

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat De Traducció I Interpretació
Grau En Traducció I Interpretació

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2024-2025

EL DOBLATGE DE *SHIN-CHAN*: TRADUCCIÓ DE REFERENTS CULTURALS
I HUMOR EN LA VERSIÓ EN CASTELLÀ

Emma Salazar Mateo
1597685

Tutora:
Carme Mangiron

Títol:

- El doblatge de *Shin-chan*: traducció de referents culturals i humor en la versió en castellà (català)
- El doblaje de *Shin-chan*: traducción de referentes culturales y humor en la versión en castellano (castellà)
- The dubbing of *Shin-chan*: translation of cultural references and humor in the Spanish version (anglès)

Autor/a:

Emma Salazar Mateo

Tutor/a:

Carme Mangiron

Centre:

Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis:

Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic:

2024-2025

Paraules clau

Català: doblatge, traducció audiovisual, referents culturals, Shin-chan, adaptació cultural, humor, japonès

Castellà: doblaje, traducción audiovisual, referentes culturales, Shin-chan, adaptación cultural, humor, japonés

Anglès: dubbing, audiovisual translation, cultural references, Shin-chan, cultural adaptation, humour, japanese

Resum del TFG

Aquest treball analitza la traducció al castellà dels referents culturals presents en la sèrie d'animació japonesa *Shin-chan*, amb especial atenció al seu tractament en el doblatge audiovisual. L'estudi parteix d'una selecció de fragments significatius de la versió original japonesa i la seva contrapart doblada al castellà per examinar les tècniques i estratègies de traducció emprades. Es posa el focus en la manera com es transformen, mantenen o substitueixen els elements culturals per tal de fer-los accessibles i comprensibles per al públic receptor. La recerca s'inscriu en el marc de la traducció audiovisual i la traducció de l'humor, i reflexiona sobre els reptes que comporta la transferència de referents culturals i formes humorístiques entre dues llengües i cultures tan distants com el japonès i el castellà. També s'estudia la funció del doblatge com a eina de mediació cultural, i fins a quin punt les decisions traductològiques contribueixen a conservar l'efecte humorístic i el to original de la sèrie. El treball combina una anàlisi textual amb una perspectiva funcional i pragmàtica, tot valorant la recepció del públic i les limitacions pròpies del mitjà audiovisual (com la sincronització labial o el temps disponible). Aquesta anàlisi pretén posar en valor la complexitat de la traducció audiovisual i la seva importància a l'hora de preservar el sentit, l'humor i la identitat cultural d'un producte original en el seu procés d'adaptació a un nou públic.

Resumen del TFG

Este trabajo analiza la traducción al castellano de los referentes culturales presentes en la serie de animación japonesa *Shin-chan*, con especial atención a su tratamiento en el doblaje audiovisual. El estudio parte de una selección de fragmentos significativos de la versión original japonesa y su correspondiente doblaje al castellano para examinar las técnicas y estrategias de traducción empleadas. Se pone el foco en cómo se transforman, mantienen o sustituyen los elementos culturales para hacerlos accesibles y comprensibles para el público receptor. La investigación se enmarca en el ámbito de la traducción audiovisual y la traducción del humor, y reflexiona sobre los retos que implica la transferencia de referentes culturales y formas humorísticas entre dos lenguas y culturas tan distantes como el japonés y el castellano. También se estudia la función del doblaje como herramienta de mediación cultural, y hasta qué punto las decisiones traductológicas contribuyen a conservar el efecto humorístico y el tono original de la serie. El trabajo combina un análisis textual con una perspectiva funcional y pragmática, teniendo en cuenta la recepción del público y las limitaciones propias del medio audiovisual (como la sincronización labial o el tiempo disponible). Este análisis pretende poner en valor la complejidad de la traducción audiovisual y su importancia a la hora de preservar el sentido, el humor y la identidad cultural de un producto original en su proceso de adaptación a un nuevo público.

Abstract

This project analyses the Spanish translation of cultural references in the Japanese animated series *Shin-chan*, with a particular focus on their treatment in audiovisual dubbing. The study is based on a selection of significant fragments from the original Japanese version and its Spanish-dubbed counterpart in order to examine the translation techniques and strategies employed. The analysis focuses on how cultural elements are transformed, maintained, or replaced to make them accessible and understandable for the target audience. The research is framed within the fields of audiovisual translation and the translation of

humour, and it reflects on the challenges involved in transferring cultural references and humorous elements between two languages and cultures as distant as Japanese and Spanish. The role of dubbing as a tool for cultural mediation is also explored, as well as the extent to which translation decisions contribute to preserving the original tone and humorous effect of the series. The study combines textual analysis with a functional and pragmatic approach, considering audience reception and the specific constraints of the audiovisual medium (such as lip-syncing or time limitations). This analysis aims to highlight the complexity of audiovisual translation and its importance in preserving the meaning, humour, and cultural identity of an original product in the process of adapting it for a new audience.

AGRAÏMENTS

M'agradaria començar dedicant i agraint aquest treball de final de grau als meus pares, que han estat — i són — el pilar fonamental de la meua vida. Sense el seu amor incondicional, la seva força i el seu suport constant, no seria la persona que soc avui. Han cregut en mi fins i tot quan jo dubtava, han vetllat per la meua felicitat i m'han ensenyat que els somnis, amb esforç i perseverança, es poden fer realitat. Gràcies a ells vaig poder viure l'experiència inoblidable de fer un intercanvi al Japó, un país que em captivava des de petita i que, un cop conegut de prop, ha deixat una empremta inesborrable tant en el meu camí personal com en l'acadèmic.

També vull expressar el meu profund agraïment a la meua tutora del TFG, Carme Mangiron, que ha estat no només una guia essencial en aquest projecte, sinó també una professora de japonès inspiradora al llarg de la carrera. La seva confiança, orientació i mirada creativa m'han ajudat a desenvolupar aquest treball amb il·lusió, i m'han ensenyat a valorar la imaginació com una eina amb potencial tant acadèmic com personal. Sense el seu suport, aquest treball no hauria adquirit el caràcter que m'ha permès gaudir-ne tant.

Vull agrair igualment a la meua professora i amiga Diana, una persona meravellosa que, tot i haver arribat fa relativament poc a la meua vida, ha estat una font constant d'inspiració, suport i llum. El seu entusiasme, la seva sensibilitat i la seva manera d'entendre l'ensenyament m'han ajudat a créixer i a reafirmar la meua vocació.

Finalment, vull donar les gràcies al meu amic Kouki, pel seu gran esforç, la seva paciència i la seva ajuda desinteressada amb aquest projecte. Compartir aquest camí amb ell no només m'ha ajudat a millorar el meu japonès, sinó que també m'ha fet estimar encara més aquesta cultura que em captiva des de fa tant de temps.

TAULA DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ	1
1.1. OBJECTIUS.....	1
1.2. MOTIVACIÓ I JUSTIFICACIÓ ACADÈMICA	1
1.3. ESTRUCTURA DEL TREBALL	2
2. DOBLATGE EN LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL.....	4
2.1. L'ORIGEN DEL DOBLATGE: L'ARRIBADA DEL CINEMA SONOR.....	4
2.2. EL DOBLATGE AL JAPÓ.....	5
2.3. EL DOBLATGE A ESPANYA.....	5
2.4. CARACTERÍSTIQUES PRINCIPALS.....	7
2.5. EL PROCÉS DEL DOBLATGE I ELS SEUS AGENTS.....	9
2.6. LA IMPORTÀNCIA DEL DOBLATGE EN LA COMUNICACIÓ INTERCULTURAL	12
3. ELS REFERENTS CULTURALS EN LA TRADUCCIÓ.....	14
3.1. DEFINICIÓ DELS REFERENTS CULTURALS.....	14
3.2. TEORIES SOBRE ELS REFERENTS CULTURALS	15
3.2.1. L'enfocament de Peter Newmark sobre la traducció cultural (1988).....	15
3.2.2. Estratègies de traducció segons Lawrence Venuti (1995):.....	16
3.2.3. Gideon Toury – Teoria de les Normes de Traducció (1995).....	17
3.3. TÈCNIQUES DE TRADUCCIÓ DE REFERENTS CULTURALS	18
4. TRADUCCIÓ DE L'HUMOR.....	28
4.1. TIPUS D'HUMOR	28
4.1.1. HUMOR VERBAL	28
4.1.2. HUMOR VISUAL	30
4.1.3. HUMOR REFERENCIAL	33
4.2. REPTES ESPECÍFICS EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR JAPONÈS AL CASTELLÀ ...	34
4.2.1. DIFERÈNCIES ESTILÍSTIQUES	35
4.2.2. MATISOS CULTURALS	35
5. CORPUS I METODOLOGIA.....	37
5.1. CORPUS	37
5.1.1. LA SÈRIE SHIN-CHAN.....	37

5.1.2. PRESENTACIÓ DELS PERSONATGES I CAPÍTOLS	40
5.2. METODOLOGIA	45
6. ANÀLISI.....	48
6.1. ANÀLISI DE LA TRADUCCIÓ DELS REFERENTS CULTURALS I HUMOR.....	48
6.1.1. Episodi 1.....	49
6.1.2. Episodi 2.....	62
6.1.3. Episodi 3.....	74
6.1.4. Episodi 4.....	86
6.1.5. Episodi 5.....	98
6.2. ANÀLISI GLOBAL DE LA TRADUCCIÓ	110
7. CONCLUSIONS.....	112
8. BIBLIOGRAFIA.....	114

ÍNDIX DE TAULES I FIGURES

Taula 1. Classificació de referents culturals segons Lucia Molina (2002).....	24
Figura 1. Els dos eixos de la comunicació audiovisual segons Zabalbeascoa (2008: 26)	32
Figura 2. Pàgina 16 del primer volum de <i>Darakuya Store Monogatari</i> (1988), obra que anticipa el personatge de Shin-chan.....	38
Figura 3. Arbre genealògic de la família Nohara.....	41
Figura 4. Els amics d'en Shin-chan jugant amb el seu pare.....	42
Figura 5. El senyor director amb les dues mestres d'en Shin-chan.....	43
Figura 6. Tècniques de traducció emprades.....	111

1. INTRODUCCIÓ

Aquest Treball de Fi de Grau presenta una anàlisi de les tècniques de traducció aplicades en el doblatge al castellà de la sèrie d'animació japonesa *Shin-chan*, amb especial èmfasi en la transferència dels referents culturals i els elements humorístics. Mitjançant l'estudi de cinc episodis seleccionats de la primera temporada, aquest treball investiga com l'equip de traducció va afrontar el repte d'adaptar un contingut profundament arrelat a la cultura japonesa per fer-lo accessible i atractiu a un públic espanyol, tot preservant l'essència còmica i transgressora que ha consolidat *Shin-chan* com un fenomen cultural transgeneracional.

1.1. OBJECTIUS

Aquest treball té com a propòsit analitzar les tècniques de traducció emprades en el doblatge al castellà de *Shin-chan*, amb un especial interès en la transferència dels elements humorístics i referents culturals. Per aconseguir aquest objectiu general, s'han establert els següents objectius específics:

- Identificar i classificar els principals tipus de referents culturals presents en la versió original de *Shin-chan*, seguint la proposta de Molina i Hurtado Albir (2002).
- Avaluar si les decisions traductores es basen en una orientació semàntica o comunicativa (Newmark, 1988) i si s'emmarquen dins d'una estratègia de domesticació o d'estrangerització (Venuti, 1995), així com estudiar la funció de la traducció en el sistema meta (Toury, 1995).

La metodologia aplicada combina una anàlisi de casos concrets extrets de cinc episodis seleccionats de la primera temporada amb una classificació sistemàtica de les tècniques de traducció identificades. Aquesta metodologia parteix de la categorització dels elements culturals i de les diverses estratègies aplicades en el doblatge, adaptant-les a les particularitats específiques del cas estudiat.

1.2. MOTIVACIÓ I JUSTIFICACIÓ ACADÈMICA

Permeteu-me començar aquest treball amb una mirada personal, perquè la motivació d'aquest estudi no va sorgir simplement d'una obligació acadèmica, sinó d'un interès genuí que s'arrela en una experiència personal que ha marcat la meua relació amb la traducció.

La nostàlgia ens ofereix, sovint, un refugi càlid quan la vida es torna freda i incerta. En el meu cas, aquest refugi pren la forma d'un matí qualsevol de la meua infantesa, quan encara no havia complert un any. Asseguda a la cadireta, mentre la meua mare em donava l'esmorzar amb cullereta, la veu de *Shin-chan* ressonava a la televisió, omplint la casa de vida. Encara no entenia les paraules, ni els acudits, ni les històries, però el ritme harmònic de les veus, la musicalitat de l'humor i, sobretot, la rialla contagiosa

de la meva mare van començar a teixir, sense que m'adonés, els primers fils d'una relació profunda amb aquella sèrie.

Per a mi, *Shin-chan* no és només una sèrie d'animació infantil. És molt més que això: és un espai segur al qual sempre puc retornar quan l'ànima em demana consol. Cada vegada que me l'he tornada a mirar, m'ha regalat detalls amagats i nous matisos que han aprofundit encara més el vincle emocional amb l'obra. Aquest Treball de Fi de Grau és, en essència, un viatge de retorn a aquella petita memòria i un homenatge al poder emotiu de la traducció audiovisual.

Des d'un punt de vista acadèmic, aquest estudi neix de la voluntat de comprendre els mecanismes que fan possible la transferència eficaç d'humor i referents culturals entre contextos tan distants com el japonès i el castellà. *Shin-chan* representa un cas exemplar per diverses raons:

- La seva longevitat i èxit sostingut, tant al Japó com a nivell internacional, el converteixen en un producte cultural amb un gran ressò.
- El seu humor distintiu, sovint basat en referències culturals específicament japoneses i jocs lingüístics, planteja reptes traductològics extraordinaris.
- El seu doblatge al castellà ha estat reconegut per haver creat una versió que, malgrat les diferències culturals, ha connectat profundament amb el públic espanyol.

En un context global d'intercanvi cultural creixent entre Orient i Occident, analitzar aquest tipus d'adaptacions resulta especialment rellevant per al camp de la traducció audiovisual.

1.3. ESTRUCTURA DEL TREBALL

Aquest treball s'organitza en vuit capítols principals que guien el lector des del marc teòric fins a les conclusions.

El **capítol 2** ofereix un recorregut teòric pel fenomen del doblatge dins l'àmbit de la traducció audiovisual. S'hi presenta el seu origen històric amb l'arribada del cinema sonor, la seva evolució al Japó i a Espanya, i les seves característiques i agents implicats.

El **capítol 3** se centra en els referents culturals en la traducció. S'hi defineix aquest concepte, es revisen teories rellevants com les propostes de Peter Newmark, Lawrence Venuti i Gideon Toury, i s'hi estudien les tècniques principals per traduir referents culturals en contextos audiovisuals.

El **capítol 4** aborda la traducció de l'humor, amb una classificació dels seus diferents tipus (verbal, visual i referencial). També s'hi analitzen els reptes específics que planteja la seva transferència del japonès al castellà.

En el **capítol 5**, es presenta el corpus d'estudi: cinc episodis de la primera temporada de *Shin-chan*, amb descripció dels personatges, trames i metodologia d'anàlisi.

El **capítol 6** constitueix el nucli analític del treball. En primer lloc, s'hi examina detalladament la traducció dels referents culturals i de l'humor en cadascun dels cinc episodis seleccionats. A continuació, es presenta una anàlisi global de les estratègies traductològiques identificades.

El **capítol 7** recull les conclusions generals del treball, destacant les observacions principals derivades de l'anàlisi i proposant línies futures de recerca.

Finalment, el **capítol 8** inclou la bibliografia que fonamenta teòricament i metodològicament el treball.

2. DOBLATGE EN LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

El doblatge és un pilar fonamental en la indústria de l'entreteniment, ja que permet que produccions audiovisuals creades en un idioma arribin a audiències de tot el món. Veure pel·lícules o programes de televisió no només és una manera divertida d'entretenir-se, sinó també una forma pràctica d'aprendre i enriquir els nostres coneixements culturals. Des de fa més d'un segle, el cinema s'ha consolidat com una potent eina didàctica, ajudant-nos a desenvolupar emocions, pensaments i a explorar mons desconeguts. És una forma d'art que inspira la reflexió i estimula el pensament crític.

Malgrat això, sovint es subestima la complexitat que hi ha darrere del doblatge. Un doblatge efectiu passa desapercbut i crea una experiència natural i fluida que permet al públic gaudir del contingut com si fos en la seva llengua materna. Sovint oblidem que darrere d'aquestes sèries o pel·lícules hi ha un treball de gran pes dins la indústria audiovisual: l'equip de traducció, que, ocult darrere la pantalla, aconsegueix transportar-nos a una altra cultura de manera gairebé imperceptible, només a través de paraules ajustades a una sincronia perfecta. Això és el doblatge: el repte de reconstruir una realitat cultural sense perdre'n l'essència original.

