



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

# TRASVASES CULTURALES:

Literatura  
Cine  
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino  
J. M. Santamaría  
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación  
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8  
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.  
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itzaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

# La traducción de las fórmulas de tratamiento en el doblaje y el subtulado del francés al castellano

**Marta Villacampa Bueno**  
Universidad de Ginebra

## 1. Introducción

Las fórmulas de tratamiento, que son una de las principales marcas lingüísticas de la cortesía verbal, plantean complejos problemas de traducción no sólo lingüísticos sino, sobre todo, socioculturales.

Se entiende por cortesía verbal — fenómeno general que engloba las fórmulas de tratamiento — la pragmática de la comunicación interpersonal en la que se respetan los derechos y obligaciones de los interlocutores. Toda interacción verbal está regulada por un conjunto de normas implícitas que, desaconsejando determinadas formas de conducta y favoreciendo otras, permiten a los interlocutores establecer, mantener o modificar una relación interpersonal.

Hay lingüistas y sociolingüistas que han estudiado los mecanismos de la cortesía verbal en diferentes lenguas y que creen haber identificado sus normas universales de funcionamiento. Paul Grice (1975) formuló los denominados *principio de cooperación* y las *máximas conversacionales*; John Gumperz (1982), el *principio de negociación* y la noción de *contrato comunicativo*; y Penelope Brown y Stephen Levinson (1987) demostraron que las estrategias básicas de relación interpersonal rigen invariablemente en muchas sociedades, lo que parece confirmar el carácter universal de las normas que estructuran la cortesía verbal.

Dichos autores, sin embargo, observaron igualmente que — pese a la aplicación universal de los principios rectores de la cortesía — las manifestaciones lingüísticas en el discurso y la percepción de la misma difieren no sólo de una lengua a otra sino también de un grupo social a otro dentro de una misma lengua: baste pensar en la distribución de fenómenos como el tuteo, el voseo y el tratamiento formal de usted a lo largo y ancho del mundo hispanohablante.

El hecho de que la cortesía esté codificada y sólo sea interpretable social y culturalmente es una de las dificultades de traducción que ha señalado la traductología, en particular cuando el texto de partida es un tipo de discurso dialogal o conversacional, como es el caso de los textos cinematográficos que se caracterizan por la imitación de la conversación espontánea. Se trata de una ficción de naturalidad, por no decir una *afectación* de naturalidad, en la que los mecanismos de interacción como las fórmulas de tratamiento (objeto principal de nuestro estudio) o las expresiones vocativas e interjectivas (a las que se aludirá de pasada) desempeñan una función esencial en la caracterización de los interlocutores y, sobre todo, de las relaciones que establecen entre sí.

Este trabajo se integra en un proyecto sobre la traducción de la conversación que se está llevando a cabo en la Escuela de Traducción e Interpretación (ETI) de la Universidad de Ginebra desde hace dos años. El objetivo principal consiste en inventariar las principales tendencias en la traducción de fórmulas de tratamiento en el doblaje y en el subtítulo de textos cinematográficos del francés al español peninsular para, a continuación, subrayar las disparidades que existen entre el uso pragmático de las fórmulas de tratamiento en los textos traducidos para el doblaje y el de los textos concebidos originalmente en español (a saber, en películas españolas).

Para ello, se ha partido del análisis de dos corpus distintos: el primero — bilingüe — compuesto de filmes franceses contemporáneos y de sus respectivos doblaje y subtítulo, y el segundo — monolingüe — compuesto de películas originales en español.

Este análisis nos ha permitido obtener datos y pistas para valorar las principales estrategias de doblaje y subtítulo en la traducción de las fórmulas de tratamiento del francés al español, así como juzgar la aceptabilidad de las soluciones de traducción una vez contrastadas con los usos pragmáticos observados en los textos cinematográficos españoles.

