LA TRADUCCIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE CORTESÍA EN EL DOBLAJE DE *SENTIDO Y SENSIBILIDAD* DE ANG LEE

SILVIA MOLINA PLAZA

Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN: LA TRADUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Los espectadores de cine perciben la información en las películas mediante la imagen y el sonido. En el presente trabajo se analizará un aspecto concreto de este último sistema en la película de *Sense and Sensibility* dirigida por Ang Lee en 1995 con guión de Emma Thompson:[1] la traducción de las estrategias de cortesía según el modelo pragmático de Brown y Levinson.[2] Como paso previo, considero necesario no obstante resumir algunos problemas básicos de la "traducción subordinada"[3] (*constrained translation*), nomenclatura inglesa con la que se denomina principalmente a la traducción cinematográfica en sus dos acepciones fundamentales, el subtitulado y el doblaje.

El subtitulado se ve constreñido por la duración del subtítulo en pantalla —un máximo de seis segundos—[4] y por la longitud de la línea (de 33 a 40 espacios de máquina de escribir con dos líneas máximo por imagen).[5] Esta limitación suele conllevar una *reducción* o *simplificación* del TO que obliga al traductor a estructurar cuidadosamente la coherencia de su traducción para lograr que la audiencia acceda a una equivalencia óptima del mensaje original a partir de una versión término más concisa. La *modificación* del canal oral al escrito entraña, por otra parte, la omisión de ciertas características orales (la entonación, uso de un dialecto no estándar, variedades de registro, etc.) en la versión escrita del TT. En último lugar, otro factor que se ha de tener en cuenta es la *sincronía* entre el subtítulo y la imagen, lo que puede obligar al traductor a ofrecer su versión de forma que no se obstruya la cohesión entre ambos elementos.

En el doblaje de películas según Mayoral[6] coexisten la imagen y el sonido pero se prima ésta como código preferente para la transmisión de información frente a otros tipos de comunicación como la teatral. Las palabras en el cine ayudan a la comprensión del espectador reforzando la imagen y suelen ser principalmente diálogo entre los per-

[1] E. Thompson: *The Sense and Sensibility Screenplay and Diaries,* Nueva York, Newmarket, 1995.

[2] P. Brown y S. Levinson: *Politeness. Some Universals in Language Usage,* Cambridge, CUP, 1987.

[3] Para una información más exhaustiva, véase R. Mayoral: "La traducción cinematográfica: el subtitulado", *Sendebar* (1993), 4, pp. 45-68; C. Titford: "Subtitling, constrained translation", *Lebende Sprachen* (1982), 27, 3, pp. 113-116; y H. Vöge: "The translation of films: subtitling versus dubbing", *Babel* (1977), 23, pp. 120-25.

[4] C. Titford, art. cit., p. 113.

[5] Para recomendaciones en cuanto a la forma de los subtítulos, véase L Marleau ("Les sous-titres... un mal nécessaire", *Meta* (1982), 27, 3, pp. 271-285) y Mayoral (art. cit.).

[6] R. Mayoral, art. cit., pp. 46-50.

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

sonajes que requiere, al igual que el subtítulo, una *sincronización perfecta* con la imagen. Otros elementos que caracterizan el doblaje son un estilo funcional, carente de redundancias respecto a la imagen y una traducción a la propia variedad de lengua (en España al castellano peninsular, catalán, gallego, euskera, etc.) para evitar un cierto rechazo de la audiencia a variedades que no son la propia. Finalmente, cabe resaltar que no existe una relación fonética entre los sonidos de la VO y la doblada. La excelente labor de los profesionales del rodaje logra que no se aprecie habitualmente que los movimientos visibles del habla en la pantalla no se corresponden con los sonidos de la versión doblada. Esta labor de ajuste se conoce como "sincronización traductora" (*lipsync*) y se suele llevar a cabo entre el director de doblaje, los actores y actrices y los traductores buscando "la coincidencia entre consonantes labiales y semilabiales (b, p, m, f, v), la semejanza de palabras fáciles de identificar por la audiencia (como los nombres propios u otras palabras muy características en el contexto), que se hacen coincidir en el tiempo con las palabras originales, y las pausas, principios y finales de los parlamentos".[7]

2. LAS ESTRATEGIAS DE CORTESÍA SEGÚN BROWN Y LEVINSON

Politeness costs nothing but buys everything
Buen porte y buenos modales abren puertas principales

Los estudios de Brown y Levinson *Universals in Language Usage*[8] y *Politeness. Some Universals in Language Usage* fueron el denotante que impulsó el estudio de la cortesía verbal en las distintas lenguas.[9] Estos autores conciben la cortesía no en el sentido tradicional del término: "conjunto de reglas mantenidas en el trato social, con las que las personas se muestran entre sí consideración y respeto" (*Diccionario María Moliner*, p. 785) sino como una estrategia que abarca todos los aspectos de uso del lenguaje que establecen, mantienen o modifican las relaciones interpersonales entre el productor del texto y su(s) receptor(es).