2.1. L'ORIGEN DEL DOBLATGE: L'ARRIBADA DEL CINEMA SONOR

L'arribada del cinema sonor a finals dels anys vint, amb l'estrena de la pel·lícula *The Jazz Singer*, va marcar un punt d'inflexió crucial en la història del doblatge (Bordwell & Thompson, 2019). Aquesta obra narra la història de Jakie Rabinowitz, un jove que vol seguir la seva passió pel jazz en lloc d'heretar la tradició familiar de cantar a la sinagoga. El seu gran èxit va generar la necessitat d'adaptar-la a audiències internacionals mitjançant el doblatge (Bordwell & Thompson, 2019). Inicialment, es va utilitzar la tècnica del doblatge simultani, en què una persona llegia els diàlegs en veu alta durant la projecció. Aquesta pràctica, que dificultava una experiència cinematogràfica fluida, va ser percebuda com un fracàs (Bordwell & Thompson, 2019). No obstant això, aquest fracàs va propiciar el desenvolupament del doblatge tal com el coneixem avui dia, en què l'àudio original d'una pel·lícula es substitueix per una nova pista d'àudio en la llengua de destinació, sincronitzant les veus amb els moviments labials dels actors i les actrius (Chion, 1999; Bordwell & Thompson, 2019).

D'altra banda, *The Flyer* (1928), que narra la història d'un pilot d'avió que intenta aconseguir l'amor mentre s'enfronta a rivals i als perills de l'aviació, va ser la primera pel·lícula doblada en un estudi als Estats Units (Chaume, 2004; Agramunt Oliver, 1999). Aquest sistema de doblatge es va expandir ràpidament a Europa, on les principals companyies de cinema nord-americanes van establir estudis per

adaptar les seves produccions als mercats europeus. Això es devia al desig dels espectadors de sentir els seus ídols cinematogràfics parlant en la seva llengua materna (Chaume, 2004; Agramunt Oliver, 1999).

2.2. EL DOBLATGE AL JAPÓ

A principis de la dècada de 1910, amb l'arribada de les *katsudō shashin* (literalment «imatges en moviment») o pel·lícules mudes al Japó, van començar a emergir els *benshi* (弁士), intèrprets que se situaven al costat de la pantalla per oferir una narració en viu durant les pel·lícules mudes. Aquests narradors donaven veu als personatges i interpretaven diversos rols, complementant la narrativa visual (Richie, 2005; Gerow, 2010). A diferència d'altres parts del món, on es practicaven formes similars de narració, el Japó és l'únic país on els *benshi* es van convertir en una part influent i integral del cinema mut (Richie, 2005). La majoria de teatres, si el pressupost ho permetia, contractaven un *benshi* per fer el cinema més accessible i comprensible per a l'audiència japonesa. La seva popularitat va créixer significativament durant les dècades de 1920 i 1930, ja que no només narraven les històries, sinó que també oferien explicacions sobre l'exotisme occidental, els costums i els llocs representats a les pel·lícules (Richie, 2005).

L'arribada del cinema sonor al Japó, iniciada amb la pel·lícula *Namakura Gatana* el 1931, va deixar sense feina la majoria dels *benshi*. Tot i que alguns dels més famosos van continuar sent figures rellevants en la narració de pel·lícules mudes durant els anys trenta, la introducció del so va transformar la indústria cinematogràfica (Kenny, 2007). Molts *benshi* van haver de traslladar la seva carrera a altres mitjans, com la ràdio, la premsa escrita i, eventualment, la televisió després de la Segona Guerra Mundial (Richie, 2005; Gerow, 2010).

Entre 1930 i 1940, la indústria cinematogràfica japonesa va experimentar un creixement notable, amb un augment de la producció de pel·lícules sonores (Richie, 2005; Gerow, 2010). No obstant això, els *benshi* van conservar certa influència, especialment en les adaptacions de pel·lícules estrangeres, per la qual cosa es van convertir en un element distintiu del cinema japonès durant aquest període (Richie, 2005; Gerow, 2010). Encara que l'època daurada del cinema mut va desaparèixer fa més d'un segle, actualment encara hi ha uns quants *benshi* professionals que actuen tant al Japó com arreu del món, i la seva contribució al cinema mut japonès continua sent reconeguda com una part essencial de la seva història cinematogràfica (Richie, 2005; Gerow, 2010).

2.3. EL DOBLATGE A ESPANYA

El doblatge a Espanya va tenir els seus inicis durant la Segona República, concretament el 1932, quan els Estudis Trilla-La Riva de Barcelona van realitzar els primers doblatges professionals per a clients destacats com la 20th Century Fox (famosa per pel·lícules com *Star Wars*, *Avatar* i *Els Simpson*) i la R.K.O. (Radio-Keith-Orpheum, famosa per produir clàssics com *King Kong* i *Citizen Kane*). L'any

1933, la Metro Goldwyn Mayer va inaugurar els seus primers estudis de doblatge a Espanya, consolidant aquesta pràctica i establint pautes professionals (Chaume, 2012; Àvila, 2017). Una pel·lícula notable d'aquells anys, produïda per Metro, és *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*), estrenada el 1939, considerada un exemple de qualitat en el doblatge que continua sent difícil de superar gairebé cinquanta anys després (Chaume, 2012). La meticulosa adaptació dels diàlegs, la interpretació de les veus i la fidelitat emocional a l'original han contribuït a consolidar aquesta pel·lícula com un referent en el món del doblatge (Chaume, 2012; Àvila, 2017).

Tot i que molta gent creu que el doblatge va començar durant la dictadura franquista, com s'ha explicat anteriorment, ja existia d'abans. Tanmateix, va ser durant el règim de Franco quan es va imposar de manera obligatòria, i es va convertir en un mitjà de manipulació cultural (Ballester Casado, 2000; Àvila, 2017). Si analitzem els països que opten pel doblatge, podem observar que la majoria han experimentat règims dictatorials, en els quals també es va prohibir la projecció de pel·lícules en determinades llengües.

L'ús del doblatge en contextos polítics autoritaris respon a una dinàmica complexa. Aquest sistema, en substituir completament el text original, permetia una manipulació més efectiva del missatge, afavorint la censura ideològica. Durant la dictadura franquista, es va imposar una normativa estricta que prohibia la projecció de pel·lícules en qualsevol idioma que no fos el castellà (Chaume, 2004; Díaz Cintas, 2001; Àvila, 2017). Aquesta mesura no només restringia l'accés del públic a les obres en versió original, sinó que permetia al règim controlar-ne el contingut i adaptar-lo als valors oficials (Chaume, 2004). A més, el context sociolingüístic de l'època, marcat per alts índexs d'analfabetisme, feia inviable el subtítulat com a opció majoritària. En aquest sentit, el doblatge es presentava com una solució eficaç per garantir l'accessibilitat del públic a l'oferta audiovisual. Amb el temps, aquesta modalitat es va naturalitzar entre els espectadors i es va convertir en l'estàndard de consum. Paral·lelament, la indústria del doblatge va experimentar un creixement notable i es va professionalitzar, integrant-se plenament en la cultura cinematogràfica espanyola (Chaume, 2004; Díaz Cintas, 2001; Àvila, 2017). Així doncs, la política lingüística del règim no només va consolidar el doblatge com a pràctica habitual, sinó que li va conferir un paper clau en la configuració del panorama audiovisual i en la difusió dels valors ideològics del moment.

Amb els anys, tant el doblatge com la professió d'actor i actriu de doblatge han experimentat una notable millora en qualitat i han guanyat una gran popularitat a Espanya. Durant la dècada dels vuitanta, amb l'auge del vídeo i la televisió, el doblatge va viure una etapa d'expansió significativa i es va consolidar com la principal modalitat de consum audiovisual al país. Tot i ser una disciplina relativament nova, ha assolit el seu màxim desenvolupament durant el segle XXI (Chaume, 2004; Díaz Cintas, 2001; Àvila, 2017).

Un exemple recent de doblatge i adaptació reeixida és el de la sèrie *La Casa de Papel* (coneguda internacionalment com *Money Heist*), que ha estat elogiada per la seva capacitat de traslladar una

narrativa profundament impregnada de cultura espanyola a un públic global. Elements simbòlics com les màscares de Salvador Dalí i els *monos* vermells, que evocuen els colors nacionals, han estat preservats i reinterpretats amb èxit (Llanos Martínez, 2021). El doblatge ha sabut conservar gran part de la seva identitat original, fet que ha permès a *La Casa de Papel* connectar amb audiències d'arreu del món i reforçar la seva popularitat en més de 190 països (Llanos Martínez, 2021).

2.4. CARACTERÍSTIQUES PRINCIPALS

Aquest apartat analitza els elements essencials del doblatge, destacant-ne la seva capacitat per mantenir la coherència narrativa i emocional de l'obra. Aspectes com la sincronització, l'adaptació cultural i els codis de significació són claus per entendre com el doblatge preserva l'essència original d'un producte audiovisual.

István Fodor, lingüista hongarès, va ser pioner en la conceptualització del doblatge com a procés multidimensional. A la seva obra *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976), Fodor no només analitza la sincronització tècnica, sinó que també posa en relleu la influència que doblatge té en la percepció psicològica i estètica dels personatges per part del públic. Una de les seves aportacions més destacades és el concepte de *dissincronia de personatge*, que estudia com un desajust entre la veu del doblador i la personalitat del personatge pot alterar la percepció de l'audiència. Aquest fenomen és especialment important en obres amb un fort component cultural, com les sèries d'animació, on la veu del doblador ha de captar amb fidelitat la personalitat del personatge per mantenir l'humor i els matisos culturals (Fodor, 1976).

Si un personatge divertit i enèrgic és doblat amb una veu apagada o monòtona, es pot distorsionar la seva caracterització i provocar una desconexió amb el públic, que no percebrà el to humorístic original. Per això, la selecció de l'equip de veus capaç de respectar l'entonació i les peculiaritats dels personatges resulta essencial per garantir un doblatge de qualitat. La manca d'aquestes qualitats pot comportar la pèrdua de matisos clau per a l'humor i la caracterització, afectant la preservació de la identitat cultural de l'obra. D'aquesta manera, l'aportació de Fodor evidencia que el doblatge no només es limita a ajustar diàlegs als moviments labials, sinó que també consisteix a recrear l'essència emocional i narrativa dels personatges per connectar amb el públic de la llengua d'arribada.

La sincronització entre el diàleg doblat i les accions dels personatges és un element central en el doblatge, ja que facilita que el públic es connecti de forma natural amb la història. Aquest procés representa un dels reptes principals del doblatge, sobretot en comparació amb altres formes de traducció audiovisual com la subtitulació. Tal com afirma Chaume (2006, p. 7), la sincronització es divideix en tres tipus principals:

- **Sincronia labial:** Consisteix a ajustar les paraules del diàleg doblat als moviments labials visibles a la pantalla, especialment en primers plans. En sèries, el ritme de producció permet

una sincronia més flexible, prioritzant la fluïdesa del diàleg. En canvi, les pel·lícules, projectades en grans pantalles, requereixen un ajust més meticulós. La sincronització es complica quan hi ha diferències notables entre la llengua d'origen i la de destinació, tant en morfologia com en ritme d'elocució, fet que obliga l'equip de traducció a idear adaptacions enginyoses per ajustar-se a aquestes limitacions.

- **Sincronia gestual o corporal:** Aquest tipus de sincronització no només assegura que el diàleg doblat s'alineï amb les expressions facials i el llenguatge corporal, sinó que també té en compte els aspectes culturals per garantir que l'audiència percebi correctament les emocions i intencions dels personatges. D'aquesta manera, s'aconsegueix una experiència més immersiva i autèntica, on cada moviment i cada gest ressonen amb la profunditat del missatge original.
- **Sincronia temporal:** Es refereix a la coincidència entre la durada del diàleg doblat i el temps de parla del personatge original. És crucial evitar diàlegs massa llargs o massa curts perquè no es trenqui la connexió entre la veu i l'acció, cosa que podria afectar negativament l'experiència de l'espectador. Aquesta sincronia implica un ajust precís de la pista d'àudio, incloent-hi ritme, pauses i durada, per mantenir la coherència visual i auditiva de cada escena. És la sincronia més visible en pantalla i, per tant, la més rellevant, ja que un error en aquesta podria portar a crítiques.

Per aconseguir una adaptació efectiva, cal respectar aquests tres tipus de sincronització sense comprometre la naturalitat del diàleg. Això requereix una col·laboració estreta entre l'equip de traducció i els directors de doblatge, ja que qualsevol error pot trencar la il·lusió d'un diàleg real (Chaume, 2012). Les pauses i silencis estratègics també són essencials, ja que aporten ritme i expressivitat al diàleg, conservant el to original de l'obra.

Un cop entesos aquests conceptes, és necessari aprofundir en els codis de significació que guien la traducció audiovisual, descrits per Chaume (2004, p. 76).

1. Codi lingüístic

Inclou els diàlegs, que han de simular una oralitat natural i espontània. Aquest codi afronta reptes com la coherència estilística i la variació lingüística. Segons Chaume (2004), el codi lingüístic és només un dels múltiples codis que operen en un text audiovisual, però és l'únic que el traductor pot manipular directament.

2. Codi sonor

Comprèn elements com el to, el volum, les pauses, els efectes especials i la música. La traducció ha de respectar aquests elements per mantenir l'atmosfera original i assegurar la coherència entre el text i l'experiència auditiva.

3. Codi visual

Lligat a la informació transmesa per les imatges i les expressions dels personatges. La traducció ha de tenir en compte el context visual per garantir que el text traduït s'ajusti a les imatges.

4. Codi cultural

Inclou els referents culturals, com els objectes o costums, que poden necessitar adaptacions perquè el públic meta els entengui. Chaume (2004) afirma que una traducció audiovisual completa implica recrear aquests referents culturals per assegurar la comprensió i la rellevància emocional per al públic de la llengua d'arribada.

Només una traducció que integri aquests codis de manera coherent pot considerar-se completa (Chaume, 2004). Això demostra que el doblatge és un equilibri constant entre fidelitat a l'obra original i adaptació a les expectatives de l'audiència, amb l'objectiu de proporcionar una experiència fluida i significativa per al públic de la llengua d'arribada.

Els codis de significació són la base tècnica del doblatge, però és l'adaptació cultural la que realment permet que una obra connecti amb el públic meta. Aquest procés es complica quan les cultures d'origen i destinació són molt diferents, ja que cal equilibrar la fidelitat a l'obra original amb una adaptació que mantingui l'impacte emocional i cultural (Chaume, 2004). Adaptar una obra no és només traduir paraules; implica donar vida a normes, valors i matisos lingüístics perquè el públic objectiu pugui identificar-se amb els personatges i la història. Sense aquesta adaptació, l'impacte de l'obra pot quedar diluït. L'equip de traducció ha de ser capaç de recrear l'humor i els valors d'una cultura estrangera sense perdre l'essència de l'obra original. Quan aquest equilibri s'assoleix, el resultat és una obra que connecta plenament amb els espectadors. Així, l'adaptació cultural no només respecta la identitat dels personatges, sinó que els fa més propers i genuïns (Chaume, 2004).

En el doblatge japonès, per exemple, la sincronització amb els moviments dels llavis dels personatges és més rigorosa, fet que sovint comporta diàlegs més curts i directes. A més, les veus dels actors i actrius de doblatge japonesos tendeixen a ser més agudes i expressives, reflectint característiques vocals molt definides. En canvi, el doblatge espanyol sol ser més flexible pel que fa a la sincronització labial, prioritant la fluïdesa i la naturalitat dels diàlegs (Chaume, 2012; Orero, 2004). Les veus de doblatge espanyoles solen tenir un to més greu i neutral, amb l'objectiu de semblar-se més al parlar quotidià, cosa que facilita la proximitat amb el públic (Chaume, 2012; Orero, 2004).

2.5. EL PROCÉS DEL DOBLATGE I ELS SEUS AGENTS

El doblatge és un procés minuciós que busca integrar l'idioma de destinació amb l'essència visual i emocional de la producció original. En el cas de les sèries animades, a més de dominar la llengua, cal

captar l'humor, els referents culturals i les personalitats dels personatges per tal d'oferir una experiència coherent i immersiva a l'audiència. **El procés complet de doblatge** es divideix en diverses fases segons Chaume (2002, p. 125-126):

- **Traducció i ajust:** La primera fase consisteix a traduir el text original a la llengua de destinació. Aquesta traducció no només implica traslladar els diàlegs literalment, sinó també adaptar-los culturalment perquè acudits, referències i expressions tinguin sentit per al públic meta. El guió s'ha de revisar conjuntament amb la imatge per evitar contradiccions que alterin el significat original. L'adaptació estableix les bases d'una bona sincronització i d'una interpretació natural en la llengua d'arribada. Després de la traducció, els ajustadors s'encarreguen de sincronitzar les paraules amb els moviments labials dels personatges, una tasca especialment delicada en produccions animades, on les expressions facials poden ser exagerades i cal respectar-les. Aquest ajust contribueix a la fluïdesa visual i garanteix que el públic no percebi diferències entre la versió original i la doblada. Un cas paradigmàtic és l'*anime*, originari del Japó, on la sincronització labial està molt adaptada a la llengua japonesa, cosa que complica l'ajust en altres idiomes. Tanmateix, en sèries amb personatges caricaturescs i expressius, la necessitat d'una sincronització labial precisa disminueix, cosa que permet a l'equip de traducció més llibertat creativa i enriqueix l'experiència de l'audiència sense lligar-se estrictament a la correspondència labial (Chaume, 2004; Orero, 2004).
- **Enregistrament de les veus:** Un cop finalitzada traducció i l'ajust, l'equip de veu enregistra les seves intervencions a l'estudi. En les sèries animades, sovint cal fer servir veus molt expressives per adaptar-se als personatges. En aquest procés, la presència i col·laboració del director o directora de doblatge és fonamental, ja que guia l'equip per assegurar que el to, l'entonació i les emocions coincideixin amb la personalitat de cada personatge. El càsting d'intèrprets de veu és clau per seleccionar aquells que millor encaixin amb la veu i al caràcter dels personatges, fent que cada paraula transmeti la mateixa intenció i emoció i convertint l'obra en una experiència immersiva per al públic.