## 2. Las fórmulas de tratamiento

Entendemos por fórmulas de tratamiento las marcas lingüísticas que reflejan la manera en que un hablante se dirige a su interlocutor en una interacción verbal. Estas marcas pueden ser pronominales (*tú, usted, vos, vosotros* o *ustedes*, en castellano; y *tu* o *vous*, en francés), verbales (desinencias verbales en caso de omisión del pronombre personal) o nominales (vocativos como *señor, señora, joven, papá, hijo mío*, el nombre de pila o el apellido).

Las fórmulas de tratamiento están relacionadas con el concepto de *imagen* — que es a su vez la traducción del inglés *face* —, término acuñado por Brown y Levinson. La *imagen* comprende el conjunto de deseos que tiene todo interlocutor en lo que concierne a los demás interlocutores: por un lado, el deseo de que se le permita llevar a cabo la acción que se ha propuesto o que ya ha emprendido (es lo que se denomina *imagen negativa*, traducción del término in-

glés, *negative face*); y, por otro, el deseo de obtener el acuerdo, la aprobación de los demás interlocutores (*imagen positiva* o *positive face*).

La noción de imagen, aunque tiene una validez universal, se configura de maneras muy diversas según las culturas. Cada cultura posee concepciones diferentes acerca de lo que constituye una agresión a la imagen positiva o negativa. Así, por ejemplo, el hecho de que un estudiante tutee a su profesor puede constituir una agresión a la imagen del profesor en la cultura francesa y, en cambio, en la cultura española se interpreta como una actitud de cordialidad.

Aunque tanto el francés como el español comparten una estructura pronominal doble de tratamiento (*tulvous, tulusted*) —a diferencia del inglés contemporáneo que tan sólo posee una forma pronominal: *you*—, su uso difiere considerablemente de una lengua a otra y está supeditado a una serie de parámetros que habrá que tener en cuenta a la hora de traducir intercambios verbales como los que componen un diálogo cinematográfico.

El primer parámetro depende de la relación interpersonal que une a los hablantes. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1987, 1994 y 1996) se basa en dos ejes para evaluar las relaciones interpersonales: un eje horizontal, que simboliza las relaciones que se establecen en un plano de igualdad y con el que se mide la distancia o proximidad entre los participantes en una conversación; y un eje vertical, plano de desigualdad, en el que se representa la relación jerárquica entre los interlocutores.

En el eje horizontal, la distancia o proximidad de los participantes depende del grado de conocimiento mutuo, de su relación afectiva y del tipo de situación en el que éstos se encuentran (protocolario, formal, informal, etc.). Dichos factores condicionarán no sólo el empleo de las fórmulas de tratamiento y de los demás elementos lingüísticos (como la deixis y los tiempos y modos verbales), sino también el lenguaje no verbal como los gestos, la distancia corporal o las miradas.

En el eje vertical, se sitúan las relaciones de desigualdad que pueden deberse a factores como la diferencia de edad, de rango profesional, de clase social, de nivel de estudios, etc. La relación de desigualdad puede ser también implícita cuando se deriva de cualidades o facultades personales que posee uno o varios de los interlocutores con respecto a los demás, como mayor o menor belleza, mayor o menor inteligencia, mayor o menor poder adquisitivo, por poner algunos ejemplos. En las relaciones de desigualdad, el poder ejercido por una de las partes se traduce, por ejemplo, en la elección de las fórmulas de tratamiento, en la selección de los temas abordados o en el monopolio, mayor o menor, del turno de palabra por uno u otro interlocutor.

Ambos ejes dan cuenta, por lo tanto, de las relaciones de base que pueden establecerse en un diálogo según los rasgos psicosociales de los participantes. Las relaciones del eje horizontal se dan entre iguales, por ejemplo, entre hermanos, entre amigos, entre socios de una empresa, entre compañeros de trabajo; y las relaciones del eje vertical se dan entre desiguales como entre joven y anciano, profesor y alumno, jefe y empleado, etc.

Tradicionalmente se reserva una fórmula de tratamiento determinada (*tú* o *usted, tu* o *vous*) para cada relación interpersonal. El uso del tuteo se suele des-

tinar a las situaciones de familiaridad, de informalidad, de solidaridad y de acercamiento psicológico o afectivo (Carricaburo, 1997: 9) y, en cambio, el *usted* o el *vous* francés suele indicar formalidad, jerarquía, distancia social o simplemente desconocimiento mutuo.