En su teoría de la cortesía verbal una de las nociones clave es el concepto de *imagen*[10] (*face*) que definen como:

> *The public self-image that everyone has of himself/herself, consisting of two related aspects:*
> *a) negative face: the basic claim to freedom of action and freedom from imposition;*
> *b) positive face: positive self-image and the desire that this self-image be appreciated and approved of.*[11]

---

[7] Ib., p. 66.

[8] P. Brown y P. Levinson: "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", en E. Goody (ed.): *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction,* Cambridge, CUP, 1978, pp. 56-289.

[9] El estudio de la cortesía verbal ha adquirido proporciones espectaculares, tal como atestiguan varios congresos internacionales, artículos y monografías dedicadas al tema v.g. B. Fraser: "Conversational Mitigation", *Journal of Pragmatics* (1980), IV-4, pp. 341-350; G. Leech: *Principles of Pragmatics,* Harlow, Longman, 1983; R. Lakoff: "The logic of politeness; or minding your p's and q's", *Papers from the Regional Meeting* (1973), IX, Chicago Linguistic Society, pp. 292-305.

[10] Las traducciones de estos conceptos proceden de la versión española de H. Haverkate: *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico,* Madrid, Gredos, 1994.

[11] Brown y Levinson, art. cit., 1987, p. 61.

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

Este concepto de imagen ha jugado un papel primordial en el análisis de la cortesía verbal. El término inglés "*face*" se emplea en sentido metafórico, refiriéndose a la personalidad del ser humano como miembro individual de la sociedad de la que forma parte. La lectura de la cita previa indica que esta *imagen* se compone de dos factores complementarios: la imagen negativa y la positiva. En el primer caso, se hace referencia al deseo de cada persona de que sus actos no se vean impedidos por los demás; en el segundo se designa la imagen positiva que el ser humano tiene de sí mismo y que espera que otros miembros de la sociedad reconozcan también.

Tal como se puede ver, los hablantes desean mantener su "imagen positiva" y las de sus oyentes. No obstante, son conscientes de que en determinadas ocasiones ciertos actos de habla que desean realizar pueden amenazar la imagen de sus receptores/oyentes (p. ej., pedir a alguien prestado el coche). Estos actos se denominan *amenazas a la imagen* (*face threatening acts* or FTAs). Los hablantes intentan minimizar estas amenazas mediante distintas estrategias, resumidas en Hatim y Mason:[12]

> 1. *Don't carry out the FTA at all.*
> 2. *Do carry out the FTA, but off-the-record*, i.e. allowing for a certain ambiguity of intention.
> 3. *Do the FTA on-record with redressive action* (*negative politeness*). This will involve reassuring hearers that they are being respected by expressions of deference and formality, by hedging, maintaining distance, etc.
> 4. *Do the FTA on-record with redressive action* (*positive politeness*). This will involve paying attention to hearer's positive face by e. g, expressing agreement, sympathy or approval.
> 5. *Do the FTA on-record, without redressive action, baldly.*

Es necesario recordar en traducción que la importancia de una "amenaza a la imagen" varía de unas culturas a otras y que depende igualmente de otras variables como la *distancia social* y el *poder* del hablante(s) y oyente(s). Brown y Levinson presentan pruebas de estas afirmaciones en tres culturas sociolingüísticas sin especial relación entre sí y llegan a la conclusión de que la cortesía es una característica universal de la comunicación lingüística. Para la traducción implica que no ha de existir problema a la hora de transferir transculturalmente estas estrategias de cortesía de una cultura a otra. Sin embargo, tal como señalan Hatim y Mason[13] a veces es preciso hacer ciertos cambios lingüísticos en el nivel de la textura. En los dos diálogos doblados que analizaré en el punto 3, se estudiará en qué medida se mantienen estos indicadores de la cortesía o si hay pérdidas significativas en la transmisión de las señales de los interlocutores relacionadas con su imagen y la de los demás.

3. LA CORTESÍA VERBAL EN *SENTIDO Y SENSIBILIDAD*

Los dos ejemplos de doblaje proceden de la versión española de *Sense and Sensibility*.[14] Los motivos que me condujeron a elegir esta película fueron los siguientes: se trata de un doblaje de gran calidad; es una película reciente y de gran popularidad, ga-

---

[12] B. Hatim y I. Mason: *The Translator as Communicator*, Londres-Nueva York, Routledge 1997, pp. 80-81.