El director o directora de doblatge també controla els *takes*, fragments d'àudio que corresponen a frases o parts del diàleg dins d'una escena. Aquests *takes* divideixen el guió en trossos més manejables, facilitant que l'actor o actriu pugui ajustar millor el seu to i sincronitzar els diàlegs amb els moviments de llavis i les expressions dels personatges. (Chaume, 2004; Fodor, 2002).

- **Postproducció i edició:** Després de l'enregistrament de les veus, comença la fase de postproducció, en què els tècnics de so combinen les veus gravades amb la banda sonora, ajusten els nivells de volum i equalització, i afegeixen efectes de so si cal. En sèries animades, és especialment important que els efectes de so encaixin amb l'acció, ja que sovint formen part de l'estètica de l'animació. En aquesta fase s'assegura que el volum, el ritme i la qualitat de l'àudio

siguin coherents, cosa que dona com a resultat una versió final polida que respecti la integritat de l'obra original (Chaume, 2004; Díaz-Cintas, 2013).

Segons els estudis sobre traducció audiovisual, el procés de doblatge implica la col·laboració de diversos professionals, cadascun amb un paper significatiu per assegurar que la versió doblada mantingui l'esperit de l'obra original, especialment en produccions animades on la creativitat i la interpretació són clau (Chaume, 2012). Cada **agent** compleix una funció específica que contribueix a un resultat final fidel i culturalment adaptat per a l'audiència de destinació:

- **Equip de traducció:** L'equip de traducció és l'encarregat de convertir el text original a la llengua de destinació, assegurant-se que es preservin els matisos culturals i lingüístics per minimitzar la pèrdua de significat. En sèries animades, aquest paper és especialment important, ja que sovint cal interpretar jocs de paraules, humor o expressions culturals pròpies de la llengua original per tal que el públic de destinació gaudeixi de l'obra de la mateixa manera (Chaume, 2012).
- **Ajustadors/es:** Les persones responsables d'ajustar el text traduït modifiquen el contingut per adaptar-lo als moviments labials i les expressions dels personatges, una tasca complexa en animacions amb trets exagerats. Col·laboren estretament amb l'equip de traducció per garantir que l'adaptació mantingui el sentit i el to originals (Orero, 2004).
- **Intèrprets de doblatge:** Els i les intèrprets de doblatge donen vida als personatges amb la seva interpretació, establint una connexió emocional amb el públic. En sèries animades, sovint han de dotar els personatges d'una veu única que s'adapti a la seva personalitat i característiques físiques, especialment en el cas de caricatures o personatges de fantasia. La qualitat de la interpretació és crucial per ocultar la fonètica visual, que sovint implica sincronitzar només les síl·labes finals i els moviments labials (Fodor, 1976; Chaume, 2012). Tot i que pot haver-hi certa manca de sincronització, una bona interpretació permet als espectadors seguir la història sense adonar-se de les diferències. Els i les intèrprets de doblatge cobren per *takes*, fragments que varien segons el país i la regió, però que normalment consten d'un màxim de 8 línies si hi ha diversos personatges i d'un màxim de 5 línies per personatge. Aquests *takes* solen durar un màxim d'1 minut (Chaume, 2012; Orero, 2004; Díaz-Cintas, 2019).
- **Directors/es de doblatge:** Els i les directors/es de doblatge supervisen el procés d'interpretació i ajust de les veus per assegurar-se que els i les intèrprets capturin el to i la intenció dels diàlegs originals. Seleccionen els i les intèrprets adequats/des per a cada personatge, tenint en compte la similitud amb la veu original, la capacitat d'interpretació i l'adequació al rol. Guien els i les intèrprets per aconseguir interpretacions que respectin tant el contingut original com la cultura

de destinació. A més, controlen el progrés de cada intèrpret durant la gravació i registren els *takes*, que també influeixen en el càlcul de costos (Chaume, 2012; Fodor, 2002).

- **Tècnics/es d'àudio:** Els i les tècnics/es d'àudio són responsables de la qualitat sonora de la producció, ajustant els sons per aconseguir una experiència auditiva fluida i immersiva. En sèries animades, treballen per combinar les veus, els efectes sonors i la música de manera que tot flueixi de forma coherent, sense distraccions per a l'espectador/a (Fodor, 2002).

Tots aquests professionals treballen conjuntament en cada fase per produir un doblatge de qualitat, adaptant l'obra per fer-la atractiva i accessible al públic de destinació, mantenint-ne l'essència original i respectant-ne les particularitats culturals i tècniques.

2.6. LA IMPORTÀNCIA DEL DOBLATGE EN LA COMUNICACIÓ INTERCULTURAL

El doblatge ha tingut un paper fonamental en la difusió de cultures, facilitant la comprensió i l'intercanvi entre diferents tradicions i contextos lingüístics. Un exemple clar d'aquesta influència és l'*anime* japonès, que ha arribat a una audiència diversa —nens, adolescents i adults de tot Occident— precisament gràcies al doblatge. Més enllà d'introduir elements visuals i narratius únics, com ara el disseny característic dels personatges i les tècniques innovadores d'animació, l'*anime* doblat ha obert una finestra a aspectes més subtils de la cultura japonesa: des de la seva filosofia i tradicions fins a les pràctiques socials quotidianes.

Aquest format no només permet als infants, encara en procés d'aprenentatge de la lectura, gaudir plenament de les produccions audiovisuals, sinó que també facilita que adults de totes les edats visquin una experiència cinematogràfica immersiva sense barreres lingüístiques. El doblatge permet, a més que les empreses adaptin productes audiovisuals estrangers als mercats locals, cosa que incrementa l'accessibilitat i l'acceptació cultural.

Durant molts anys, la traducció audiovisual va ser menyspreada per part dels acadèmics, que la consideraven una simple adaptació i, per tant, poc digna d'un estudi acadèmic rigorós (Díaz Cintas, 2004). Malgrat les opinions personals i la familiaritat del públic amb el doblatge, que pot fer que sembli una tasca senzilla, no es pot negar que aquest art requereix un gran esforç, creativitat i talent tant per part de l'equip de traducció com dels actors i les actrius de veu.

El procés de doblatge exigeix la combinació de diversos codis per crear un significat, respectant la coherència emocional i cultural de l'obra original, així com una interpretació vocal que conservi l'essència i la personalitat dels personatges. A més, el doblatge és una eina valuosa i inclusiva que ofereix accés a les produccions audiovisuals a qui no pot o no vol seguir subtítols, ja sigui per raons lingüístiques, necessitats visuals o simples preferències. D'aquesta manera, el doblatge no només actua

com a pont entre cultures, sinó que també promou l'accessibilitat, fent el cinema i la televisió més inclusius.

Actualment, el doblatge continua evolucionant gràcies a la seva estreta relació amb les tecnologies, especialment amb l'aparició de les plataformes de vídeo a la carta. Això ha contribuït a consolidar-se com un model cada vegada més prevalent en els estudis de traducció. Tal com subratlla Chaume (2003), durant el procés de doblatge, l'espectador reconeix que el que està veient és una traducció, i, per tant, accepta les possibles limitacions o pèrdues que poden sorgir en l'adaptació del contingut original. Aquest acord implícit entre l'espectador i la producció és fonamental per a l'èxit de la traducció audiovisual (TAV), ja que permet que el públic gaudeixi de l'obra sense esperar una fidelitat absoluta en cada detall. A més, aquest procés de negociació constant entre l'original i la versió doblada obre pas a una adaptació cultural de l'obra. L'èxit d'una producció doblada rau, doncs, en la seva capacitat de generar una experiència immersiva que connecti emocionalment amb l'espectador, més enllà de les barreres lingüístiques o culturals.

3. ELS REFERENTS CULTURALS EN LA TRADUCCIÓ

En una societat globalitzada, la traducció resulta essencial per a la comunicació entre cultures. Tot i això, els referents culturals —també anomenats *culturemes*— sovint desafien aquest procés, ja que són elements profundament arrelats en la cultura d'origen sense un equivalent clar a la de destinació. Aquesta situació obliga el traductor a decidir entre respectar l'autenticitat del text original o adaptar-lo per facilitar-ne la comprensió. Així doncs, com pot l'equip de traducció transmetre la riquesa cultural de l'obra sense distanciar el públic de la cultura de destinació?

3.1. DEFINICIÓ DELS REFERENTS CULTURALS

Segons Molina (2006, p. 79), «un *culturema* és un element verbal o paraverbal que posseeix una càrrega cultural específica en una cultura i que, en entrar en contacte amb una altra cultura a través de la traducció, pot provocar un problema d'índole cultural entre els textos origen i meta». Aquesta definició mostra que els referents culturals **no es limiten a paraules o expressions lingüístiques**, sinó que poden incloure gestos, costums, objectes, sons o altres **elements no verbals**. Tenen un significat profund dins d'una cultura determinada i mostren els seus valors, creences i costums. Quan es traslladen a una altra cultura, poden sorgir problemes de traducció, ja que no sempre existeix un equivalent amb la mateixa importància o significat. Així, els referents culturals poden actuar tant com a ponts com a barreres entre cultures.

Els *culturemes*, com explica Molina (2006), **són elements culturals únics que es manifesten en la relació entre dues cultures específiques (A i B)**, però que no es poden aplicar directament a una tercera cultura (C) que no comparteixi el mateix context cultural. Encara que la cultura C pugui tenir algunes semblances amb la cultura de destinació, aquests elements no es poden adaptar automàticament, ja que el seu significat és molt específic. Quan es tradueixen, ofereixen al públic l'oportunitat de connectar amb un univers de significats nous, establint una connexió simbòlica amb conceptes, costums i emocions propis d'una societat concreta. Aquesta connexió es construeix a partir de referències com obres d'art, literatura o expressions culturals com refranys i acudits (Molina, 2006).

En la traducció audiovisual, els referents culturals compleixen una funció essencial: representen valors únics d'una cultura, aportant matisos i profunditat al relat. El traductor, davant de la manca d'equivalents directes, ha de prendre decisions creatives que no només considerin el text, sinó també la dimensió visual i sonora, assegurant una experiència culturalment rica i fidel a l'essència original (Chaume, 2012; Molina, 2006).

3.2. TEORIES SOBRE ELS REFERENTS CULTURALS

Aquest apartat presenta les principals teories que expliquen la complexitat de traslladar elements culturals específics d'una llengua i cultura a una altra, destacant les aportacions de Peter Newmark, Lawrence Venuti i Gideon Toury. Aquests autors han estat escollits per la seva influència en el camp de la traducció cultural, ja que han abordat de manera extensa els reptes i les tècniques relacionades amb la gestió dels referents culturals, oferint una visió global i profunda d'aquesta tasca complexa.

3.2.1. L'enfocament de Peter Newmark sobre la traducció cultural (1988)

L'obra de Peter Newmark *A Textbook of Translation* (1988), és una referència clau en els estudis de traducció, especialment en la gestió dels referents culturals. Newmark proposa una sèrie de criteris per ajudar a decidir quan mantenir la fidelitat al text original i quan adaptar-lo a les expectatives i el context del públic receptor.

Una de les seves aportacions més rellevants és la distinció entre **traducció semàntica** i **traducció comunicativa**. La traducció semàntica busca la màxima fidelitat al text original, mentre que la comunicativa adapta el missatge a la cultura de destinació per garantir-ne la comprensió i eficàcia. Aquesta distinció és especialment important en la traducció de referents culturals en productes audiovisuals com *Shin-chan*, on l'humor es basa sovint en costums i tradicions japoneses

Per Newmark (1988), la cultura es defineix com un conjunt de formes de vida i manifestacions úniques d'una comunitat, reflectides a través de la seva llengua. Els referents culturals són elements textuais que fan referència a objectes, costums, hàbits o valors específics d'una cultura. El repte del traductor, en aquest cas, és garantir que el text meta sigui comprensible i funcional per al públic receptor. Encara que Newmark no proposa explícitament un esquema tancat sobre els criteris per traduir aquests referents, a la seva obra es poden identificar sis factors clau que influeixen en el procés de traducció dels referents culturals:

1. **Finalitat del text:** L'objectiu del text original determina si cal mantenir, modificar o ometre un referent cultural. Per exemple, en una escena còmica, pot ser essencial mantenir un joc de paraules o una expressió cultural per conservar l'efecte humorístic.
2. **Motivació i nivell cultural del lector:** El grau de familiaritat del públic amb la cultura d'origen influeix directament en la traducció. En un context infantil, per exemple, els referents poden simplificar-se o adaptar-se per facilitar la comprensió.

3. **Importància del referent en el text original:** Si un referent és essencial per a la comprensió global de la trama o per mantenir l'impacte de l'humor, cal valorar si mantenir-lo per preservar el significat global o adaptar-lo per facilitar la comprensió.
4. **Marc contextual:** L'entorn cultural i situacional condiciona la interpretació i adaptació dels referents.
5. **Existència d'una traducció reconeguda:** Quan un referent ja té una traducció establerta, és preferible mantenir-la per garantir coherència. Aquest factor és important per analitzar si l'equip de traducció segueix traduccions prèvies d'elements com noms de llocs o productes, per assegurar coherència entre versions.
6. **Futur del referent:** Alguns referents culturals poden perdre rellevància amb el temps, per la qual cosa l'equip de traducció ha de valorar si és convenient actualitzar-los. Això és especialment important en la traducció d'objectes o fenòmens que poden quedar obsolets, com dispositius electrònics o referències a esdeveniments històrics.

Tot i la gran influència de Newmark, la seva proposta ha estat criticada per autors com Venuti (1995) i Toury (1995), que consideren que el seu enfocament és massa mecànic i no té prou en compte aspectes com la ideologia i les normes textuais i culturals. Malgrat això, l'enfocament de Newmark segueix sent útil per entendre com l'equip de traducció gestiona la relació entre fidelitat i adaptació, especialment en productes audiovisuals com *Shin-chan*.

3.2.2. Estratègies de traducció segons Lawrence Venuti (1995):

Lawrence Venuti, a *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), va introduir dos conceptes fonamentals per abordar la traducció de referents culturals: la domesticació i l'estrangerització.

1. Domesticació:

La domesticació és una estratègia global que consisteix a adaptar el text per fer-lo més accessible i familiar al públic receptor, sovint a costa de perdre elements culturals de l'original. Venuti argumenta que aquesta estratègia s'utilitza sovint en cultures dominants per imposar els seus valors i normes sobre cultures més febles.

2. Estrangerització:

L'estrangerització, en canvi, és una estratègia que aposta per mantenir el referent cultural original i preservar l'autenticitat de la cultura d'origen. Aquesta estratègia afavoreix una experiència immersiva, tot i que pot dificultar la comprensió immediata del públic meta.

En el cas de *Shin-chan*, aquestes estratègies tenen una importància particular per negociar les diferències culturals entre el Japó i Espanya. Molts traductors opten per estratègies mixtes, combinant elements de domesticació i estrangerització per aconseguir un efecte determinat (Díaz-Cintas & Remael, 2021). L'aplicació de l'enfocament de Venuti (1995), juntament amb altres perspectives teòriques, permetrà aproximar-se a una comprensió detallada de les decisions preses per l'equip de traducció de *Shin-chan*.

3.2.3. Gideon Toury – Teoria de les Normes de Traducció (1995)

Gideon Toury, a *Descriptive Translation Studies and Beyond* introdueix la seva influent **Teoria de les normes de traducció**, que analitza com els factors socials, culturals i institucionals influeixen en les decisions de l'equip de traducció. Per Toury (1995), una traducció s'avalua per la seva capacitat de ser acceptada dins del sistema cultural meta, no per ser una còpia fidel del text d'origen. Aquest concepte adquireix un protagonisme especial en la traducció audiovisual, on el públic espera productes que ressonin amb les seves experiències culturals.

Toury defineix l'equivalència com «qualsevol enunciat en la llengua d'arribada que es presenti o es consideri com a tal» (1985, p. 20). Aquesta visió es desvia de les aproximacions més tradicionals, que sovint es basaven en una cerca d'equivalència absoluta, i posa l'accent en com el text meta és percebut i acceptat dins de la cultura receptora.