Hay que precisar, sin embargo, que las relaciones de igualdad y las de desigualdad no se configuran de igual manera en todas las lenguas.

Each speech community has means to communicate deference, mitigation, directness and indirectness, etc. It dare not be assumed, however, that these means will find functional equivalence across languages and cultures. The folk notion of one culture being «more or less polite» than another can be ascribed to one language using linguistic forms, for example, that are associated with a different meaning in a comparable context in another speech community. Politeness can be said to be universal only in the sense that every society has some sort of norms for appropriate behaviour [...] (Meier, 1995: 388 en Eelen, 2001: 161).

El segundo de los parámetros que condicionan el empleo de las fórmulas de tratamiento es, por lo tanto, el idioma. Así, por ejemplo, mientras que el francés contemporáneo prefiere el trato de *vous* para la mayoría de las relaciones de desigualdad, formalidad o desconocimiento mutuo (profesor/alumno, jefe/empleado, taxista/cliente); en cambio, el español prefiere el tuteo, el voseo o el plural *vosotros*, que se han ido imponiendo en muchas de las relaciones de desigualdad. Ésta es la razón por la cual para un español, los franceses parecen mucho más corteses que nosotros y, para un francés, los españoles podemos parecer o descorteses o demasiado cordiales porque pasamos al tuteo con mucha facilidad. La realidad es que en el español actual muchas de las relaciones jerárquicas se disimulan detrás de la aparente llaneza que brinda el tuteo.

Tampoco dentro de una misma lengua existe homogeneidad en el tratamiento. En lo que respecta al español, resultan evidentes las diferencias entre las variedades diatópicas (uso del voseo en varios países latinoamericanos, mayor extensión del *usted* en Hispanoamérica y en las variedades meridionales del español peninsular). Podría pensarse que cada país posee un uso propio del tratamiento pero incluso dentro de cada país se observan diferencias entre cada región, entre el campo y la ciudad, etc.

El tercer parámetro que influye en el uso de las fórmulas de tratamiento es la existencia de variedades diacrónicas. Se puede afirmar la existencia de tendencias según la época. En España, por ejemplo, la generación de posguerra trataba de usted a sus padres y a todo aquel que tuviera formación universitaria o que ocupara un cargo importante (sacerdote, maestro, jefe de empresa)<sup>1</sup>. En cambio, para las nuevas generaciones esto resulta prácticamente inconcebible.

---

<sup>1</sup> Para un estudio del uso de las fórmulas de tratamiento en el periodo franquista, véase la serie televisiva *Cuéntame como pasó* de TVE.

De hecho, la evolución del tratamiento que todavía se experimenta hoy en día en la sociedad española —también en la francesa— provoca comportamientos lingüísticos de fluctuación y duda, como demuestra un pasaje de la película *Solas* de Benito Zambrano (1999) en el que la protagonista mantiene una larga conversación con su vecino, un anciano al que no hace mucho que acaba de conocer. La relación entre desconocidos entre los que existe una gran diferencia de edad impone el tratamiento de usted por parte de María, la protagonista. En cambio, los temas abordados son de gran intimidad (embarazo de María, aborto, proyectos de futuro) lo que provoca en María una vacilación entre el tú y el usted. Tan pronto le dice: «No se preocupe, hombre» o «¿Eso lo dice por mí?» como, en un momento de acaloramiento: «Vete al carajo».

El último factor que nos gustaría señalar es la diferencia en el uso de las estrategias de cortesía entre hombres y mujeres. Brown y Levinson afirman la existencia de *genderlects* y autores como Kate Beeching (2002) demuestran mediante el análisis de corpus orales que las mujeres suelen ser más corteses que los hombres.

