaś muzyka, prawda?
TRAD ESP	Los <u>murmillos</u> , las campanas, los tranvías, los pasos, la relación entre ellos, <u>la relación que tienen con la música y la imagen</u> , todo esto de alguna manera es música, ¿verdad?
SUB ING	<u>And sounds...like</u> bells, tramways, and footsteps...// How they relate to each other <u>and also/to the music...</u> that's music too, right? //
SUB CAT	<u>I els sons</u> com les campanes,/ els tramvies, les passes...// La manera en que es relacionen/ entre ells i <u>amb la música</u> / també és música, no?//

En el presente subtítulo el traductor al inglés introdujo al principio del subtítulo una ampliación *and sounds like* inexistente en el enunciado original, prescindiendo a la vez del primer

sustantivo enumerado *szmery* (*murmillos*). Redujo también la siguiente frase en la que se habla de la relación entre todos aquellos sonidos y su relación con la música y la imagen, suprimiendo la mención a esta última. La traducción al catalán sigue el subtítulo en inglés, repitiendo en catalán la amplificación y las dos reducciones.

Otro ejemplo de esta categoría puede localizarse en el siguiente pasaje de Komeda, en el que explica su forma de concebir la música cinematográfica:

ORG PL	Najważniejsza funkcja muzyki polega dla mnie na tym i tylko wtedy się dzieje, jeśli obraz ten bez muzyki nie mógłby w ogóle istnieć. To znaczy, jeśli by się go puściło na niemo to się czuje, że muzyka jest konieczna. Że powiedzmy muzyka jest jakąś drugą wartością, że <u>dopiero synteza muzyki z tym obrazem stwarza całość.</u>
TRAD ESP	La función de la música es para mí, y solo entonces puede cumplirse, cuando la imagen no puede existir sin la música. Es decir, si uno la viera sin sonido sabría que la música es necesaria. <u>Que, digamos, la música es su segundo valor, que solo la síntesis de la música con la imagen constituye una unidad.</u>
SUB ING	The most important function of film music/ to me is when the picture/can't exist without music.// If you realize, watching a silent scene,/ that something is missing. // In this case <u>the music is the second and very/ important component, a kind of synthesis. //</u>
SUB CAT	Per a mi, la funció més important/ de la música de una pel·lícula// És quan la imatge no pot existir/ sense la música. // Si quan veus una escena en silenci,/ t'adones que falta alguna cosa,// <u>en aquest cas la música/ és el segon component// i un de molt important,/ una mena de síntesi. //</u>

En la traducción al inglés aparece primero una expresión añadida sobre el valor de la música que no existe en el original: *and very important component*, que se repite en catalán: *i un*

[component] molt important. A continuación, se puede percibir una ligera confusión respecto a lo que se entiende por la síntesis de una película. Según las palabras del artista, *la síntesis de la imagen con la música* infunde unidad a la obra. En cambio, el traductor al inglés decidió reducir la frase, modificando sutilmente su sentido, y tratando la música como la síntesis de la obra. Dicha reducción aparece también en la subtitulación en catalán.

3.4. Omisiones

Dicho recurso parece ser uno de los más arriesgados en el proceso de la subtitulación teniendo en cuenta que la decisión sobre el tipo de información prescindible para la traducción puede resultar altamente subjetiva, ya que determina aquello que estará al alcance del espectador y lo que no. Bartoll (2012, 150-151) incide en este aspecto cuando recuerda que *“l’omissió no es pot dur a terme arbitràriament i cal tenir en compte el context en que es produeix l’oració. [...] És important tenir present que no es pot eliminar informació i deixar buits”*.

El caso de la traducción indirecta no hace sino acentuar el riesgo de una posible pérdida de información, sobre todo en casos como el de *Komeda*, donde una pieza documental prioriza la transmisión de información mediante el canal audio. Sea como fuere, como afirma Zilberdik (2004, 49), es importante no olvidar que

[...] throughout the transfer process, the subtitler is facing numerous choices, so the subtitler at the end of the chain of relay has a limited number of choices compared to the options in the original: the first subtitler reduces options, leaving the next subtitler(s) with fewer options.

En la cadena de traducción del documental *Komeda* se han localizado dos casos de omisiones que de alguna manera podrían influir en la comprensión del desarrollo de la trama. La primera se manifiesta cuando la hermana de *Komeda* habla de los meses posteriores al accidente del músico, es decir, cuando él ya tenía un tumor cerebral pero continuaba trabajando.