Toury (1995, p. 65-68) vincula aquesta noció d'equivalència amb les seves **normes de traducció**, especialment amb les normes inicials, que determinen si un traductor prioritza l'adequació o l'acceptabilitat. Les normes de traducció es divideixen en tres tipus principals:

1. **Normes inicials:** El traductor decideix si prioritza la fidelitat al text original (adequació) o l'adaptació a les particularitats culturals de la llengua i societat a la qual va dirigida la traducció (acceptabilitat). Aquesta elecció, influïda per la noció d'equivalència pragmàtica de Toury, pot tenir un gran impacte en el resultat final. Per exemple, en el cas d'un text japonès formal, el traductor haurà de decidir si manté aquest registre al castellà o si l'adapta per semblar més natural i proper.
2. **Normes preliminars:** Aquestes normes es refereixen a les decisions preses abans de començar a traduir, com ara seleccionar els textos que es traduiran, la possible censura o exclusions per motius culturals i l'ús de traduccions intermèdies (per exemple, si s'ha partit d'una versió anglesa en comptes de la japonesa, com el doblatge llatinoamericà de *Shin-chan*).
3. **Normes operacionals:** Aquestes normes guien les decisions pràctiques durant el procés de traducció. Es divideixen en:

- Normes matricials: Regulen aspectes com l'eliminació, l'addició o la reorganització de continguts. Per exemple, una escena culturalment irrellevant podria ser eliminada per evitar desconexions amb el públic meta.
- Normes textuais: Regulen l'adaptació de l'estil i el registre del text, un aspecte crucial en la transposició de l'humor. Aquestes normes poden influir en l'ús d'expressions col·loquials locals per aconseguir un efecte equivalent al de l'original japonès.

L'aplicació de la teoria de Toury permet analitzar com s'han abordat les decisions de traducció en *Shin-chan* i comprendre com les normes culturals i socials influeixen en el resultat final.

La teoria de Newmark destaca la importància de considerar el context i les expectatives del públic, mentre que Venuti explora la dualitat entre domesticació i estrangerització com a estratègies clau per a l'equip de traducció. Toury, per la seva banda, ofereix una perspectiva única sobre com les decisions traductores estan condicionades per factors socials, culturals i institucionals. Aquests enfocaments permeten analitzar com es gestionen els referents culturals en la traducció, especialment en productes audiovisuals com *Shin-chan*, i ajuden a entendre com es pot mantenir l'essència cultural d'una obra mentre es fa accessible i rellevant per a un públic diferent.

3.3. TÈCNIQUES DE TRADUCCIÓ DE REFERENTS CULTURALS

En el context del doblatge audiovisual, les tècniques de traducció de referents culturals resulten una eina essencial per adaptar els continguts a la cultura d'arribada. Aquestes tècniques garanteixen tant la comprensió del missatge com la preservació de la fluïdesa narrativa (Chaume, 2012). Les aportacions de Molina i Hurtado Albir (2002) són fonamentals per aclarir conceptes sovint confosos en la traductologia, com els de **mètode, estratègia i tècnica**, i proporcionen una estructura clara per analitzar el procés traductor.

El **mètode de traducció** implica una decisió global que afecta tot el text i que es determina en funció dels objectius de la traducció. Aquest mètode condiona tant el procés com el resultat final, i inclou categories com ara l'interpretatiu-comunicatiu (traducció del sentit), el literal (transcodificació lingüística), el lliure (modificació de categories semiòtiques i comunicatives) i el filològic (traducció acadèmica o crítica). Aquestes opcions metodològiques orienten les decisions del traductor a nivell microtextual, és a dir, en aspectes puntuals del text, i afecten directament en l'elecció de **tècniques** concretes (Molina & Hurtado Albir, 2002).

Les **estratègies**, descrites per Molina i Hurtado Albir (2002, p. 507-509), són procediments dinàmics que l'equip de traducció utilitza per abordar i resoldre problemes al llarg de tot el procés de traducció.

Inclouen tasques com identificar idees principals, buscar informació rellevant o reformular fragments del text per garantir-ne la comprensió. A diferència de les tècniques, orientades al resultat final, les **estratègies** s'apliquen durant el desenvolupament de la traducció, o sigui, en temps real. Segons aquests autors, una estratègia ben aplicada pot facilitar la selecció de tècniques adequades, assegurant la coherència i l'adequació cultural del text meta.

Les **tècniques de traducció** són instruments analítics que permeten estudiar com s'assoleixen les equivalències entre el text original i el text meta. Són fonamentals per caracteritzar les decisions del traductor i entendre les adaptacions a nivell micro (Nida, 1964; Molina & Hurtado Albir, 2002). Segons Molina i Hurtado Albir, les tècniques (2002, p. 507-509):

- Afecten el resultat final del text.
- Es defineixen mitjançant la comparació entre l'original i la traducció.
- Són discursives i contextuais, adaptant-se a les necessitats comunicatives del text.
- Completen altres categories d'anàlisi, com les textuais i procedimentals.

Tot i que alguns teòrics han criticat les tècniques per ser massa rígides o prescriptives, Molina i Hurtado Albir les defensen com eines dinàmiques i adaptables que contribueixen a garantir la qualitat de la traducció. Aquest metallenguatge funcional permet descriure i classificar traduccions de manera sistemàtica, millorant-ne l'anàlisi crítica i la pràctica professional.

En la traducció audiovisual, aquestes tècniques són especialment valuoses per afrontar reptes com el manteniment de la coherència cultural, l'adaptació de referents amb sensibilitat i la superació de limitacions tècniques, com el sincronisme labial i temporal (Chaume, 2012; Díaz-Cintas i Remael, 2021). No obstant això, no totes les tècniques tenen la mateixa rellevància en el doblatge: algunes són més adequades per altres modalitats, mentre que d'altres resulten imprescindibles per a ajustar el ritme i la fluïdesa.

L'article *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach* (Molina & Hurtado Albir, 2002) ofereix un conjunt complet de tècniques de traducció aplicables en diversos contextos. A continuació, s'analitzen les tècniques amb exemples propis relacionats amb la cultura japonesa.

- 1) **Adaptació:** Substitució d'un element cultural per un altre propi de la cultura receptora. Aquesta tècnica és útil en el doblatge per connectar amb el públic objectiu, especialment quan cal substituir elements culturals molt específics. Exemple: Canviar el *bento* japonès per un «tupper» en el doblatge al castellà.

- 2) **Ampliació lingüística:** Afegiment d'elements lingüístics per enriquir el missatge original amb més informació, detalls o matisos. Pot dificultar la fluïdesa en el doblatge si s'utilitza en excés, especialment quan el temps disponible per ajustar-se als moviments labials i la durada de les frases és limitat. Exemple: En japonès, un personatge podria dir 《いただきます》 (*Itadakimasu*), una expressió que s'utilitza abans de començar a menjar i que no té un equivalent exacte en castellà. En un doblatge al castellà, es podria traduir com «¡Que aproveche, a comer!», afegint informació per transmetre el significat cultural i el context de l'expressió original. L'ampliació lingüística no s'ha de confondre amb l'amplificació: mentre que la primera se centra en expandir el missatge dins del mateix context, l'amplificació sol aportar explicacions més generals que poden transcendir el text immediat.
- 3) **Amplificació:** Afegiment d'informació addicional que no apareix en l'original per explicar el referent cultural. En el doblatge, s'ha d'utilitzar amb cura per no afectar la fluïdesa del diàleg. Exemple: Fer que un personatge digui «aquests dolços tradicionals, *mochi*» per contextualitzar.
- 4) **Calc:** Traducció d'una expressió o estructura lingüística de manera gairebé literal, adaptant-la a la llengua d'arribada. Pot ser útil per mantenir l'element cultural original, tot i que pot requerir una explicació addicional perquè el públic entengui la cultura d'origen. Exemple: L'expressió 空気を読む (*kūki o yomu*), que significa literalment «llegir l'aire», es fa servir en japonès per descriure la capacitat d'entendre una situació o el context social sense que calgui dir res explícitament, és a dir, «captar l'ambient» o «llegir entre línies». En alguns doblatges al castellà, s'ha optat pel calc «leer el aire», una traducció directa que, tot i ser comprensible gràcies a l'analogia amb expressions com «leer entre líneas», pot resultar poc idiomàtica per a l'audiència hispanoparlant.
- 5) **Compensació:** Trasllat d'un element d'informació o estil a una altra part del text quan no es pot reflectir al mateix lloc de l'original. Útil per mantenir el to humorístic o emocional quan la traducció literal no és possible. Exemple: Introduir un joc de paraules en un diàleg anterior quan no és possible traduir literalment un acudit japonès.
- 6) **Creació discursiva:** Generació d'una equivalència efímera, que només té sentit en el context original i no es pot preveure ni aplicar en altres situacions. És una tècnica més habitual en traduccions literàries o creatives i no és tan comuna en el doblatge, on és crucial mantenir la coherència amb la imatge. Exemple: 《義理》 (*Giri*) és un terme japonès que descriu un sentiment d'obligació social o ètica, especialment relacionat amb la cortesia o els deures. Aquest concepte podria ser traduït com «obligación moral» o «deuda social» en castellà per reflectir la complexitat cultural.

- 7) **Descripció:** Substitució d'un terme o expressió per una descripció de la seva forma o funció en la cultura d'origen. És necessària per aclarir referents culturals que no tenen una equivalència directa i que són complexos. En el doblatge, s'ha de fer servir amb moderació per evitar que es comprometi el ritme del diàleg. Exemple: 《ごちそうさまでした》 (*Gochisousama deshita*), una expressió utilitzada al Japó després de menjar per agrair el menjar i mostrar respecte per qui l'ha preparat. En castellà no existeix un equivalent directe que transmeti el mateix significat cultural. En el doblatge, es pot adaptar amb aquesta tècnica com «Gracias por la comida» o «Estaba delicioso».
- 8) **Elisió:** Omissió d'elements d'informació presents en l'original. Poc recomenable en el doblatge, ja que cal conservar el màxim de detalls culturals. Exemple: L'expressió japonesa 《お疲れ様です》 (*Otsukaresama desu*), habitual en contextos laborals o entre companys després d'una tasca, implica cortesia i reconeixement per l'esforç realitzat, però sovint s'omet per manca d'equivalent directe que en transmeti amb precisió totes les connotacions.
- 9) **Equivalent establert:** Ús d'un terme reconegut en la cultura de destinació, com passa amb noms de marques o termes comuns. Tot i que és útil en traduccions literals, en el doblatge pot ser més complicat, ja que el vincle entre el text i la imatge és essencial. Exemple: Si un personatge parla de la marca *Pepsi* en un diàleg, en el text escrit es mantindria l'equivalent, però si la imatge mostra un producte amb una marca poc coneguda pel públic receptor, el doblador pot optar per una marca més familiar per garantir la coherència visual i cultural. Als Estats Units, *Pepsi* és una marca de refresc àmpliament reconeguda, però al Japó no ressona tant com *Coca-Cola* o altres marques locals com *Calpis* (un refresc conegut al país). Així, en un doblatge japonès, es podria substituir *Pepsi* per *Coca-Cola* o fins i tot per *Calpis* per assegurar que l'audiència japonesa reconegui fàcilment la referència i la consideri rellevant en el seu context cultural. Aquesta adaptació no només ajuda a mantenir la coherència amb la imatge, sinó que també garanteix que el missatge arribi de manera efectiva.
- 10) **Generalització:** Ús de termes més generals o neutres en lloc del terme específic original. És útil quan s'ha de suavitzar un terme cultural concret per evitar confusions en la versió doblada. Exemple: Canviar *yukata* per «roba tradicional» per evitar confusions.
- 11) **Modulació:** Canvi de punt de vista o enfocament sense alterar el significat general, amb l'objectiu de fer la traducció més natural. Díaz-Cintas i Remael (2021) argumenten que la modulació és essencial en la traducció de l'humor audiovisual, ja que permet ajustar el missatge a les expectatives i normes culturals de l'audiència meta. Exemple: L'expressió japonesa 《腹が立つ》 (*hara ga tatsu*), que literalment significa «l'estómac s'aixeca» per descriure la sensació d'enfadar-se o irritar-se, en el doblatge al castellà, es pot utilitzar una modulació per adaptar la

idea, canviant el punt de vista, com per exemple «Estoy furioso» o «Me pone de los nervios». Així, el focus es trasllada de l'òrgan físic (l'estómac) a l'emoció directa (la ira), fent que la traducció sigui més natural i culturalment comprensible per als parlants de castellà.

- 12) **Particularització:** Ús de termes més precisos o concrets en la llengua d'arribada, en comptes del terme general de l'original. Es fa servir quan cal ser més concret en l'element cultural que es vol mantenir en el doblatge. Exemple: Canviar «peix» per *sushi* per ser més concret en una sèrie d'origen japonès.
- 13) **Préstec:** Integració d'una paraula o expressió de la llengua original sense canvis. És important per mantenir l'autenticitat de la cultura original, especialment quan es tracta d'elements com noms de llocs o termes específics. Pot ser pur (sense cap canvi) o naturalitzat (amb adaptacions). Exemple: Conservar el terme *onsen* (banys termals japonesos) per preservar l'exotisme.
- 14) **Reducció:** Eliminació d'informació no essencial per millorar la fluïdesa i la naturalitat del diàleg, tot mantenint-ne el significat principal. A diferència de l'elisió, que pot implicar l'omissió d'elements rellevants i sovint es considera poc recomanable en el context del doblatge, aquesta tècnica busca preservar la coherència i la intenció comunicativa de l'original. En japonès, els diàlegs solen incloure repeticions i matisos que reforcen el to del parlant, però en el doblatge, per adaptar-se al ritme i a la durada del moviment labial del personatge, així com per aconseguir una expressió més natural i espontània en castellà, sovint s'opta per una reducció. Exemple: Un personatge japonès podria dir: 《うるさいなあ、ちょっとは静かにしてくれよ!》 (*Urusainaa, chotto wa shizuka ni shite kure yo!*) La traducció literal al castellà d'aquest fragment seria «¡Qué molesto! ¡Por favor, guarda silencio al menos un poco!», però si s'utilitza la tècnica de reducció podria traduir-se per «¡Déjame en paz!». Tot i eliminar part de la informació (com la petició concreta de fer silenci), es manté el sentit principal del missatge: el rebuig i la irritació del parlant davant la situació.
- 15) **Substitució (lingüística, paralingüística):** Substitució d'elements lingüístics per elements paralingüístics (gestos, sons) o viceversa. En el context del doblatge, pot incloure l'ús de sons o gestos per a substituir o complementar el llenguatge verbal. Exemple: En un *anime* japonès, un personatge pot exclamar 《じゃあね!》 (*Jā ne!*) una forma informal de dir *adeu*. En el doblatge al castellà podria ser substituït per un moviment de la mà acomiadant-se, sense cap expressió verbal, ja que aquest gest és suficientment comprensible en el context cultural hispà.
- 16) **Traducció literal:** Manteniment de l'estructura lèxica i gramatical de l'original, sense afegir ni canviar el significat. Pot ser útil quan hi ha una equivalència directa en la cultura d'arribada, especialment en expressions que ja existeixen en ambdues cultures. En el cas del japonès, la traducció literal paraula a paraula sovint no és possible a causa de les diferències estructurals

entre les llengües. Exemple: 《猫が好きです》 (*neko ga suki desu*), que es tradueix literalment com «Me gustan los gatos». Aquesta traducció manté el significat original i l'estructura essencial sense necessitat d'adaptació cultural

17) **Transposició:** Modificació de la categoria gramatical d'una expressió sense alterar-ne el significat. Pot ser útil per adaptar estructures de frases per aconseguir que el doblatge soni més natural en la llengua d'arribada. Exemple: Un personatge pot dir 《彼は静かだ》 (*Kare wa shizuka da*) «Ell és tranquil». En el doblatge al castellà, la transposició es podria realitzar canviant la frase a «Él inspira tranquilidad», on l'adjectiu «tranquil» es converteix en un substantiu per expressar el mateix sentit de manera més natural en castellà.

18) **Variació:** Canvi d'elements lingüístics o paralingüístics (com l'entonació, el registre o els gestos) segons el registre o el context. Exemple: Adaptar el registre d'un personatge per a un públic concret. Ha de ser subtil i no pertorbar la identitat original dels personatges ni la coherència narrativa.