Para resumir lo dicho acerca del uso de las fórmulas de tratamiento, cabe resaltar la multiplicidad de parámetros que entran en juego. Aunque todo intercambio verbal está regulado por una serie de principios de cortesía, la manifestación lingüística de estos principios es sin lugar a dudas sociocultural: no sólo depende de las relaciones interpersonales existentes entre los interlocutores, sino también de la lengua y de las variedades diatópicas, de las tendencias predominantes en cada época y de las características de cada hablante.

### **3. La traducción de las fórmulas de tratamiento como marca de naturalidad**

La importancia de la trasposición de una lengua a otra de las fórmulas de tratamiento presentes en los guiones cinematográficos se deriva principalmente del objetivo perseguido por este tipo de textos —tanto los escritos en lengua original como los doblados o subtitulados— que es presentar una historia real o imaginaria para entretener al espectador.

La historia de los guiones cinematográficos se construye en la mayoría de los casos a través de una serie de situaciones vividas por unos personajes, a menudo basadas en la realidad, en el transcurso de las cuales los personajes entablan conversaciones que se asemejan en mayor o menor medida según cada caso a las conversaciones cotidianas y que se adaptan a la historia narrada. En consecuencia, si la historia de un guión gira alrededor de un juicio y los personajes son abogados, se espera que éstos hablen como hablan los abogados; y si los personajes son adolescentes en una discoteca resultaría incoherente que éstos hablaran como abogados.

Los diálogos cinematográficos, que son el material de trabajo del traductor audiovisual, han sido escritos por guionistas para que posteriormente sean interpretados, *dichos*, como si se tratase de diálogos espontáneos, naturales, es decir, como

si no hubieran sido concebidos por escrito y con anterioridad. Este tipo de texto persigue pues, como bien señala Hurtado (2001: 581), «la verosimilitud lingüística en la forma de hablar de los personajes»; dicho de otro modo, se espera que un diálogo cinematográfico se asemeje a un intercambio verbal espontáneo.

Por esta razón, estos diálogos suelen caracterizarse por los rasgos propios de la oralidad espontánea como son: léxico muy heterogéneo (con vocablos del lenguaje familiar, argótico, especializado, etc.), sintaxis más simplificada en comparación con la de la lengua escrita (predominio de la coordinación y de la yuxtaposición con respecto a la subordinación), frases inacabadas, encabalgamientos, repeticiones, etc.

Esto tiene consecuencias obvias para la traducción ya que las mismas expectativas lingüísticas que tendrán los receptores del texto original, surgirán en los receptores de la lengua de llegada. Por lo tanto, el traductor tendrá que plasmar la oralidad del texto original en su traducción y tendrá que adaptar a la lengua meta el tono requerido por el guión original. En palabras de Hurtado (2001: 581), «el traductor ha de estar atento a estos elementos [relacionados con la oralidad] para conseguir que su traducción cree también esta presencia de marcas de oralidad sin caer en artificialismos, derivados de literalismos o de presencia única del modo escrito con lo que se traicionaría el modo híbrido de estos textos».

Las fórmulas de tratamiento constituyen uno de los indicios del tono (vulgar, informal, formal o solemne) que predomina en cada intercambio comunicativo. El tono, cuanto más marcado está, más difícil resulta de trasponer a otra lengua. Rosa Agost (1996) expone algunos ejemplos de trasposición incorrecta del tono, extraídos del doblaje castellano de la serie televisiva francesa *Premiers baisers* (*Primeros besos* en la versión española). El doblaje castellano pone en boca de adolescentes expresiones demasiado formales tanto con respecto a las empleadas en el original francés, como con respecto al registro que en la lengua oral de llegada utilizaría un grupo de jóvenes con las características de los personajes retratados en la serie francesa.

En definitiva, gran parte de la dificultad de la traducción de los diálogos cinematográficos tanto para el doblaje como para la subtitulación reside en la aparente naturalidad que los caracteriza y que ha de plasmarse en la traducción. Para ello, al traductor no le bastará con un buen conocimiento de las lenguas de partida y de llegada sino que precisará de un enfoque sociocultural, una sensibilidad de sociolingüista que le permita definir a los personajes a través de su forma de hablar.