[13] O. cit., p. 82.

[14] A. Lee: *Sense and Sensibility* película distribuida por Columbia TriStar Pictures, '131, 1995.

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

nadora de un Oscar al mejor guión; existen varias escenas en las que los protagonistas entablan y modifican las relaciones personales entre ellos especialmente a través del lenguaje, ofreciendo por tanto numerosos ejemplos de análisis de pragmática interpersonal; en último lugar, los protagonistas intentan imponer su voluntad, mejorar su *imagen* ante otras personas (*"face"*, *"threat to face"*).

Como *contextualización* previa a los diálogos, recordemos algunos datos básicos de esta novela de Jane Austen y del guión de Emma Thompson.[15] La madre e hijas Dashwood se ven despojadas de su buen nivel de vida cuando fallece el padre Henry y hereda por ley el primogénito de su primer matrimonio, John. Éste y su mujer les ofrecen una exigua ayuda económica que les obliga a vivir en una casita de campo modesta en Devonshire. Aquí, Marianne se enamora locamente de John Willoughby que repentinamente se va a Londres. Con su hermana Elinor acude allí y sufre una gran decepción al comprobar que Willoughby ha olvidado su promesas de amor (Diálogo 1) y se va a casar con una rica heredera. Elinor comprueba por su parte que su pretendiente Edward Ferrars ha estado comprometido en secreto con Lucy Steele durante cuatro años. A diferencia de su hermana, su autocontrol le permite ocultar su despecho (Diálogo 2). Finalmente, Edward al fin libre se casa con Elinor y el Coronel Brandon, admirador secreto de Marianne, logra el amor de ésta.

TEXTO 1[16]
SCENE 107 INT. GRAND BALLROOM EVE

Willoughby is shamed into silence (after a brief conversation with Elinor). Then he sees MARIANNE. At the same moment the music pauses. MARIANNNE looks up. In the brief moment of relative quiet, her great cry rings across the room.

MARIANNE Willoughby! Good God, Willoughby! Will you not shake hands with me?	MARIANNE ¡Willoughby! ¿No me va a dar la mano?.
WILLOUGHBY How do you do Miss Marianne?	WILLOUGHBY ¿Cómo está, Miss Marianne?
MARIANNE Willoughby, what is the matter? Why have you not come to see me? Were you not in London? Have you not received my letters?	MARIANNE Willoughby, ¿Qué pasa? ¿ Por qué no ha venido a verme? ¿No estaba en Londres? quizá no ha recibido mis cartas.
WILLOUGHBY Yes, I had the pleasure of receiving the information which you were so good as to send me.	WILLOUGHBY Sí, he tenido el placer de recibir la información que Ud. tuvo la bondad de enviar

[15] Entre los cambios principales que aporta el guión se encuentran la eliminación de personajes "duplicados" como la mujer de Sir John Middleton y la hermana de Lucy Steele; la supresión de la escena en la que Willoughby acude a visitar a Marianne al borde de la muerte y la ingeniosa conversación sobre la localización del río Nilo que hace que Margaret aparezca debajo de la mesa de la biblioteca.

[16] En el guión de la película figuran unas acotaciones que no se incluyen en la transcripción de las conversaciones en su totalidad pero que ayudan a determinar la actitud de Willoughby y Marianne (pp. 142-143) y la de Lucy, Elinor y Edward en el segundo diálogo (156-158), cf. Thompson (1995).

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

MARIANNE For heaven's sake, Willoughby tell me what is wrong!	MARIANNE ¡Cielo santo, Willoughby, dígame que sucede!
WILLOUGHBY Thank you— I am most obliged if you will excuse me, I must return to my party.	WILLOUGHBY Muy agradecido, si me disculpa he de volver con mi grupo.

En esta primera conversación el significado proposicional de la intervenciones de Willoughby surge no de lo que dice sino más bien de las implicaciones que se derivan de su discurso. Marianne intenta obtener una explicación del distanciamiento entre ambos mediante la *exhortación*, acto de habla que amenaza la imagen negativa de su interlocutor, con el objetivo de influir en el comportamiento intencional del oyente de forma que Willoughby lleve a cabo la acción especificada por el contenido proposicional de la locución (*"tell me what's wrong!"*). Es un acto *impositivo* (un ruego, una súplica) en el que insta a su amado a realizar el acto exhortado en beneficio de ella misma.[17] La evidencia de la falta de cortesía negativa es constatable en el uso del mandato y es típica en hablantes emocionados. Willougby mitiga esta amenaza a su imagen mediante el distanciamiento social —anteponiendo el tratamiento "*Miss*"— y expresándose con extrema formalidad (por ejemplo con la fórmula de cortesía *How do you do*),[18] sin acceder a darle la información que ella busca, contestándole con una evasiva y una despedida distante (*"I am most obliged, if you will excuse me I must return to my party"*).