3.3.1. FACTORS QUE INFLUEIXEN EN L'ELECCIÓ DE LES TÈCNIQUES

La traducció no és una ciència exacta, sinó una activitat creativa que exigeix flexibilitat en l'aplicació de les tècniques traductores. Aquesta flexibilitat és imprescindible, ja que no existeixen solucions universals; cada decisió depèn de múltiples factors contextuais (Molina & Hurtado Albir, 2002). A partir de diverses aportacions d'autors com Chaume (2004) i Molina i Hurtado Albir (2002), es poden identificar certs elements que condicionen l'elecció de les tècniques i que ajuden a ajustar la traducció per connectar millor amb el públic destinatari. A continuació, s'analitzen els factors principals:

1. Tipus de referent cultural

Els referents culturals són tan diversos com les pròpies cultures, i la seva naturalesa determina les tècniques més adequades. Per exemple, la traducció d'un topònim pot requerir una tècnica diferent a la d'un joc de paraules. Els exemples següents són propis, però es basen en la classificació de Lucia Molina (2002), que agrupa els referents culturals en categories que reflecteixen les especificitats culturals i faciliten la comprensió de com es traslladen en el procés de traducció, especialment en l'àmbit audiovisual:

Taula 1. Classificació de referents culturals segons Lucia Molina (2002)

Categoria	Descripció	Exemples i Tècniques
1. Topònims i medi natural	Inclou noms geogràfics (topònims) i elements naturals com climes, vents, flora, fauna i fenòmens atmosfèrics, sovint vinculats a la identitat cultural.	Exemple: Nom d'una muntanya japonesa amb simbolisme cultural (ex.: Fuji-san). Segons el context, es poden utilitzar diverses tècniques, com mantenir el nom original sense traduir (préstec), acompanyar-lo d'una explicació (amplificació) o adaptar-lo a un terme més general com «muntanya».
2. Patrimoni cultural	Inclou personatges històrics, coneixements religiosos, festivitats, objectes tradicionals, monuments i mitjans de transport que il·lustren la història i la identitat cultural.	Exemple: «Geta» (sandàlies tradicionals japoneses). Es pot optar per mantenir el terme original, utilitzar una descripció que expliqui què són o adaptar-lo culturalment per fer-lo més comprensible, entre altres tècniques.
3. Cultura social	Fa referència als hàbits, salutacions, vestimenta, valors morals, gestos i costums que defineixen la vida quotidiana d'una societat.	Exemple: Gest japonès d'inclinar-se per saludar. Es pot mantenir el gest, substituir-lo per un equivalent cultural (per exemple, una encaixada de mans) o adaptar-lo mitjançant una descripció breu.

4. Cultura lingüística	Inclou elements lingüístics com refranys, metàfores, insults o jocs de paraules, que sovint són difícils de traduir literalment.	Exemple: «Baka» (insult en japonès que significa «ximple»). Es pot mantenir l'original (préstec), adaptar-lo segons el registre del públic meta (per exemple, «tonto» en castellà) o utilitzar una tècnica de compensació per preservar l'impacte emocional o humorístic.
-------------------------------	--	--

La classificació de Molina (2002) resulta especialment útil per analitzar la presència i el tractament dels referents culturals en textos multimodals com les sèries d'animació i proporciona una base sòlida per a l'estudi del doblatge.

2. La influència del públic en el doblatge

La familiaritat del públic amb la cultura d'origen és un factor fonamental en la selecció de les tècniques de traducció, ja que determina la capacitat de l'audiència per comprendre i connectar amb els referents culturals. Quan el públic no està familiaritzat amb certs elements, aquests poden resultar confusos o incomprensibles (Molina & Hurtado Albir, 2002). En aquests casos, tècniques com la descripció, l'amplificació o la substitució cultural esdevenen essencials per garantir la comprensió i mantenir la immersió narrativa. A mesura que el públic accedeix a més continguts globals, la percepció i l'acceptació de les traduccions també evolucionen. Algunes investigacions suggereixen que l'audiència actual està cada vegada més acostumada a la diversitat cultural, la qual cosa pot obrir la porta a adaptacions més fidels a l'original (Chaume, 2012).

Les expectatives del públic també són determinants en les decisions del traductor. En cultures amb una llarga tradició de doblatge, com és el cas d'Espanya, els espectadors solen esperar una traducció que soni natural i adaptada al seu context cultural (Chaume, 2012). També cal tenir en compte l'edat i el perfil del públic receptor: en productes destinats a infants, com les sèries d'animació, és habitual que els referents culturals es simplifiquin o s'adaptin per fer-los més accessibles (Zabalbeascoa, 2005).

3. Funció del text original

La funció i el gènere del text original influeixen decisivament en l'enfocament de la traducció. Per exemple, un drama històric sol exigir fidelitat terminològica i cultural per preservar l'autenticitat, mentre que en una comèdia o animació, l'objectiu principal és reproduir el to humorístic o emocional, fins i tot si això implica modificar el contingut original (Molina & Hurtado Albir, 2002). Autors com Zabalbeascoa (2005) destaquen que les característiques pròpies de cada gènere discursiu condicionen el grau de flexibilitat que pot exercir sobre l'equip de traducció, especialment en gèneres d'entreteniment, on la llibertat per adaptar i transformar el contingut pot ser més gran.

4. Limitacions tècniques

El doblatge presenta reptes únics, principalment a causa de la necessitat de sincronitzar el contingut amb els moviments labials dels personatges i amb la durada dels diàlegs. Aquestes limitacions poden restringir les opcions del traductor, concretament pel que fa a tècniques com l'amplificació o la descripció, que poden allargar el text més enllà del que és tècnicament viable (Chaume, 2012). La sincronització labial no només implica ajustar el contingut verbal, sinó també tenir en compte elements com la intensitat, el ritme i l'entonació, per tal d'aconseguir una traducció natural i creïble (Fodor, 1976). Aquestes restriccions fan que sovint es prefereixin tècniques com la simplificació, tot i que això impliqui sacrificar part de la informació original. A més, cal considerar altres limitacions tècniques, com ara els pressupostos ajustats i els terminis estrictes, que poden influir en l'amplitud del procés creatiu del traductor.

5. Preferències de la indústria

Les normes i pràctiques establertes dins de la indústria del doblatge tenen un impacte notable en les decisions de l'equip de traducció. Les productores i distribuïdores sovint defineixen guies clares per abordar determinades situacions, especialment en sèries o franquícies amb una base cultural i terminològica consolidada (Toury, 1995). Això pot incloure l'ús d'equivalents fixats o solucions provades en adaptacions anteriors, amb l'objectiu de garantir la coherència amb el públic habitual. Les preferències poden variar segons el país o fins i tot entre els diferents estudis de doblatge. Per exemple, un estudi pot optar per una traducció més adaptada al castellà, mentre que un altre pot preferir mantenir-se més fidel a l'original (Díaz-Cintas, 2012). Algunes productores opten per doblatges més neutres per arribar a diversos mercats lingüístics i un públic més ampli, una estratègia habitual en grans franquícies com Disney o Pixar (Díaz-Cintas, 2012).

6. Aspectes emocionals i psicològics

Mantenir l'impacte emocional del text original és una de les prioritats en la traducció audiovisual, especialment en el doblatge d'obres que busquen provocar emocions profundes en el públic. En una escena emocionalment carregada, l'elecció d'una paraula o frase amb una tonalitat inadequada pot reduir l'efecte desitjat (Chaume, 2004; Zabalbeascoa, 2005). Per això, tècniques com la compensació o

l'adaptació lingüística són essencials per preservar la intenció original. Diversos estudis psicològics han demostrat que les reaccions emocionals davant el contingut audiovisual depenen directament de com es presenta la informació cultural, la qual pot influir en la intensitat de la connexió emocional de l'espectador (Chaume, 2004). En el cas de les escenes humorístiques o emotives, el doblatge ha de trobar un equilibri entre la fidelitat literal i l'acceptabilitat cultural per garantir que el públic percebi el mateix missatge emocional que en l'original (Zabalbeascoa, 2005; Díaz-Cintas, 2012).

4. TRADUCCIÓ DE L'HUMOR

L'humor és un element crucial en molts gèneres audiovisuals, ja que constitueix una de les formes d'expressió més universals. Tot i això, la seva traducció representa un dels majors desafiaments per als professionals del doblatge, atès que exigeix tant una comprensió profunda del text original com l'habilitat de reproduir-ne l'impacte emocional i cultural en el públic receptor. Les diferències inherents entre llengües i cultures fan que els canvis en la traducció siguin freqüents, especialment en l'àmbit de l'humor, on aquests canvis poden ser encara més radicals. Allò que en una cultura pot ser considerat divertit, en una altra pot resultar incomprensible o fins i tot inapropiat, fet que il·lustra la complexitat d'aquest tipus de traducció.

En aquest apartat, s'analitzen les dificultats associades a la traducció de l'humor en el doblatge, amb especial atenció a l'esforç de l'equip de traducció per adaptar-lo de manera que sigui comprensible i atractiu per a un públic aliè al context cultural o lingüístic d'origen. Aquest procés es complica encara més per les estrictes limitacions tècniques del doblatge, com la sincronització labial i la durada dels diàlegs. A més, en els productes audiovisuals, la imatge pot condicionar la traducció de l'humor, ja que el referent humorístic apareix a la pantalla i la seva representació visual influeix en la percepció del missatge. Per tant, la traducció de l'humor no és només un exercici lingüístic, sinó un acte de mediació cultural que requereix una combinació de creativitat, coneixement profund de les cultures implicades i comprensió dels mecanismes que generen comicitat en diversos contextos.

4.1. TIPUS D'HUMOR

L'humor és una forma d'expressió molt variada, tan relativa com fascinant. Tot i considerar-se universal, la seva creació i percepció varien segons les cultures, contextos i situacions, fet que es converteix en un camí ple d'obstacles per a l'equip de traducció (Dore, 2019). Identificar i comprendre aquestes variacions és essencial en la traducció audiovisual, on cada tipus d'humor exigeix solucions adaptades.

A continuació es classifiquen els principals tipus d'humor presents en les produccions audiovisuals, des de l'humor verbal i visual fins al que es basa en referències culturals o situacions còmiques. Aquest recorregut permet reflexionar sobre els reptes que afronta l'equip de traducció per preservar l'essència humorística en la llengua i la cultura d'arribada, i demostrar que una traducció ben feta pot generar riures tant a escala local com global.

4.1.1. HUMOR VERBAL

L'humor verbal és una expressió artística del llenguatge on elements com la semàntica, la sintaxi, la fonètica i els jocs de paraules es converteixen en els protagonistes. Aquesta definició és recolzada per Patrick Zabalbeascoa, expert en traducció audiovisual i humor, que en el seu article *Humor and*

Translation—An Interdiscipline (2005) destaca que el significat de les paraules pot canviar radicalment segons la llengua i la cultura, la qual cosa exigeix una gran creativitat per preservar l'essència humorística de l'obra original. Aquesta idea és reforçada per Chiaro (2017), qui argumenta que l'humor verbal és un dels aspectes més desafiadors de la traducció audiovisual per la seva forta dependència del context cultural i lingüístic.

En l'àmbit de la traducció audiovisual, l'humor verbal adquireix una nova dimensió gràcies a la seva interacció amb elements visuals i sonors. A més, té un efecte emocional profund que va més enllà de les paraules i connecta el públic amb les seves pròpies vivències, la qual cosa el converteix en un fenomen que busca una resposta no només cognitiva, sinó també emocional i cultural (Zabalbeascoa, 2005).

4.1.1.1. ESTRATÈGIES PER A LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR VERBAL

Chiaro (2017) proposa quatre estratègies principals per a la traducció de l'humor verbal, que han estat discutides i ampliades per altres investigadors en els darrers anys:

1. **Deixar-ho sense canvis:** Aquesta estratègia, també coneguda com a «transferència directa» (Zabalbeascoa, 2005), pot ser eficaç quan l'humor es basa en elements universals o quan el context visual ofereix prou informació per comprendre la broma. Malgrat això, com adverteix Martínez-Sierra (2016), aquesta tècnica pot fallar si els elements culturals o lingüístics no són familiars per a l'audiència meta.
2. **Substituir l'humor verbal amb una nova instància d'humor:** Aquesta tècnica, coneguda com a «recreació» segons Díaz-Cintas i Remael (2021), és considerada una de les més efectives per mantenir l'equivalència funcional de l'humor en la traducció. Pedersen (2019) descriu aquest procés com una «transcreació», que transforma el contingut perquè ressoni amb el context cultural i emocional de l'audiència meta. Aquesta estratègia s'alinea amb el concepte de «creació discursiva» de Molina i Hurtado (2002), que posa l'accent en la necessitat d'adaptar el missatge original segons la percepció i les expectatives culturals del públic destinatari.
3. **Substituir l'humor verbal amb una expressió idiomàtica:** Bucaria (2017) destaca que aquesta estratègia és útil en la traducció audiovisual, on les restriccions de temps i espai poden limitar altres opcions. Popa (2019) afegeix que les expressions idiomàtiques permeten reflectir un «eco cultural», és a dir, tenen la capacitat d'evocar elements culturals similars als del text original, encara que no es tradueixin literalment.
4. **Ignorar completament el joc de paraules:** Aquesta estratègia, que Zabalbeascoa (2005) anomena «omissió», només hauria d'utilitzar-se com a últim recurs. Chiaro (2017) recomana buscar oportunitats per compensar-ho en altres parts del text, ja que la supressió total de l'humor pot indicar manca de creativitat o motivació.

Chaume (2020) emfatitza la importància de considerar el context multimodal en la traducció de l'humor audiovisual, ja que les solucions traductològiques han de tenir en compte els elements lingüístics, visuals i acústics. Segons l'autor, aquesta aproximació és essencial per captar la complexitat de l'humor en els mitjans audiovisuals, on el significat es construeix a través de la interacció de múltiples canals sensorials.

4.1.1.2. REPTES EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR VERBAL:

Quan l'humor verbal s'integra en produccions audiovisuals, sorgeixen reptes únics que posen a prova la creativitat i la versatilitat del traductor.

a) La possibilitat de traduir l'humor

Zabalbeascoa (2005) assenyala que la traducció de l'humor implica múltiples variables, com diferències lingüístiques i culturals, així com el coneixement enciclopèdic del públic receptor. Com més gran sigui la distància entre cultures, més difícil serà adaptar-lo. L'humor no depèn només de l'apreciació personal, sinó també de factors culturals, socials, històrics, polítics i lingüístics

b) Restriccions culturals

Segons Epstein (2020), autor especialitzat en l'adaptació de llenguatge expressiu i humorístic, els bons acudits solen combinar l'especificitat lingüística amb referències culturals molt concretes. Els receptors necessiten tenir prou coneixement sobre la cultura d'origen per comprendre la broma. La variació sociocultural i diatràtica, així com l'ús de diàlegs multilingües, són mecanismes habituals per generar humor, però també representen una font de pèrdua de significat durant la transferència lingüística i cultural (Chiaro, 2017; Zabalbeascoa, 2012). A més, l'humor pot girar al voltant de temes tabú, fet que planteja la qüestió de com gestionar aquests continguts en una cultura d'arribada que podria no ser receptiva (Bucaria, 2017).

c) Restriccions tècniques

Díaz-Cintas i Remael (2021) remarquen que, en subtitulació i doblatge, factors com la sincronització labial, les limitacions d'espai i temps, o la coherència amb els elements visuals influeixen directament en les opcions de traducció. Aquestes restriccions obliguen l'equip de traducció a desenvolupar solucions lingüístiques que siguin alhora creatives i funcionalment efectives, amb l'objectiu de mantenir la comicitat original.

4.1.2. HUMOR VISUAL

L'humor visual, com a forma de comunicació no verbal, es basa en la percepció universal de certes accions absurdes i en la capacitat d'integrar elements paralingüístics i culturals dins d'una xarxa

multimodal. Accions com relliscar sobre una pela de plàtan o rebre un pastís a la cara poden provocar riure gairebé immediat, independentment del context cultural (Chiaro, 1992). Programes com *Mr. Bean* i *The Benny Hill Show* utilitzen un tipus d'humor visual que depèn gairebé exclusivament de la mímica i els gags visuals, i que recorda les produccions de cinema mut. Aquest tipus d'humor és universal i fàcil d'entendre, capaç de transcendir les barreres lingüístiques..

Ara bé, l'equip de traducció ha de ser conscients que, tot i la seva aparent naturalesa universal, si aquest gag visual es presenta en cultures que no reconeixen certs codis de comportament o estereotips físics, la resposta còmica pot variar (Martínez Tejerina, 2016). Per tant, l'adaptació de l'humor visual no es limita a la traducció lingüística, sinó que requereix una comprensió profunda de les expectatives i sensibilitats culturals per garantir que l'efecte còmic es mantingui intacte (Chiaro, 1992; Martínez Tejerina, 2016).