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 107-125. ISSN: 1886-5542

ORG PL	On na własne życzenie wyszedł ze szpitala, a przecież był lekarzem, <u>zdawał sobie sprawę z tego, czym to grozi. W dalszym ciągu grał i potrafił mdleć.</u>
TRAD	Salió del hospital por su propia voluntad. <u>Pero era</u>
ESP	<u>médico, conocía las consecuencias. Seguía tocando aunque a veces se desmayaba.</u>
SUB ING	He left the hospital at his own request. // He was a doctor, <u>he should have known/how this might end...//</u> <u>nevertheless he continued playing. //</u>
SUB CAT	Va deixar l´hospital a petició pròpia. // Ell era doctor, <u>hauria d´haver sabut/ com podria acabar.//</u> <u>Tanmateix, va continuar tocant. //</u>

El traductor al inglés decidió omitir la información sobre el hecho que Komeda continuó tocando a pesar de que a veces se desmayaba. Este recurso, sin embargo, no le permite al espectador percatarse de la gravedad del estado de salud del músico. En la forma verbal de la intervención original tampoco aparece el condicional pasado, que supone una especie de juicio sobre el comportamiento de Komeda, presente en ambas traducciones. Es decir, según las palabras de la hermana del músico él, por el hecho de ser médico, sabía (*wiedział*) perfectamente lo que le podía pasar; sin embargo en las traducciones sus palabras se trasladan así: *debió haberlo sabido*, es decir, como si no fuera consciente del riesgo que corría.

La segunda omisión es un caso interesante ya que aparece sólo en la traducción al inglés y no se repite en la traducción al catalán. Se trata de un fragmento de la película *Mans enlaire*, para la que Komeda compuso la música, que aparece en el documental, en el que el personaje repite dos veces la misma frase:

ORG PL	Powiedz mi, że jestem najlepszy. No powiedz mi, że jestem najlepszy. No proszę cię, powiedz.
TRAD	Dime que soy el mejor. Va, dime que soy el mejor.
ESP	Dímelo, por favor.
SUB ING	Tell me I´m the best! //
SUB CAT	Digue'm que sóc el millor! // Digue'm que sóc el millor! //

Como se puede ver, el traductor al inglés decidió resumir las tres frases que se oye en la pantalla en una sola frase, presuponiendo que los espectadores reconocerían la repetición. Decisión, sin embargo, que puede resultar arriesgada ya que el espectador con un completo desconocimiento de la lengua no tiene porque percatarse del hecho de que la misma frase haya sido pronunciada dos veces seguidas. Además, la falta de traducción de las palabras de un personaje en pantalla puede producir un efecto desagradable para los receptores de la subtitulación. Quizá fue precisamente por esas razones por las que la traductora al catalán decidiera mantener la repetición, lo que demuestra, una vez más, que no todos los desaciertos de la traducción B tienen que reflejarse automáticamente en la traducción C.

4. Conclusiones

Sin omitir los debates sobre la representatividad de la muestra considerada, el análisis de la cadena de traducción polaco-inglés-catalán del filme *Komeda* aporta una nueva base empírica para evidenciar cómo la traducción indirecta audiovisual puede tener importantes consecuencias en el texto de llegada.

En el documental analizado, solo el traductor de la traducción B, eso es del polaco al inglés, tenía conocimientos de la lengua del original, de modo que para la traductora a la lengua C, es decir al catalán, el criterio del primer traductor fue la única referencia a la que podía recurrir. Su reto era doble, ya que la incrustación de los subtítulos en inglés la limitó no solo lingüística, sino también formalmente.

Del conjunto de divergencias lingüísticas entre el original A y la subtitulación B y C, todas ellas se produjeron en la traducción B. La traducción C no ha añadido, así pues, ninguna discrepancia remarcable y lo único que ha hecho, en cualquier caso, ha sido “arrastrar” algunas de las ya existentes en la traducción B. En el texto C aparecen las mismas sobre-interpretaciones, reducciones y amplificaciones que en la traducción B, aunque -lo que resulta más

interesante- también se evitan un error y una omisión innecesaria existentes en la traducción B.