#### 4. Análisis de corpus

##### *Corpus de películas francesas con sus doblajes y subtitulados al español*

Como se ha adelantado en la introducción, con este estudio se pretende observar las tendencias en la traducción del francés al español de las fórmulas de tratamiento a partir del análisis de los diálogos de un corpus, compuesto por sie-

te películas francesas contemporáneas en DVD con sus correspondientes doblajes y subtitulados al español de España. Las películas que componen el corpus son: *La collectionneuse* (1966), de Eric Rohmer, *Conte d'hiver* (1991) y *Conte d'automne* (1998), del mismo director, *Harry, un ami qui vous veut du bien* (2000), de Dominique Moll, *Le dîner des cons* (1997), de Francis Veber, *Le placard* (2001), del mismo director y *Le goût des autres* (2000), de Agnès Jaoui.

La elección de los filmes que componen el corpus se ha ceñido a varios criterios:

En primer lugar, la fecha de realización de las películas. Como acabamos de destacar, el uso de las fórmulas de tratamiento varía según la época. Cuanto más reciente sea un filme, más fácil nos resultará evaluar las estrategias de traducción de las fórmulas de tratamiento ya que podemos contrastar la traducción con los usos del español actual.

En segundo lugar, se han elegido películas ambientadas en la época actual. Hemos descartado las películas de época que ponen en boca de los personajes variedades lingüísticas anacrónicas del francés cuya traducción al español no podemos evaluar a través de un análisis contrastivo con respecto a la variedad del español actual.

Por último, el corpus se limita a siete filmes en DVD, ya que cabe destacar que el número de películas francesas que salen al mercado en DVD es muy reducido en comparación con las películas en lengua inglesa que acaparan la mayor parte del mercado cinematográfico mundial. Se trata, por lo tanto, de una cuestión logística.

### *Corpus paralelo de películas españolas*

Las vacilaciones en el uso de las fórmulas de tratamiento en el español actual —tendencia mucho más acentuada que la que se da en la lengua francesa— hace difícil establecer cuáles son los usos correctos y cuáles no lo son. El juicio propio en cuanto al uso del *tú* y del *usted* no deja de ser subjetivo ya que cada uno poseemos un idiolecto que no siempre refleja el uso de la mayoría.

En un principio, pensamos evitar esta subjetividad confrontando las traducciones de las fórmulas de tratamiento a algún corpus del español actual como el de la Real Academia Española, que recoge transcripciones de conversaciones reales. Sin embargo, como los diálogos cinematográficos se caracterizan por una oralidad *prefabricada* (Chaume, 2002) que se asemeja a la lengua oral espontánea pero se distingue de ésta en muchos aspectos, decidimos optar por un corpus de textos concebidos en las mismas condiciones que los textos originales en francés, a saber, películas originalmente escritas en castellano.

Este corpus consta de seis películas españolas que comparten características generales análogas al corpus francés. Las películas son las siguientes: *Tesis* (1997), de Alejandro Amenábar, *Abre los ojos* (1998), del mismo director, *Solas* (1999), de Benito Zambrano, *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodó-

var, *Lucía y el sexo* (1999), de Julio Médem y *A mi madre le gustan las mujeres* (2002), de Inés París y Daniela Fejerman.

## 5. Análisis de la traducción de las fórmulas de tratamiento

Con este análisis se ha intentado detectar las principales tendencias de traducción con respecto a las partículas que nos ocupan. Estas tendencias se pueden clasificar en dos: una tendencia naturalizadora, que consiste en adaptar las marcas lingüísticas de la cortesía verbal de la cultura francesa a las marcas lingüísticas que corresponderían a la cultura española; y una tendencia exotizante, que consiste en trasponer a los intercambios verbales españoles las normas de cortesía propias de la lengua francesa.

A continuación, se expondrán ejemplos de ambas tendencias y se recurrirá a situaciones de comunicación similares en el corpus de textos españoles a fin de comprobar los usos del tratamiento en la sociedad española actual.