4.1.2.1. REPTES EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR VISUAL

La traducció de l'humor visual en l'àmbit audiovisual presenta una sèrie de desafiaments que van més enllà de les barreres lingüístiques. Aquest apartat, basat en les aportacions de diversos autors, analitza com factors com les diferències culturals, les limitacions tècniques i la interacció entre els elements visuals i verbals condicionen la capacitat del traductor per preservar l'efecte humorístic en la cultura de destinació.

a) Diferències culturals en la percepció de l'humor

Cada cultura percep el món d'una manera única. Tal com argumenta Martínez-Sierra (2009), mentre que certs elements visuals tenen una universalitat que facilita la comprensió, d'altres estan tan arrelats a una cultura específica que requereixen un gran esforç per adaptar-los. Chaume (2012) reforça aquesta idea i afegeix que els referents culturals poden perdre tot el seu efecte humorístic si no s'ajusten a les expectatives de la cultura de destinació.

b) Limitacions tècniques

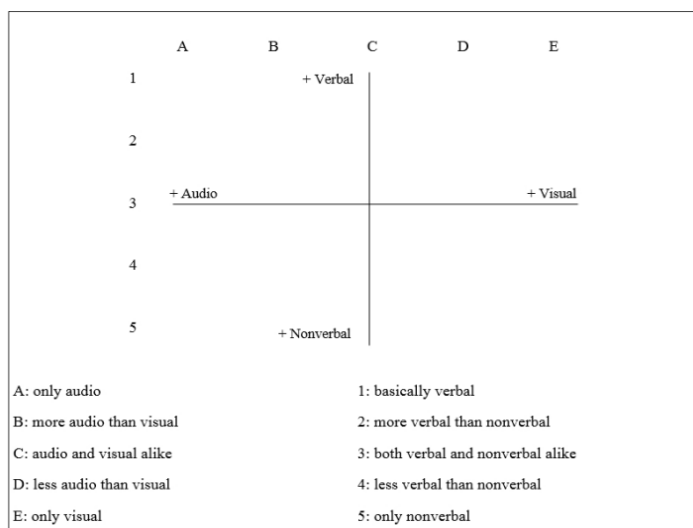
El doblatge de l'humor visual presenta reptes tècnics significatius. La sincronització labial i la durada dels plans visuals poden restringir les opcions de traducció, ja que els diàlegs han de coincidir amb els moviments de la boca i el temps disponible a la pantalla. Aquestes restriccions poden limitar la creativitat del traductor (Chaume, 2012). La durada dels plans visuals i la velocitat del diàleg original poden complicar l'adaptació de l'humor, especialment quan el ritme humorístic depèn d'una combinació precisa de text i imatge (Díaz-Cintas i Remael, 2021).

c) Interacció entre elements visuals i verbals

L'humor visual sovint es basa en la interacció entre elements visuals i verbals, com gags visuals complementats per diàlegs humorístics. Aquesta combinació requereix que el significat humorístic es mantingui en ambdues dimensions, una tasca descrita per Zabalbeascoa (2008) com una «interdependència semiòtica», on visuals i verbals es reforcen mútuament. Aquesta interacció és clau per entendre els reptes únics de la traducció de l'humor visual en el doblatge.

Figura 1. Els dos eixos de la comunicació audiovisual segons Zabalbeascoa (2008: 26)

Font: Zabalbeascoa, P. (2008). *The nature of the audiovisual text and its parameters*. A J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21–37). Amsterdam: John Benjamins.



1. **Eix verbal-no verbal:** L'humor visual depèn principalment d'elements no verbals com gags visuals, expressions facials i llenguatge corporal. Tanmateix, en el doblatge els elements verbals han de sincronitzar-se amb els elements visuals per mantenir la coherència i l'efecte humorístic. Aquesta sincronització és essencial per mantenir la naturalesa còmica de la situació, especialment quan l'humor es basa en moviments ràpids o gestos subtils (Chaume, 2012).
2. **Eix oral-escrit:** En el doblatge, l'eix oral és predominant, ja que els diàlegs originals se substitueixen per la versió doblada. Tot i això, com assenyala Díaz-Cintas (2012), els textos que apareixen en pantalla, com rètols o senyals, poden ser elements clau per a la comprensió de l'humor visual i han de ser traduïts de manera que mantinguin l'impacte humorístic, sovint a través de la subtitulació o la inserció de veus en off.

Aquests eixos són especialment rellevants en la traducció de l'humor visual perquè aquest tipus d'humor sovint combina elements verbals i no verbals, com un acudit acompanyat d'una expressió facial còmica. El doblatge ha de garantir que el diàleg traduït sigui coherent amb l'expressió visual per mantenir l'efecte còmic original. Tal com assenyala Martínez Sierra (2009), la traducció de l'humor visual no es limita només a la traducció de diàlegs, sinó que també implica una atenció especial als textos visuals que els acompanyen. Chaume (2012) destaca la importància de considerar aquests aspectes multimodals en la traducció audiovisual, ja que l'humor visual no pot ser tractat de manera aïllada, sinó com una part d'un conjunt d'interaccions entre elements verbals i no verbals. Aquesta visió multimodal de l'humor és

essencial per a la creació d'una traducció que mantingui l'efectivitat còmica original en el context de la cultura de destinació. En lloc de ser una restricció, com sovint es creu, els elements visuals també poden ajudar a comprendre millor el missatge del text original i a generar un efecte humorístic més efectiu en la llengua meta.

«Però, en qualsevol cas, l'anàlisi de les dades reitera que els components visuals, lluny de restringir, en moltes més ocasions contribueixen a entendre millor el text meta i a produir humor, de manera que potser caldria variar l'enfocament amb què se sol analitzar la traducció audiovisual i posar en dubte la noció de la imatge com a factor restrictiu, almenys quantitativament» (Martínez Sierra, 2017, p. 147) [traducció pròpia].

4.1.3. HUMOR REFERENCIAL

«El comportamiento de un individuo o de un grupo refleja la cultura, y el **humor** es una clara expresión de ésta. Desde que nacemos, se nos somete a un proceso de socialización. Se trata de un proceso en el que se nos enseña, tanto de modo formal como informal, cómo debemos comportarnos según la percepción que los adultos tienen de lo que es bueno o malo, apropiado o inapropiado» (Samovar y Porter, 1997: 12).

L'humor referencial es basa en al·lusions a elements culturals, històrics o socials específics. Segons Attardo (2002), l'eficàcia d'aquest tipus d'humor depèn del coneixement compartit entre l'emissor i el receptor, la qual cosa el converteix en un dels més complexos de traduir. Aquesta complexitat s'accentua en el context audiovisual, on la interacció entre elements verbals i visuals pot limitar les opcions del traductor.

Martínez Sierra (2016) argumenta que l'humor referencial pot incloure al·lusions a programes de televisió, celebritats, esdeveniments locals, aliments i begudes típics, institucions i altres realia de la cultura d'origen. Per exemple, una broma que fa referència a un programa icònic com *Friends* pot perdre el seu efecte humorístic si el públic no el coneix, la qual cosa exigeix una adaptació per mantenir l'impacte còmic. Aquest tipus de referències culturals són especialment problemàtiques en la traducció audiovisual, ja que el traductor ha d'evitar crear inconsistències entre el missatge verbal traduït i els elements visuals presents en pantalla (Zabalbeascoa, 2005)

4.1.3.1. REPTES EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR REFERENCIAL

Quan l'humor es basa en referències culturals específiques, el traductor s'enfronta a una tasca especialment complexa: aconseguir que el públic meta entengui i gaudeixi d'un contingut que sovint depèn d'un coneixement compartit que no és universal. Aquest apartat, basant-se en aportacions de diferents autors especialitzats en el camp, analitza com l'equip de traducció afronta les dificultats

associades a l'humor referencial, incloent-hi la seva comprensió, adaptació i la complexitat que implica la combinació d'elements textuais i contextuais.

a) Comprensió del públic meta

El sentit de l'humor pot variar considerablement d'una persona a una altra, de la mateixa manera que algunes persones tenen millor sentit de l'equilibri o de l'orientació (Attardo, 1994). L'equip de traducció ha de determinar si el públic coneix les referències originals i si aquestes són rellevants en el context cultural receptor (Martínez Sierra, 2016). Quan una referència no és familiar, hi ha el risc que es perdi la intenció humorística, o que el públic no compregui el gag (Díaz-Cintas i Remael, 2021).

b) Combinació d'elements

La complexitat de la traducció de l'humor referencial augmenta quan es presenten capes addicionals simultàniament. Com Chaume (2012) assenyala, en alguns casos, els acudits no només es basen en els significats literals del text, sinó que poden incorporar referències culturals, contextos específics o altres elements que afegeixen una capa extra de significat. Quan aquests elements es combinen, el traductor ha de gestionar el significat de les paraules, més la seva interpretació dins del context cultural i situacional, la qual cosa fa que la traducció sigui més complexa.

Els elements no verbals, com la música o els efectes sonors, també poden jugar un paper crucial en la creació d'humor referencial. Aquests elements intertextuals no verbals poden ser difícils de traduir, ja que la seva comprensió depèn en gran manera del coneixement cultural del públic meta. Tot i això, moltes obres han tingut èxit global gràcies a la compensació d'altres aspectes que connecten amb audiències més àmplies (Zabalbeascoa, 2005; Chiaro, 2017).

En conclusió, la traducció de l'humor referencial en l'àmbit audiovisual exigeix una perspectiva integral que harmonitzi els elements verbals i no verbals amb les limitacions tècniques pròpies del mitjà, garantint així una bona experiència humorística que connecti amb el públic destinatari.

4.2. REPTES ESPECÍFICS EN LA TRADUCCIÓ DE L'HUMOR JAPONÈS AL CASTELLÀ

Més del 70% de l'humor es perd en la traducció si no s'adapta culturalment (Chaume, 2004). Però, com es pot transmetre un acudit que no té un equivalent directe en una altra llengua? Hatim i Mason (1990) assenyalen que la traducció no ha de ser només gramaticalment correcta, sinó que ha de mantenir una equivalència textual capaç de reproduir l'efecte del text original en la llengua d'arribada. Això és especialment crític en l'humor, on una traducció literal sovint no és suficient per garantir que el missatge

còmic arribi de la mateixa manera. Per tant, el traductor es veu obligat a anar més enllà de les paraules i explorar solucions creatives per garantir que l'humor funcioni en un nou context lingüístic i cultural.

4.2.1. DIFERÈNCIES ESTILÍSTIQUES

Un dels principals obstacles en la traducció de l'humor japonès al castellà són les diferències en els mecanismes de cohesió i coherència entre ambdues llengües. El japonès, amb la seva preferència per la repetició, busca cohesionar el discurs, mentre que el castellà, més orientat a l'elegància estilística, recorre a sinònims o pronoms per evitar redundàncies (Ishiguro, 2009). En castellà, la informació coneguda es marca amb articles definits o demostratius, mentre que el japonès tendeix a eliminar aquests elements, la qual cosa pot generar una percepció de manca de cohesió i, per tant, de desordre en la traducció (Iori, 2007).

Un altre repte és la diferència en els estils de comunicació. El japonès, influït per normes socials implícites, reflecteix una societat on la humilitat i el respecte són fonamentals. Fa un ús extensiu d'honorífics i construccions verbals com 《しまいました》 (*shimaimashita*) per expressar penediment o vergonya, o recorre a la passiva afectiva per transmetre emocions subtils. També utilitza combinacions amb verbs com 《もらう》 (*morau*), que significa «rebre», i 《あげる》 (*ageru*), que significa «donar», que no només descriuen accions, sinó que revelen profundes dinàmiques de poder i relacions. Si aquests matisos no es tradueixen adequadament, l'humor pot perdre la seva efectivitat (Montava, 2012). D'altra banda, l'humor espanyol tendeix a ser més directe, amb jocs de paraules o bromes que podrien semblar agressives en altres cultures (Maradé Rodríguez, 2018). Per aquesta raó, la traducció es converteix en un joc d'equilibris, en què cada matís ha de ser adaptat per evitar malentesos.

4.2.2. MATISOS CULTURALS

En la cultura japonesa, l'ús d'actes de parla indirectes és fonamental per evitar conflictes i mantenir l'harmonia social, mentre que el castellà té un estil més directe (Maradé Rodríguez, 2018). En japonès, no tot es diu de manera explícita, i sovint els significats s'han de deduir a partir del context. Expressions com 《それはちょっと》 (*Sore wa chotto*), utilitzades habitualment per rebutjar de manera indirecta sense dir un «no» explícit, exemplifiquen la preferència japonesa per evitar una negativa directa. Aquest matís pot ser difícil de traduir al castellà sense perdre l'efecte humorístic (Perelló Enrich, 2010).

Segons Martin i Chen (2007), les raons per utilitzar l'humor varien considerablement entre les cultures orientals i occidentals. A Occident, és habitual recórrer a l'humor agressiu, un estil que pot entrar en conflicte amb les normes socials japoneses, molt més enfocades a mantenir l'harmonia col·lectiva (Maradé Rodríguez, 2018). L'humor espanyol, per exemple, és absurd, espontani i, sovint, vulgar. Tot i això, l'humor japonès també pot ser irònic i desafiador, especialment en entorns de confiança, com es

pot veure en la popularitat de sèries com *Shin-chan*. Aquest canvi es deu a la modernització del país, que ha transformat l'humor japonès, tradicionalment subtil, en un estil més inspirat en models occidentals (Maradé Rodríguez, 2018). Cal destacar que una de les raons per les quals *Shin-chan* ha tingut tant d'èxit a Espanya és la bona recepció de l'humor absurd en ambdues cultures, tant l'espanyola com la japonesa, tal com assenyala Marc Bernabé en l'entrevista al canal *El Rincón de Kasukabe* (2021).

Les diferències en els comportaments socials també poden crear malentesos que desafien la comunicació (González Verdejo, 2003). Els espanyols, amb la seva proximitat i confiança expressades a través de bromes, poden semblar excessius als ulls dels japonesos, que prefereixen mantenir una distància respectuosa. Aquest contrast dificulta la traducció d'escenes humorístiques basades en aquesta proximitat. A més, l'ús del silenci en la comunicació japonesa, sovint considerat una mostra de respecte, pot semblar un buit incòmode en el context espanyol, on es tendeix a omplir-lo amb comentaris humorístics o anecdòtics (Maradé Rodríguez, 2018).

Finalment, la traducció de l'humor japonès també implica adaptar els elements visuals i sonors propis d'aquest tipus d'humor. Les onomatopeies, molt utilitzades en el context japonès, sovint no tenen equivalents directes en castellà i per això requereixen una adaptació creativa. A més, les partícules japoneses com 《ね》 (*ne*) i 《よ》 (*yo*) aporten matisos emocionals i culturals que sovint es perden en la traducció. En el cas del doblatge, aquests matisos es poden mantenir a través de recursos com l'entonació, l'expressió facial o altres estratègies (Ishiguro, 2009).

La traducció de l'humor japonès al castellà és un procés que exigeix molt més que el domini de dues llengües; requereix una comprensió profunda de com cada cultura entén i expressa la comicitat. El traductor ha de ser un mediador cultural capaç de mantenir la riquesa de l'humor original mentre el fa accessible a un nou públic, ja que l'humor és un reflex viu de les diferències culturals. Com afirma Chaume (2004), la traducció de l'humor és, en definitiva, un art que transcendeix la simple competència lingüística.

5. CORPUS I METODOLOGIA

En aquest apartat es detallen el corpus seleccionat i la metodologia emprada per dur a terme l'anàlisi d'aquesta recerca. Mitjançant el corpus i l'elecció d'un enfocament metodològic rigorós, es busca assegurar que l'anàlisi dels referents culturals i humorístics es dugui a terme de manera coherent amb els objectius plantejats per obtenir resultats sòlids en l'àmbit de la traducció audiovisual.

5.1. CORPUS

El corpus seleccionat per a aquesta recerca es basa en els primers cinc episodis de la sèrie japonesa *Shin-chan* i la seva traducció al castellà. En aquest apartat es descriuen les característiques generals de la sèrie, el perfil dels personatges principals i els motius que han portat a escollir aquests episodis en concret. Aquesta descripció proporciona el context necessari per comprendre els exemples analitzats en relació amb els referents culturals i humorístics.

5.1.1. LA SÈRIE SHIN-CHAN

Crayon Shin-chan (クレヨンしんちゃん), coneguda simplement com a *Shin-chan*, és una sèrie de *manga* japonesa escrita i il·lustrada per Yoshito Usui, que posteriorment va ser adaptada a *anime* i ha aconseguit transcendir les fronteres del Japó per convertir-se en un veritable fenomen cultural global. La sèrie segueix les aventures de Shinnosuke Nohara, un nen de cinc anys de la ciutat de Kasukabe (Prefectura de Saitama), i combina un humor descarat i surrealista amb una mirada crítica cap a les peculiaritats de la societat japonesa contemporània. Segons Chaume (2012), obres com aquesta, que barregen entreteniment i crítica social, tenen un gran potencial per travessar fronteres culturals gràcies a l'adaptació cultural que es realitza en el procés de traducció audiovisual.

Curiosament, l'origen de *Shin-chan* es remunta a una obra anterior d'Usui, *Darakuya Store Monogatari* (1988), on ja apareixia un nen anomenat Shinnosuke Nikaido, que anticipava molts dels trets definitoris del *Shin-chan* actual (Peláez & Fuentes, 2024). Aquesta evolució reflecteix tant el desenvolupament del personatge com l'habilitat d'Usui per connectar amb el públic mitjançant situacions quotidianes exagerades. Tot i la mort sobtada de l'autor el 2009, la sèrie ha continuat viva sota la direcció d'un nou equip creatiu.



Figura 2. Pàgina 16 del primer volum de *Darakuya Store Monogatari* (1988), obra que anticipa el personatge de Shin-chan. Font: *Darakuya Store Monogatari*. Futabasha, 1988.

En els seus orígens, el *manga* de *Shin-chan* estava dirigit a un públic adult. Tal com assenyala Marc Bernabé en una entrevista al canal *El Rincón de Kasukabe* (2021), la primera aparició del personatge va tenir lloc a la revista *Weekly Manga Action* (1990), una publicació orientada principalment a homes oficinistes. Va ser arran de l'adaptació a l'*anime* que es va optar per rebaixar lleugerament el to provocador del protagonista per evitar possibles queixes. Tot i aquests ajustos, tant al Japó com a Espanya —per motius diferents en cada cas—, la sèrie va rebre inicialment crítiques pel seu humor irreverent. Amb el temps, però, tot i mantenir aquest estil humorístic tan característic que constitueix la seva essència, *Shin-chan* ha anat incorporant valors com la família i l'amistat, amb trames que solen resoldre's de manera positiva, fet que ha contribuït a convertir-la en una sèrie apta per a tots els públics (Bernabé, 2021).