Como ya se ha adelantado, ello pone en evidencia que no toda traducción indirecta, incluso si el número de agentes implicados es necesariamente mayor, eleva la cantidad de discrepancias respecto del texto original. En el caso del filme *Komeda* el número de discrepancias en la relación A-C disminuyó en comparación con la relación A-B. Tentativamente, se puede pensar que ello es el resultado de una actitud muy distinta de los dos traductores implicados: mientras que el traductor B parece que optó por soluciones amparándose en un amplio margen de libertad, la traductora C mantuvo la actitud opuesta e intentó compensar la falta de conocimiento de la lengua del original con la mayor precaución tomada en el proceso de documentación, lo que le permitió evitar algunos errores. Asimismo, los conocimientos técnicos de la subtitulación supusieron también una vía para eludir una omisión innecesaria.

En otro plano de debate, cabe decir que la traducción indirecta parece una solución inevitable en las películas de bajo coste, como fue el caso del documental *Komeda*, ya que para una traducción directa de las intervenciones en polaco la empresa hubiera tenido que contratar a un traductor o revisor que conociera esa lengua, con el consiguiente aumento de costes. Por otro lado, hay que tener en cuenta lo que señala Vermeulen (2011, 121):

Normally translators use pivots when they feel that their knowledge of the source language and culture is insufficient. In subtitling, however, the frequent use of pivots has also to do with other factors such as the working process, the problem of the source text of an audiovisual document, and, last but not least of course with commercial imperatives, that is money and time pressures. Production and distribution companies much prefer to work with English master titles or even intralingual pivots because it allows them to reduce the costs, as it is much cheaper and quicker to have the job done by an adaptor than by a translator.

Ahí radica la responsabilidad de los traductores de los textos puente de proporcionar una traducción eficaz que agilice el

trabajo de los traductores a las posibles lenguas de llegada (que a su vez pueden también convertirse en un texto puente para otra traducción). Sin dejar de ser fieles al original, los traductores a la lengua puente no pueden olvidar que esos textos son susceptibles de convertirse en un nuevo texto original en la base de ulteriores traducciones, mientras que los textos originales quedarán meramente como una referencia “meta-original”.

De igual manera, los traductores que proporcionan las traducciones basadas en un texto puente no deberían confiar en exceso, y de manera exclusiva, en el criterio del traductor puente, ya que algunos errores, como se ha demostrado en el caso de la película *Komeda*, pueden evitarse, incluso ante un completo desconocimiento de la “exótica” lengua del original, gracias a la pista de audio, la documentación o los conocimientos del proceso de la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTOLL, Eduard. (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Barcelona: Eudmo Editorial.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DOLLERUP, Cay. (2008). *Relay in Translation*. Accesible online en: http://bwpl.unibuc.ro/uploads_ro/762/BWPL_2008_2_Dollerup.pdf (última visita: 26-06-2014).
- GOTTLIEB, Henrik. (1997). *Subtitles, translation and idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- GRIGARAVIČŪTE, Ieva & GOTTLIEB, Henrik. (1999). “Danish voices, Lithuanian voice-over. The mechanics of non-synchronous translation”. *“Perspectives: Studies in Translatology”* 7 (1): 41-80.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2013). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KITTEL, Harald & FRANK, Armin P. (1991). “Introduction”. En: KITTEL, Harald & FRANK, Armin P. (Eds.). *Interculturality*

“Transfer” X: 1-2 (mayo 2015), pp. 107-125. ISSN: 1886-5542

- and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt Verlag.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ TEJERINA, Anjana (2014). “Subtitling for Film Festivals: process, techniques and challenges”. “*TRANS. Revista de traductología*” 18: 215-225.
- PIĘTA, Hanna. (2012). “Patterns in (in)directness. An exploratory case study in the external history of Portuguese translation of Polish literature (1855-2010)”. “*Target*” 24 (2): 310-337.
- RINGMAR, Martin. (2007). “Roundabouts Routes. Some Remarks on Indirect Translations”, Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies. Accesible *online*: <http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/ringmar.pdf> (última visita: 26-06-2014).
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TOURY, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VERMEULEN, Anna. (2011). “The impact of pivot translation on the quality of subtitling”. “*International Journal of Translation*” 23 (2): 119-134.
- YANHONG, XU. (1998). “The routes of translation: From Danish into Chinese - A case study of cultural dissemination”. “*Perspectives: Studies in Translatology*” 6 (1): 9-22.
- ZILBERDIK, Nan J. (2004). “Relay translation in subtitling”. “*Perspectives: Studies in Translatology*” 12 (1): 31-55.