En el texto traducido prima la concisión y la dicción asequible en el doblaje. Ambos hechos son visibles en las traducciones "¿Cómo está, Miss Marianne? / ¿ No ha recibido mis cartas?". A priori, no habría nada que objetar puesto que la omisión del pronombre es habitual en castellano. No obstante, el traductor no se ha percatado de las implicaciones de familiaridad y solidaridad que tiene el pronombre "*you*" en las intervenciones de Marianne en el TO, que se podrían verter en castellano con el pronombre "tú". El análisis de las estrategias de cortesía sugiere que esta segunda interpretación revelaría mejor la chocante modificación en las relaciones entre ambos partícipes, ajustándose además al diálogo original[19] ya que durante toda su intervención, Marianne no minimiza prácticamente su amenaza a la imagen de Willoughby al asumir públicamente un conocimiento previo entre ambos con el vocativo inicial y su entonación del mismo, así como con la pregunta "*Why have you not come to see me?*"

Sin embargo, Marianne refuerza más la imagen de Edward en la versión término al transferirse la oración interrogativa: "*Have you not received my letters?*" por una declarativa matizada por un quizá ("quizá no ha recibido Ud. mis cartas"). Esta modificación, junto al uso del pronombre de respeto *usted* para dirigirse a Edward, crean el efecto de una Marianne más cortés y conciliadora en el doblaje. Por otra parte, emerge

[17] Koike, 1989, cf. Haverkate, o. cit., p. 26.

[18] Esta expresión constituye un acto de habla indirecto (J. Searle: "Indirect Speech Acts", en Cole y Morgan (eds.): *Syntax and Semantics. Speech Acts*, vol. 3, Nueva York, Academic Press, 1975, pp. 59-61) ya que aunque tiene una estructura sintáctica de oración interrogativa, el emisor no busca información a la hora de emitirla, siendo su entonación descendente. El castellano sin embargo preserva la entonación ascendente y la forma interrogativa.

[19] Si bien se reconoce la posibilidad de traducir este pronombre indicando distancia social atendiendo a criterios diacrónicos.

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

un Edward ligeramente más descortés al elaborar menos sus respuestas (por ejemplo, se elimina una fórmula de cortesía: "*thank you*"[20] en su último turno) en la versión doblada. No obstante, se ha de recordar igualmente que la información paralingüística hace en cierta medida innecesario que el traductor incida excesivamente en la transmisión de los significados interpersonales presentes en la conversación.

Texto 2
SCENE 115A INT. MRS JENNING'S HOUSE. STUDY. DAY

Mrs JENNINGS bustles in looking pleased. She is followed in by LUCY. MRS JENNINGS leaves, busy as ever. LUCY plants an expression of ghastly concern on her face.

LUCY How is your dear sister, Miss Dashwood? Poor thing! I must say, I do not know what I should do if a man treated me with so little respect.	LUCY ¿Cómo se encuentra su querida hermana? Pobrecilla, no sé lo que haría si un hombre me tratase con tan poco respeto.
ELINOR I hope you are enjoying your stay with John and Fanny, Miss Steele?	ELINOR ¿Está disfrutando su estancia con John y Fanny, Miss Steele?
LUCY I was never so happy in my entire life, Miss Dashwood! I do believe your sister-in-law has taken quite a fancy to me. I had to come and tell you -for you cannot imagine what has happened!	LUCY ¡Nunca he sido tan feliz en toda mi vida, Miss Dashwood! Creo que le agrado a su cuñada. Tenía que venir y contarle -¡ No puede *imaginar* lo que ha ocurrido!
ELINOR No, I cannot.	ELINOR No lo sé
LUCY Yesterday I was introduced to Edward's mother!	LUCY ¡Ayer me presentaron a la madre de Edward!.
ELINOR Indeed?	ELINOR ¿Ah si?
LUCY And she was a vast deal more than civil. I have not yet seen Edward but now I feel sure to very soon—	LUCY Fue muy cortés. Todavía no he visto a Edward pero presiento que pronto—
The MAID comes	
MAID There's a Mr Edward Ferrars to see you, Miss Dashwood.	LA DONCELLA Ha venido a visitarla Mr Edward Ferrars, Miss Dashwood

[20] *Thank you* constituye un *hedge* que indica el deseo de Edward de evitar una confrontación directa con Marianne.