Shin-chan s'ha caracteritzat per parodiar la societat japonesa, caricaturant arquetips socials i personatges emblemàtics de la cultura popular com *Doraemon*, *Sailor Moon*, *Pokémon* o *Bola de Drac*, alhora que hi apareixen personatges reals com actors i humoristes japonesos, en versions animades (Peláez & Fuentes, 2024). A través de la família Nohara, la sèrie ofereix una exploració divertida i exagerada del

Japó quotidià, incloent-hi aspectes locals i culturals com la gastronomia o les costums familiars. Aquesta exploració no es limita al Japó, ja que *Shin-chan* també ha viatjat a escenaris internacionals com Hawaii, Barcelona o Austràlia, fet que evidencia la capacitat d'adaptació del format (TV Asahi, 2023).

Des de la seva estrena el 1992 a TV Asahi, *Shin-chan* ha mantingut una presència ininterrompuda a la televisió japonesa, acumulant més de 1.200 episodis, 70 especials i una trentena de pel·lícules (Viquipèdia, 2025). A Espanya, la sèrie va arribar per primera vegada el 23 d'abril de 2001, coincidint amb la Diada de Sant Jordi, a través del Canal 33 de Televisió de Catalunya.

La traducció original de la sèrie *Shin-chan* al castellà va ser realitzada per l'equip de traducció Verònica Calafell i Marc Bernabé, els quals van incorporar diversos elements locals per facilitar-ne la recepció entre el públic espanyol (El Rincón de Kasukabe, 2021). Un exemple destacat és l'episodi en què la família Nohara viatja a Barcelona, amb l'aparició del mateix Bernabé com a personatge animat. Aquest tipus d'adaptacions va contribuir a l'èxit i acceptació del producte. Tal com assenyala el mateix Marc Bernabé, «el doblatge castellà és més fidel al to transgressor original que altres versions europees» (El Rincón de Kasukabe, 2021; El Món, 2022).

Aquell mateix any, la sèrie es va incorporar a altres televisions autonòmiques com *Nou Dos* al País Valencià i *ETB1* al País Basc (LUK Internacional, 2021; González, 2022; Revista CLIJ, 2023). El 2002 va ampliar la seva presència a cadenes com *Canal 9* i *TVG*, i per primera vegada es va emetre en castellà a *Telemadrid* i a *Castilla-La Mancha Televisión*. L'èxit inicial a les televisions autonòmiques va obrir les portes a la seva incorporació a cadenes nacionals com *Cartoon Network* el 2004, *Antena 3* el 2005 i *Neox*, on es va mantenir fins al 2018 (LUK Internacional, 2021; González, 2022; Revista CLIJ, 2023). La presència de versions doblades en diverses llengües cooficials, com el català i el gallec, a més del castellà, reflecteix la voluntat d'apropar l'obra als diferents públics regionals i la rellevància cultural que se li ha atorgat (Eldoblaje.com, s. d.; Wikipedia, 2024).

D'altra banda, segons diverses fonts, la versió castellana es va traduir directament del japonès, sense passar per versions en anglès. Aquest detall es confirma pel perfil de l'equip de traducció especialitzat en japonès i no en localitzacions anglosaxones (Eldoblaje.com, s. d.), i pel fet que, mentre el doblatge llatinoamericà es va basar en l'adaptació estatunidenca amb censura i canvis de noms a càrrec de *Vitello Productions*, la versió castellana va mantenir els noms i els diàlegs originals (eCartelera, 2019). L'empresa *LUK Internacional*, responsable de la llicència de *Shin-chan* i també de *Doraemon*, va apostar per aquesta via directa, afavorint una traducció més fidel i una millor adaptació dels referents culturals i de l'humor al context espanyol (eCartelera, 2019).

Fins i tot Yūji Mutō, director de la sèrie des del 2004, en una entrevista per al diari *El Mundo* durant la seva visita a Madrid amb motiu de la fira *Héroes Manga*, afirmava que *Shin-chan* «és molt espanyol». Mutō va destacar la sinceritat del personatge i va afirmar que aquesta qualitat el fa semblant als

espanyols, o almenys a la idea que ell en té. Segons el director, aquesta manera de ser expressa una filosofia de vida més propera a la cultura espanyola que a la japonesa (El Mundo, 2018).

Però, com pot ser que una sèrie tan impregnada de referents japonesos hagi aconseguit captivar amb tanta força l'audiència espanyola? La resposta és senzilla: tot i el seu caràcter satíric, *Shin-chan* captura moments de tendresa, oferint una visió que, tot i l'exageració, es manté propera a la realitat, fet que facilita la connexió amb l'audiència. Aquesta proximitat amb les vivències de l'espectador, i la capacitat per valorar la rutina en un món cada cop més exigent és un element que reconforta molts espectadors, que es poden veure reflectits en aquesta realitat. La sèrie ofereix un refugi emocional i recorda que la felicitat pot trobar-se en els petits moments de la rutina, els quals, aparentment insignificants, poden esdevenir els records més preuats. Tal com assenyala Marc Bernabé en una entrevista al canal de YouTube *El Rincón de Kasukabe* (2021), resulta significatiu, i fins i tot sorprenent, que Espanya sigui l'únic país occidental on *Shin-chan* ha assolit un èxit massiu i una gran notorietat entre el públic.

En definitiva, *Shin-chan* és un *anime* que ha arribat al cor del públic espanyol i ha deixat una empremta profunda en la seva cultura, superant les barreres culturals i continuant essent recordat amb afecte per aquelles generacions que busquen revivre la sensació de la infantesa i la calor de la nostàlgia.

5.1.2. PRESENTACIÓ DELS PERSONATGES I CAPÍTOLS

En aquest apartat es descriuen els personatges principals de la sèrie i es contextualitzen els capítols seleccionats per a l'anàlisi d'aquest treball.

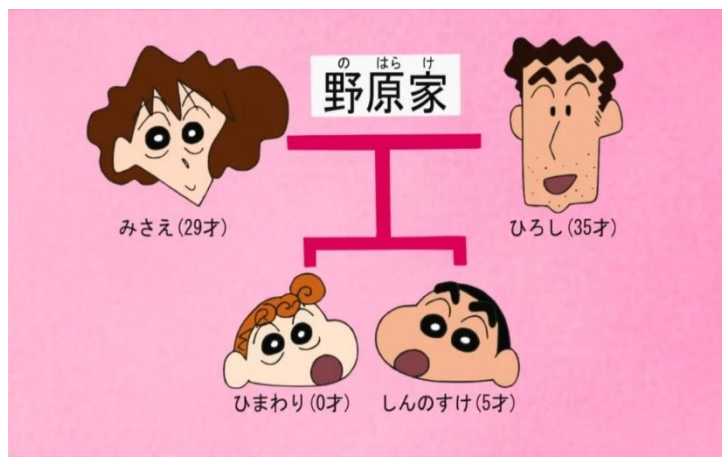
Els personatges de *Shin-chan* són figures clau per entendre l'ús de l'humor i les referències culturals que es tradueixen en el doblatge. La seva caracterització i les seves interaccions són fonamentals per a l'anàlisi de com es preserven o adapten els elements culturals en el procés de traducció audiovisual.

A continuació, es descriuen els personatges.

a) Família Nohara

Figura 3. Arbre genealògic de la família Nohara. Font: *Crayon Shin-chan Wiki*. Fandom.

https://crayonshinchan.fandom.com/wiki/Nohara_family



野原 しんのすけ (Shinnosuke Nohara)

Shin-chan és un nen de cinc anys amb una personalitat única i unes ocurrències inesperades que són el motor de les trames. Malgrat la seva aparent innocència, és un personatge sorprenentment astut, capaç de desafiar les normes socials i destacar les contradiccions dels adults. Shinnosuke té una habilitat extraordinària per aconseguir allò que vol, especialment joguines i galetes de xocolata, sovint manipulant els seus pares. Tot i la seva actitud desafiant, Shin-chan conserva una visió infantil del món que és, alhora, entranyable i profunda.

野原 ひろし (Hiroshi Nohara)

Hiroshi, el pare de Shin-chan, té 35 anys i treballa com a cap de vendes en una empresa mitjana. Les seves llargues hores a l'oficina són fruit de la necessitat de fer front a una hipoteca de 32 anys. Tot i la seva dedicació a la feina, intenta equilibrar la seva vida laboral amb el temps que passa amb la seva família. Apassionat de la cervesa i el golf, Hiroshi és un personatge amb un gran sentit de l'humor i un caràcter tranquil que contrasta amb l'energia desbordant del seu fill.

野原 みさえ (Misae Nohara)

Misae, la mare de Shin-chan, té 29 anys i exerceix el rol de mestressa de casa. Tot i representar el model tradicional de dona japonesa, la seva personalitat forta li aporta un toc caricaturesc que intensifica l'humor de la sèrie. Encara que és pacient i afectuosa, sovint se sent desbordada per les entremaliadures del seu fill. La seva relació amb Shin-chan reflecteix les complexitats de la maternitat, combinant moments d'amor incondicional amb instants de frustració i dificultats, creant una dinàmica amb la qual molts espectadors, especialment adults, es poden identificar.

野原 ひまわり (Himawari Nohara)

Himawari, la germana petita de Shin-chan, fa la seva aparició a la sèrie quan té només cinc mesos, però ja destaca per la seva personalitat única. Curiosa i enèrgica, sovint imita els comportaments del seu germà. Tot i la seva edat, mostra una fascinació per les joies i els objectes brillants, cosa que afegeix un toc còmic a les seves interaccions amb els adults, als quals sovint conquista amb el seu encant.

ネバド o シロ (Shiro)

El gos fidel de la família Nohara, conegut pel seu caràcter afectuós i pacient, és un dels personatges més entranyables de la sèrie. Shin-chan el va trobar abandonat i, tot i que sovint oblida responsabilitzar-se'n, l'acull com un membre més de la família. Amb el seu pelatge blanc com la neu, Nevado aporta moments tendres i també contribueix al toc còmic amb la seva innocència davant les malifetes de Shin-chan.

b) Amics de Shin-chan (*L'exèrcit de Kasukabe*)



Figura 4. Els amics d'en Shin-chan jugant amb el seu pare. Font: *Crayon Shin-chan* — Episodi 49. TV Asahi. <https://www.tv-asahi.co.jp/shinchan/story/0049/index.html>

風間 トオル (Kazama Tooru)

Tooru és un dels millors amics de Shin-chan. Responsable i intel·ligent, sovint acaba involucrat en les idees esbojarrades del protagonista. La seva personalitat perfeccionista entra en conflicte amb l'actitud despreocupada i bromista de Shin-chan, cosa que crea un contrast còmic que intensifica la dinàmica entre els dos i acaba captivant l'espectador.

佐藤 正男 (Masao Sato)

Masao és un nen tímid i sensible, sempre preocupat per les conseqüències de les entremaliadures de Shin-chan i els seus amics. Representa la veu de la prudència dins del grup, i la seva tendència a plorar en moments estressants contrasta amb l'energia desbordant de Shin-chan. És la víctima preferida de Nene en els seus jocs i està enamorat d'Ai-chan, una nena rica i sofisticada.

桜田 ねね (Nene Sakurada)

La Nene és una amiga propera de Shin-chan, amb una personalitat enèrgica i dramàtica. Tot i la seva aparença dolça, pot ser força autoritària, especialment quan juga a pares i mares. El seu conillet de peluix, que sovint fa servir com a sac de boxa quan s'enfada, afegeix un toc d'humor absurd a les seves escenes.

棒田 ボー (Bō Bōda)

En Bō-chan és un nen tranquil i poc xerrador que aporta una perspectiva única a les aventures del grup. Amb el seu moc penjant i la seva serenitat, en Bō-chan sembla despistat, però amaga una intel·ligència sorprenent que sovint deixa tothom bocabadat.

c) Professors de l'escola infantil Futaba



Figura 5. El senyor director amb les dues mestres d'en Shin-chan. Font: *Crayon Shin-chan* — Episodi 74. TV Asahi. <https://www.tv-asahi.co.jp/shinchan/contents/story/0074/>

吉永 みどり (Midori Yoshinaga)

La senyoreta Yoshinaga, professora de la classe dels Girasols, és amable i professional, dedicada a l'educació dels seus alumnes. Tot i els seus esforços per mantenir el control a classe, sovint es veu superada per les ocurrències imprevisibles de Shin-chan. La seva rivalitat constant amb Ume Matsuzaka, plena de discussions sarcàstiques, aporta un toc d'humor a la sèrie.

松坂 梅 (Ume Matsuzaka)

Professora de la classe de les Roses, la senyoreta Matsuzaka destaca pel seu caràcter fort, la seva actitud competitiva i l'obsessió per trobar parella, sovint amb resultats còmics. La seva rivalitat amb la Midori Yoshinaga i la seva actitud competitiva generen situacions humorístiques, tot i que de tant en tant deixa entreveure un costat més sensible.

高倉 文太 (Bunta Takakura o Senyor director)

El director de l'escola, a qui Shin-chan anomena «Mafiós» per la seva imatge imponent, és en realitat un home pacient i comprensiu amb els nens, amb una gran vocació per la seva feina. Aquest contrast irònic entre l'aspecte exterior i el caràcter interior crea una font d'humor recurrent a la sèrie.

5.2. METODOLOGIA

Aquest treball adopta una metodologia descriptiva amb un enfocament comparatiu, centrada en l'anàlisi dels cinc primers episodis de *Shin-chan* (1992), posant en contrast la versió original en japonès i el seu doblatge al castellà. L'objectiu principal és examinar com es tradueixen i s'adapten els referents culturals, així com analitzar en quin grau es conserva o es modifica l'humor —ja sigui verbal, visual o referencial— en el procés de traducció audiovisual. La selecció d'aquests primers episodis no té una voluntat exhaustiva, sinó que es planteja com una mostra significativa per identificar tendències traductològiques pròpies de l'etapa inicial d'adaptació de la sèrie a Espanya.

La recopilació del corpus ha comportat certs reptes metodològics, derivats de l'antiguitat de la sèrie i de la dispersió dels materials originals. Per accedir als episodis en versió original japonesa, s'ha recorregut a l'arxiu públic de la plataforma *OK.ru*¹, que conserva una col·lecció històrica de continguts audiovisuals japonesos. Pel que fa a la versió doblada al castellà, s'han utilitzat les còpies digitals disponibles a *Odysee.com*², una plataforma de reproducció en línia que acull enregistraments de les emissions televisives originals. Tot i que aquesta via d'accés no s'ajusta als estàndards acadèmics ideals pel que fa a la consulta de materials primaris, respon a les limitacions habituals en la recerca sobre doblatges antics, especialment en l'àmbit de l'*anime*. Com assenyalen Díaz-Cintas i Remael (2007), l'estudi d'aquest tipus de corpus sovint requereix la consulta de fonts no institucionals quan els canals oficials no són accessibles.

Amb l'objectiu de dur a terme l'anàlisi, s'han seleccionat fragments representatius dins de cada episodi. Cadascun consta habitualment de tres curtmétratges, que poden funcionar de manera independent o bé seguir una mateixa línia argumental. Dins de cada curt s'han escollit dos fragments significatius, prioritzant aquells que inclouen referents culturals susceptibles de generar dificultats de traducció. Aquesta metodologia permet obtenir un total de sis fitxes d'anàlisi per episodi. L'enfocament, fragmentari però sistemàtic, facilita tant la identificació de patrons interns dins de cada capítol com la comparació entre episodis diferents. L'estudi combina una anàlisi microtextual (fragment per fragment) amb una visió macrotextual (episodi complet).

Els criteris d'anàlisi s'inspiren en la proposta de Molina i Hurtado Albir (2002), especialment pel que fa a la classificació dels referents culturals i a la tipologia de tècniques de traducció. A més, encara que no constitueix un criteri central, també es té en compte la naturalesa de l'humor present als fragments, ja que pot condicionar les decisions traductores.

¹ <https://ok.ru/video>

² <https://odysee.com>

Finalment, un cop recollides i organitzades les dades, s'elabora una anàlisi general de les estratègies traductològiques observades, mitjançant diversos marcs teòrics que en permeten la contextualització dins del sistema meta. En primer lloc, es tenen en compte les normes traductològiques formulades per Toury (1995), que faciliten l'anàlisi de les condicions de producció i de la funció de la traducció en el context de recepció. En segon lloc, s'aplica la distinció entre orientació semàntica i orientació comunicativa proposada per Newmark (1988), per valorar si les tècniques emprades prioritzen la fidelitat al text original o l'adaptació funcional al públic destinatari. Finalment, es considera la dicotomia entre estrangerització i domesticació, segons el model de Venuti (1995), per examinar fins a quin punt es mantenen o s'adapten els elements culturals de la versió original.

Aquest conjunt de perspectives ofereix un marc teòric complet que facilita l'estudi de les tècniques de localització i adaptació cultural emprades en el doblatge, i contribueix a una millor comprensió del paper que exerceix la traducció audiovisual en la construcció d'un producte destinat a un públic diferent del que va concebre l'obra original.