### 5.1. Relaciones en el plano de igualdad

Las relaciones de igualdad (entre familiares, amigos, compañeros de trabajo), tal y como las describe Kerbrat-Orecchioni, no plantean muchos problemas de traducción ya que tanto en francés como en español estas relaciones se caracterizan por el uso del tuteo. No obstante, existe una situación de igualdad en la que la traducción de las fórmulas de tratamiento plantea problemas que es en el caso de desconocimiento entre los interlocutores. Aunque se trate de personas de la misma edad y con una situación socioprofesional parecida, en situaciones de encuentro entre dos personas que no se conocen, el francés opta por lo general por el tratamiento formal *vous*, aunque ambas personas sean presentadas por un amigo común.

Así, por ejemplo, al comienzo de la película *Harry, un ami qui vous veut du bien*, Michel se encuentra en un área de servicio de la autopista con Harry, un antiguo compañero de instituto. Cuando Harry conoce a la esposa de Michel la conversación entre ambos se desarrolla en segunda persona del plural, aun cuando deciden cenar juntos esa misma noche en casa de Michel:

Harry.—*Claire, vous êtes sûre, ça vous dérange pas?*

(doblaje) Sinceramente, ¿no le molesta?

(subtitulado) Claire, ¿no le molesta?

Claire.—*Qu'est-ce que vous faites dans la vie si ce n'est pas indiscret?*

(D y S) ¿A qué se dedica si no es indiscreto?

La única señal de familiaridad se encuentra en el uso del vocativo *Claire* que resta formalidad a la situación. En el transcurso de la velada, Harry le pide a Claire si puede tutearla:

Harry.—*Claire, on pourra peut-être se tutoyer ?*

(D) Claire, a lo mejor podemos tutearnos.

(S) Claire, ¿podríamos tutearnos?

Del mismo modo, cuando el padre de Michel se encuentra con Harry, al que ya conocía cuando era joven, le trata de *vous* (y en la traducción de *usted*):

Padre de Michel.—*Vous êtes Harold, je vous ai reconnu tout de suite.*

(D) Usted es Harold, le he reconocido, je, je.

(S) Usted es Harold, le he reconocido enseguida.

Situaciones semejantes encontramos en la mayoría de los filmes del corpus. En casi todos los casos, tanto el doblaje como el subtítulo optan por la traducción de *vous* por *usted* en los intercambios verbales entre personas que se acaban de conocer, aunque se encuentren en una posición de igualdad. En *Le dîner des cons*, el protagonista François Pignon trata de usted a compañeros de trabajo de su misma edad, con su mismo rango profesional y con los que trabaja desde hace tiempo; en *Conte d'automne*, Isabelle y Gérard, después de varias citas en las que van conociéndose mejor con vistas a tener relaciones, siguen tratándose de *usted* aunque se llamen ya por sus nombres de pila y no por el apellido.

Cabe destacar, sin embargo, que en varias ocasiones existe discordancia entre la solución de traducción propuesta por el doblaje y la propuesta por el subtítulo. En *La Collectionneuse*, por ejemplo, asistimos a las presentaciones entre varios jóvenes. El francés opta por el *vous* como fórmula de tratamiento entre las personas que acaban de conocerse, al igual que los subtítulos que traducen por *usted*. En cambio, en el doblaje los jóvenes se tutean. Asimismo, en otra escena los personajes principales se encuentran en una terraza con otros jóvenes a los que acaban de conocer tras una larga noche de fiesta. El francés impone el tratamiento formal al igual que el subtítulo y, una vez más, el doblaje opta por el tuteo.

En cambio, como se puede apreciar en el corpus de filmes españoles, en situaciones similares el español contemporáneo opta directamente por el tuteo. Ejemplo de ello es el primer diálogo entre Lucía y Lorenzo en *Lucía y el sexo*:

Lucía.—Oye, ¿puedo hablar contigo?

Lorenzo.—¿Ahora?

Lucía.—Bueno, pues luego.