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

ELINOR Do ask him to come up. (*Edward looks anxious and eager...at first he only sees ELINOR*)	ELINOR Dígale que entre.
EDWARD Miss Dahswood, how can I-	EDWARD Miss Dashwood, ¿Cómo puedo?
(*But ELINOR cuts him off*)	
ELINOR Mr Ferrars, what a pleasure to see you. You...know Miss Steele, of course.	ELINOR Mr Ferrars, estoy encantada de volver a verle. Conoce Ud. a Miss Steele, por supuesto.
EDWARD How do you do, Miss Steele.	EDWARD ¿Cómo está, Miss Steele?
LUCY I am well, thank you, Mr Ferrars.	LUCY Bien, gracias, Mr Ferrars.
EDWARD has no notion of what to do or say. He swallows	
ELINOR Do sit down, Mr Ferrars.	ELINOR Siéntese, Mr Ferrars

En este intercambio la cortesía se manifiesta en el plano léxico (los tratamientos *Miss, Mr* que determinan distancia social entre los partícipes, el lexema *dear*), el uso enfático de *do* ("*Do sit down, Mr Ferrars*"), en la forma de las oraciones interrogativas ("*How is your dear sister, Miss Dashwood?*") e imperativas ("*Do ask him to come up*") y en la entonación de los saludos ("*How do you do, Miss Steele*"). Elinor realiza un auténtico ejercicio de cortesía positiva con el objetivo perlocutivo de reforzar la imagen de LUCY y de EDWARD aún a expensas de sus propios intereses, es decir, de mantener la relación con Edward. Un ejemplo de acto de habla que apoya la imagen positiva de Edward es invitarle a tomar asiento para impedir que se sienta incómodo ante la presencia inesperada de Lucy.

En el *texto término* se puede constatar fácilmente que el traductor respeta el uso de tratamientos salvo en el primer turno de Lucy, que desea ensalzar la imagen positiva de Elinor al preguntarle por su hermana. Esta estrategia de supresión se encuentra también presente en la omisión de ciertos adverbios y pronombres de respeto (p. ej., en la locución adverbial *very soon* en el penúltimo turno de Lucy > ...presiento que pronto / *How do* you *do, Miss Steele*> ¿Cómo está, Miss Steele?). Otra modificación en el TT reside en el cambio de la oración declarativa del primer turno de Lucy que concluye con un vocativo interrogativo: "*I hope you are enjoying your stay with John and Fanny, Miss Steele?*", por una oración interrogativa desde el principio del enunciado: "¿Está disfrutando su estancia con John y Fanny, Miss Steele?" Con un medio distinto se llega al mismo fin: Elinor con su pregunta ensalza la imagen positiva de su oyente al interesarse por su bienestar como huésped. En último lugar, se ha de comentar que el traductor mantiene en líneas generales de forma bastante fidedigna las estrategias de cortesía

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes

positiva al transferir ciertos recursos de forma análoga en la versión término (v.g. el tratamiento de Ud; la muestra de interés de Elinor ante la información punzante que recibe de su rival: *Yesterday I was introduced to Edward's mother! / Indeed?* >... ¿si?; y la ambigüedad en la expresión de Edward al dirigirse a Elinor para tratar el delicado tema de su compromiso con otra mujer: *Miss Dashwood, How can I*-> Miss Dashwood ¿Cómo puedo—?).

4. CONCLUSIÓN

Se podría considerar que el análisis pormenorizado de la traducción de las estrategias de cortesía en los dos diálogos que se han estudiado en el punto 3 está injustificado por tratarse tan sólo de una breve parte de la película. No obstante creo que ha sido un ejercicio interesante comprobar cómo los traductores de este medio de comunicación, constreñido por las limitaciones citadas en el punto 1 de este trabajo, suelen sacrificar ciertos significados interpersonales en aras de una versión coherente y lo más concisa posible. Como consecuencia, la audiencia puede llegar a obtener ciertas impresiones algo confusas sobre los personajes, en concreto, sobre el tipo de relaciones que establecen entre sí (Texto 1) aunque en otras ocasiones también se produce una transferencia bastante satisfactoria de las mismas (Texto 2).

ABREVIATURAS
FTA- *Face Threatening Act* (amenaza a la imagen).
TO- Texto original
TT- Texto término
VO- Versión original

Lengua y Cultura. MOLINA PLAZA, Silvia. La traducción de las estrategias de cort...
Centro Virtual Cervantes