Lorenzo.—Es que estoy con un amigo. ¿Sobre qué es?

Lucía.—Verás...

Lorenzo.—¿Te pasa algo?

Lucía.—Sí.

Lorenzo.—Dime.

Lucía.—¿Ahora?

Lorenzo.—Sí. ¿Cómo te llamas?

Lucía.—Lucía.

Lorenzo.—Yo Lorenzo.

Lucía.—Ya lo sé. Te conozco. He leído tu novela, varias veces, y ya no he podido leer nada más. Se me ha agarrado por dentro y ya no me suelta. Pero también te conozco de seguirte por la calle. Me gusta andar detrás de ti y saber adónde vas sin que me veas. [...]

## 5.2. Relaciones en el plano de desigualdad

Las relaciones desiguales, en las que uno de los interlocutores posee una superioridad de cualquier tipo con respecto a los demás, plantean importantes problemas de trasposición ya que, mientras que en francés la formalidad de la situación está muy marcada en el plano lingüístico, en español no lo está tanto como comprobaremos en algunos ejemplos extraídos del corpus.

Uno de los casos en que existe mayor disparidad entre el francés y el castellano es la comunicación con superiores jerárquicos. El filme *Le placard* es buen ejemplo de ello, ya que la historia transcurre en una empresa y podemos observar todo tipo de intercambios verbales entre compañeros de trabajo, jefes y empleados, socios, etc. Mientras que los compañeros de trabajo entre los que no existe una relación de poder se tutean, las conversaciones con superiores jerárquicos se caracterizan en todos los casos por el trato de *vous* y por el uso de vocativos del tipo *Monsieur/Madame* + apellido, incluso cuando los interlocutores tienen aproximadamente la misma edad y han trabajado juntos durante años. Así ocurre, por ejemplo, entre el protagonista, François Pignon, y su jefa directa, con la que comparte oficina, Madame Bertrand. Esta última utiliza también el *vous* con su otra empleada, más joven que ella y con la que parecen mantener una relación bastante cordial y relajada.

Encontramos la misma formalidad en los diálogos de *Le goût des autres* entre el protagonista, Castilla, y sus empleados: su consejero Weber, más joven que él, su guardaespaldas, Moreno (aunque lo llama por su nombre de pila, Franck) y su chofer, Deschamps. En todos estos ejemplos, la versión doblada y la subtitulada optan por el trato de *usted* y por los vocativos del tipo *Señor/Señora* + apellido.

En cambio, en el corpus español, observamos que en las relaciones jerárquicas el *usted* sólo se impone en los casos de gran diferencia de edad. Así, por ejemplo, en la película *Tesis*, Ana y su primer director de tesis se tratan de *usted* y, sin embargo, su segundo director le pide explícitamente que lo tutee por una cuestión de edad:

Castro.—¿Quieres tomar algo?

Ángela.—No, gracias. Le he traído el trabajo.

Castro.—Oye, no me trates de usted que no soy tan viejo.

La misma cordialidad entre jefe y empleado se aprecia en la película *A mi madre le gustan las mujeres* entre Elvira y su jefe:

Elvira.—Llevo cuatro años trabajando contigo y siempre estamos a punto de salir del hoyo.

Jefe.—La cosa está peor que nunca. Imagínate que este mes sólo puedo pagaros la mitad del sueldo.

Elvira.—¿Qué?

Jefe.—Oye, o eso o cierro el chiringuito, te lo juro.

Lo mismo ocurre en *Lucía y el sexo* entre Lucía y su jefe del restaurante y en *Todo sobre mi madre*, entre todos los que trabajan en el teatro.

En lo que respecta a relaciones desiguales entre desconocidos, el uso de *usted* es bastante frecuente en castellano. Hemos podido comprobar en el corpus castellano que se sigue utilizando el *usted* en la mayoría de los intercambios verbales con médicos, excepto en casos en los que doctor y paciente se conocen desde hace tiempo (como Elvira y su psiquiatra que se tutean, en *A mi madre le gustan las mujeres*), en conversaciones telefónicas con desconocidos (como en *Lucía y el sexo*, cuando la llaman del hospital para anunciarle que Lorenzo ha tenido un accidente), con la policía y los taxistas, por poner varios ejemplos.

La coincidencia en el tratamiento formal entre el francés y el castellano en este caso hace que no se planteen grandes dificultades de trasposición.

Por último, cabe destacar la dificultad de traducir las fórmulas de tratamiento en situaciones en las que existe una diferencia de edad y una situación de cordialidad pero no de formalidad. Tal es el caso de *Conte d'automne* entre el prometido de la hija de Isabelle y sus futuros suegros. Estos últimos lo tutean pero él los sigue tratando de *vous*. Tanto el subtítulo como el doblaje traducen por *usted*. En cambio, en el corpus español este tipo de relación suele caracterizarse por el tuteo, excepto en los casos en los que conscientemente se busca mantener una distancia con el interlocutor.

## 6. Conclusiones

El análisis que se ha efectuado ha puesto de relieve una tendencia claramente exotizante en la traducción del francés al español de las fórmulas de tratamiento de los diálogos cinematográficos franceses doblados y subtítulos al castellano. La gran recurrencia a la forma de cortesía francesa *vous* en los diálogos cinematográficos franceses se traduce en una mayor aparición del *usted* en las traducciones al español con respecto a su frecuencia más restringida en el

corpus paralelo de filmes españoles. Se observan, no obstante, en algunos doblajes, ciertas tendencias naturalizadoras, sobre todo en lo que concierne al uso del *usted* entre jóvenes.

Se observa también en la traducción del francés al castellano una pérdida de las formas de tratamiento *don* y *doña*, mucho más corrientes en español que *señor* y *señora*. Mientras que el francés sólo posee la forma de respeto *Monsieur* y *Madame*, el español posee dos formas que no se emplean indistintamente. En efecto, mientras que las formas *señor/señora* se anteponen al apellido y son muy formales, las formas *don/doña* se anteponen al nombre de pila, lo que supone un trato de mayor cordialidad. Antiguamente, este tratamiento estaba reservado a personas de elevado rango social, por ejemplo, personas con estudios universitarios, maestros, catedráticos, médicos, empresarios y sacerdotes, entre otros. El uso de *don* y *doña* está mucho más extendido en castellano que el de *señor* y *señora*. En cambio, en las traducciones que componen nuestro corpus predomina el tratamiento de *señor* y *señora* por la influencia del *Monsieur* y *Madame* de los textos originales. Dicho de otro modo, se tiende a la literalidad.

El análisis nos ha permitido comprobar asimismo la complejidad que define el empleo de las fórmulas de tratamiento tanto en francés como en español; en efecto, la diversidad de relaciones posibles hace difícil las generalizaciones sobre el uso de una u otra fórmula de tratamiento.

Por último, nos gustaría destacar la necesidad de recurrir a textos paralelos a la hora de traducir diálogos cinematográficos. Estos textos constituyen ejemplos reales de la lengua oral que nos pueden ayudar a plasmar en la traducción la oralidad que caracteriza al original.

## Bibliografía

- AGOST, R. (1996) *La traducció audiovisual: el doblatge*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- BEECHING, K. (2002) *Gender, politeness and pragmatic particles in French*. Ámsterdam: J. Benjamins.
- BROWN, P. y S.C. LEVINSON (1987) *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARRICABURO, N. (1997) *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid: Arco Libros.
- CHAUME, F. C. (2002) «Models of Research in Audiovisual Translation». *Babel*, 48, 1: 1-13.
- EELLEN, G. (2001) *A critique of politeness theories*. Manchester: St. Jerome.
- GRICE, H. P. (1975) «Logic and Conversation», in Cole, P. (ed.) *Syntax and Semantics, III: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press: 41-58.

- GUMPERZ, J.J. (1982) *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HURTADO, A. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1987) *Décrire la conversation*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- (1994) *Les interactions verbales*. París: Colin.
- (1996) *La conversation*. París: Seuil.