Per tal de dur a terme l'anàlisi, es presentarà una fitxa per a cada fragment seleccionat, amb els elements següents:

- Fragment original en japonès dins del context
- Fragment doblat al castellà
- Traducció literal del japonès
- Categoria del referent cultural
- Tècnica de traducció emprada
- Comentari sobre les decisions traductològiques i tipus d'humor (si s'escau)

Cada fitxa inclou un breu comentari analític sobre les decisions de traducció més rellevants, amb especial atenció als referents culturals, les formes d'humor implicades i les particularitats del doblatge com a modalitat específica de traducció. En aquells casos en què la solució adoptada es consideri discutible, poc eficaç o millorable dins les condicions comunicatives i les limitacions tècniques del doblatge (com la sincronització labial o la restricció temporal), es proposaran alternatives de traducció raonades.

A més de l'anàlisi fragment per fragment, es durà a terme una anàlisi macrotextual prèvia, seguint les normes establertes per **Toury (1995)**, amb l'objectiu de determinar les condicions de producció de la traducció i la funció que s'hi persegueix dins del sistema meta. Aquesta anàlisi es complementarà amb les aportacions de **Newmark (1988)**, especialment la seva distinció entre traducció semàntica i comunicativa, per valorar si les decisions preses s'orienten més a la fidelitat formal o a l'eficàcia comunicativa. Finalment, es considerarà l'enfocament de **Venuti (1995)** per valorar si l'estratègia

predominant s'acosta a la domesticació o a l'estrangerització i quines implicacions culturals pot tenir aquesta tendència.

6. ANÀLISI

Abans d'interpretar les dades de l'anàlisi, és important contextualitzar les particularitats pròpies del gènere de l'animació, ja que aquestes condicionen de manera decisiva les estratègies emprades en el doblatge. En el cas de *Shin-chan*, la versió doblada al castellà es va veure influïda per múltiples exigències tècniques i per les convencions del mitjà audiovisual, com ja s'ha exposat als apartats «2.4. Característiques principals» i «4.1. Tipus d'humor».

La necessitat de captar i mantenir l'atenció del públic, especialment del públic infantil, va motivar l'adopció de decisions de substitució cultural ben definides. Tal com destaca Marc Bernabé, traductor original de la sèrie, en una entrevista al canal *El Rincón de Kasukabe* (2021), l'adaptació dels referents culturals no es va fer pensant exclusivament en un públic espanyol, ja que es reconeixia que Shin-chan és un nen japonès, sinó amb la voluntat de fer-lo més universal. Aquest enfocament reflecteix un dels grans reptes del doblatge: equilibrar la fidelitat a l'obra original amb la comprensibilitat i la proximitat cultural per al públic receptor. Un exemple d'aquesta adaptació és la substitució, segons Bernabé (2021), d'una discussió sobre el *natto* —un plat japonès elaborat amb fesols de soja fermentats, de textura viscosa i sabor característic— amb o sense cibulet, present a la versió original. Inicialment, es va valorar substituir-lo per un debat sobre la truita amb o sense ceba, un tema més familiar per al públic espanyol, però finalment es va optar per una discussió sobre pasta amb o sense formatge, una situació més neutra i comprensible que mantenia la naturalitat del personatge sense traïr-ne l'essència.

Bernabé va esdevenir una figura clau en l'adaptació lingüística i humorística de la sèrie, tant per la introducció de neologismes com «ultrahéroe» o «trompa», com per la reformulació d'acudits amb l'objectiu de fer-los més accessibles i propers al públic espanyol, sense renunciar al to transgressor de l'obra original (Bernabé, 2009). Aquestes intervencions posen de manifest com la creativitat i l'esforç del traductor, combinats amb les restriccions pròpies de la traducció audiovisual, poden donar lloc a una localització eficaç, funcional i culturalment arrelada.

6.1. ANÀLISI DE LA TRADUCCIÓ DELS REFERENTS CULTURALS I HUMOR

Aquesta secció analitza la traducció i adaptació dels referents culturals i l'humor en el doblatge al castellà dels cinc primers episodis de *Shin-chan* (1992), desglossats en els tres curtmetratges que componen cada episodi.

6.1.1. Episodi 1

Curt 1x1 (00:00–06:42)

Títol original: おつかいに行くゾ (*Otsukai ni iku zo*)

Títol doblat al castellà: Shin Chan se va de compras

FITXA 1

Minutatge aproximat: 00:20

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「ひき肉と大根買うの忘れてたわ」 (*Hikiniku to daikon kau no wasureteta wa*)

Fragment doblat al castellà:

«Hoy me he olvidado de comprar carne picada y rábanos»

Traducció literal del japonès:

«Olvidé comprar carne picada y *daikon*»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

El *daikon* és un ingredient habitual en la dieta japonesa i forma part del patrimoni culinari quotidià del país. No és tan conegut fora d'Àsia, de manera que representa un hàbit alimentari vinculat a les pràctiques i costums socials de la cultura d'origen.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, s'aplica la tècnica de generalització, concretament a un referent cultural de tipus culinari. El terme japonès *daikon* (大根) fa referència a una varietat de nap blanc de grans dimensions i sabor suau, molt present en la cuina japonesa. És un ingredient estretament lligat a la cultura gastronòmica del Japó i fàcilment identificable per al públic local. Tanmateix, fora del context asiàtic,

el *daikon* pot ser poc conegut o directament desconegut per a una part important de l'audiència hispanoparlant, especialment la infantil.

Per tal d'evitar aquesta possible opacitat cultural, el doblatge opta per substituir *daikon* per *rábano*, un aliment més genèric i familiar dins la mateixa categoria semàntica. Aquesta decisió respon a una estratègia orientada a la recepció, que anteposa la comprensibilitat i la immediatesa comunicativa a la precisió terminològica. Tot i que des del punt de vista culinari *daikon* i *rábano* no són completament equivalents, la generalització permet mantenir la funció pragmàtica del diàleg, el fet que Misae ha oblidat comprar dos ingredients concrets, sense provocar confusió ni desconexió cultural.

La generalització emprada en aquest cas es pot considerar una estratègia eficaç i pertinent des del punt de vista comunicatiu i tècnic, especialment si es prioritza una recepció fluida i natural del missatge en el marc del doblatge audiovisual

FITXA 2

Minutatge aproximat: 01:54

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「買い物に行ってくれないかな?」 (*Kaimono ni itte kurenai kana?*)

Fragment doblat al castellà:

«¿Irás a la tienda, hijito mío?»

Traducció literal del japonès:

«¿No podrías ir a hacer la compra?»

Categoria del referent cultural:

Cultura social i cultura lingüística

Aquest fragment reflecteix una situació quotidiana i una relació familiar pròpia del context japonès. La petició formulada per la mare utilitza una estructura lingüística marcada per la suavitat i la deferència pròpies de la cultura comunicativa japonesa. La construcció *くれないかな (kurenai kana)* és una forma indirecta i cortesa d'expressar una petició, que mostra consideració per l'interlocutor i reflecteix les normes de respecte dins les interaccions familiars. Aquestes formes indirectes tenen una càrrega cultural pròpia i no són equivalents directes en moltes llengües occidentals, com el castellà, on s'opta sovint per fórmules més directes però igualment afectuoses.

Tècnica de traducció emprada:

Modulació

Comentari de les decisions traductològiques:

La frase original japonesa presenta una petició formulada de manera indirecta i suau, pròpia de la cortesia i l'estil comunicatiu del japonès, especialment en contextos familiars. L'estructura negativa en forma interrogativa, característica d'aquest tipus de peticions, no expressa desaprovació, sinó que constitueix una manera delicada de fer una sol·licitud.

En la versió doblada al castellà, s'opta per una modulació que transforma aquesta petició indirecta en una forma més directa i carregada d'afectivitat, mitjançant la frase: «¿Irás a la tienda, hijito mío?». Aquesta reformulació conserva la intenció pragmàtica original (una mare que demana un favor amb

estima), però l'adapta a les convencions sociolingüístiques del castellà, on les construccions negatives indirectes poden sonar artificioses o massa formals en un context familiar i infantil. A més, la inclusió de l'expressió «hijito mío» reforça el component afectiu que, en japonès, sovint queda implícit en la forma verbal o en el context, però que en castellà requereix una expressió més explícita per aconseguir el mateix efecte comunicatiu.

Pel que fa a les condicions tècniques del doblatge, la solució adoptada és adequada: la reformulació manté una extensió similar a l'original, fet que en facilita la sincronització labial i assegura la coherència visual. A més, el registre emprat s'ajusta al to de la seqüència i al perfil del públic destinatari.

La modulació aplicada en aquest fragment és, per tant, una solució eficaç que preserva la intenció original, s'ajusta a les convencions lingüístiques del públic receptor i respon a les exigències pròpies del doblatge. Malgrat la pèrdua de l'estructura indirecta pròpia del japonès, la càrrega afectiva es transmet a través de recursos expressius propis de la llengua d'arribada. Es podrien valorar alternatives en funció del to general del projecte, però la proposta adoptada resulta funcional i coherent amb l'estil de la sèrie.

Curt 1x2 (06:42–13:35)

Títol original: ママの朝は忙しいゾ (*Mama no asa wa isogashii zo*)

Títol doblat al castellà: Trabajo de madres

FITXA 3

Minutatge aproximat: 07:59

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「しんのすけが消えた！まさか神隠しに…」
(*Shinnosuke ga kieta! Masaka kamikakushi ni...*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Shinnosuke ha desaparecido! ¿Cómo puede ser que no esté aquí? »

Traducció literal del japonès:

«¡Shinnosuke ha desaparecido! ¿Acaso será un rapto por los dioses...?»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

En aquest cas, el concepte *kamikakushi* (神隠し) fa referència a una idea molt específica de la cultura japonesa, relacionada amb una llegenda segons la qual els déus poden raptar una persona com a part d'una acció divina. Aquest concepte pot no ser fàcilment comprensible per una audiència occidental, especialment si no està familiaritzada amb les llegendes o creences xintoistes.

Tècnica de traducció emprada:

Compensació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, l'element central és la paraula japonesa *kamikakushi* (神隠し), un concepte culturalment carregat que al·ludeix a desaparicions sobtades causades per forces sobrenaturals,

generalment déus o esperits. Es tracta, doncs, d'un referent cultural específic, molt present en la literatura i l'animació japonesa, i difícilment transferible de manera directa a una cultura receptora que no comparteix aquests codis simbòlics.

Davant aquesta dificultat de trasllat cultural, el doblatge al castellà opta per la tècnica de la compensació. En lloc de mantenir el terme o explicar-lo, la versió doblada reformula la línia com: «¿Cómo puede ser que no esté aquí?». Aquesta formulació elimina el referent cultural original, però conserva la sensació de desconcert i l'atmosfera de misteri que genera el concepte de *kamikakushi*. D'aquesta manera, es prioritza la comprensibilitat i fluïdesa del diàleg per al públic hispanoparlant, especialment en el marc del doblatge infantil, on sovint s'evita introduir elements que podrien desorientar o exigir un coneixement cultural previ.

La decisió de substituir *kamikakushi* per una formulació genèrica a través de la compensació respon a la voluntat de mantenir la claredat, el to i la funció narrativa del fragment dins les limitacions pròpies del doblatge. Tot i la pèrdua d'un element cultural rellevant, la solució escollida és funcional per al públic receptor. No obstant això, es podria valorar una alternativa lleugerament més rica en matisos si les condicions del format i del públic ho permetessin.

FITXA 4

Minutatge aproximat: 12:08

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「大バカ野郎！」 (*Ōbaka yarō!*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Es que estás atontado!»

Traducció literal del japonès:

«¡Grandísimo idiota!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

L'expressió japonesa 「大バカ野郎」 (*Ōbaka yarō*) és un insult amb una forta càrrega emocional i pragmàtica, habitual per expressar ràbia o frustració de manera contundent. Forma part del repertori lingüístic recurrent en contextos familiars de la ficció japonesa, especialment en l'*anime*, on termes com *baka* (idiota) i les seves formes intensificades s'utilitzen sovint amb propòsits còmics, expressius o disciplinaris. Tot i la seva aparença agressiva, aquestes expressions poden adquirir matisos afectuosos o resultar relativament inofensives dins d'un marc cultural específic. En aquest cas, el personatge de Misae recorre a aquesta fórmula per verbalitzar una frustració momentània, seguint un patró discursiu habitual en mares o figures d'autoritat de l'animació japonesa.

Tècnica de traducció emprada:

Modulació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, l'expressió japonesa 「大バカ野郎！」 (*Ōbaka yarō!*) funciona com un insult habitual dins la cultura lingüística japonesa, especialment en contextos familiars o informals. Tot i la seva càrrega aparentment ofensiva, no presenta necessàriament la mateixa intensitat pragmàtica que una expressió equivalent en llengües occidentals. De fet, pot tenir un ús més flexible i matisat, i fins i tot incorporar un to afectuós o humorístic segons el context, com es pot observar en l'escena.

La tècnica de traducció escollida és la modulació, que en aquest cas implica un canvi de to i de perspectiva respecte a l'original. En lloc d'optar per una traducció literal com «¡Grandísimo idiota!», el doblatge al castellà proposa una versió molt més suau: «¡Es que estás atontado!». Aquesta decisió es pot entendre per diversos motius, tots ells relacionats amb les particularitats pròpies del doblatge i amb el públic destinatari.

D'una banda, s'aprecia una clara voluntat d'adaptació cultural, atès que expressions com la de l'original podrien resultar massa agressives o fora de lloc en un producte adreçat a infants si es traduïssin de manera directa. En aquest sentit, la modulació permet mantenir la intenció expressiva del personatge (en aquest cas, la queixa o el retret) evitant, però, termes que podrien ser inadequats per al context comunicatiu del públic receptor.

La decisió de recórrer a una expressió com «¡Es que estás atontado!» és coherent amb els requisits tècnics i comunicatius del doblatge, ja que garanteix una bona fluïdesa, s'adapta a la sincronització labial i preserva el to general de la sèrie.

Curt 1x3 (13:34–20:15)

Títol original: お絵かきするゾ (*Oekaki suru zo*)

Títol doblat al castellà: Mira qué dibujo

FITXA 5

Minutatge aproximat: 15:26

Fragment original en japonès dins del context:

Professora Yoshinaga: 「きれいなお花ね」 (*Kirei na o-hana ne.*)

Nene: 「ねね、頑張って描いたの」 (*Nene, ganbatte kaita no.*)

Shin-chan: 「先生おらも綺麗なお鼻だぞ」 (*Sensei, ora mo kirei na o-hana da zo.*)

Fragment doblat al castellà:

«Y es una flor muy bonita»

«¡Es que me he esforzado mucho!»

«¡Señorita mire! ¿A que tengo una nariz bonita?»

Traducció literal del japonès:

«Qué flor tan bonita»

«Nené la ha dibujado con mucho esfuerzo»

«¡Profesora, yo también tengo una nariz bonita!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquest joc de paraules en japonès es basa en la similitud fonètica entre les paraules 《お花》 (*ohana*, flor) i 《お鼻》 (*ohana*, nas). Aquesta característica fonètica és pròpia de la llengua japonesa i, per

tant, el joc de paraules recau en l'ús específic de sons que, tot i ser homòfons, tenen significats diferents. Això reflecteix una forma d'humor molt comú a la cultura japonesa, on els jocs de paraules són una eina fonamental per crear situacions còmiques i subtils, especialment en el context de la conversa quotidiana. En el context de Shin-chan, aquesta broma no només reflecteix un joc de paraules, sinó també una característica inherent del personatge: la seva tendència a fer comentaris espontanis i sovint inapropiats.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, la decisió traductològica més destacada és l'ús de la tècnica d'adaptació per resoldre un joc de paraules fonamentat en l'homofonia japonesa entre *ohana* (flor) i *ohana* (nas), una coincidència fonètica que no té cap equivalent en castellà, ni des del punt de vista sonor ni semàntic. Davant aquesta impossibilitat d'equivalència directa, la tècnica escollida resulta adequada, ja que permet preservar el to humorístic i desenfadat de l'escena sense comprometre'n la naturalitat ni la fluïdesa, dos requisits essencials en el context del doblatge.

La versió doblada opta per mantenir la referència visual al nas i a la flor, i manté la broma de Shin-chan sobre la seva pròpia aparença mitjançant un recurs humorístic alternatiu, més accessible i comprensible per a l'audiència hispanoparlant. Amb aquesta decisió, es prioritza l'efecte còmic i la recepció immediata del gag per damunt d'una traducció literal que, a més de ser ineficaç, podria generar confusió. Cal destacar també que, com que Shin-chan ja ha fet una broma sobre el seu nas en una escena anterior del mateix episodi, el públic està familiaritzat amb aquest element humorístic, fet que n'afavoreix la comprensió sense necessitat de contextualització addicional.

Ara bé, des d'una perspectiva més lingüística i cultural, la solució adoptada pot considerar-se parcialment discutible, ja que es perd el joc de paraules original i, amb ell, part de la riquesa expressiva i del valor humorístic basat en la polisèmia i la fonètica pròpia del japonès. Com a alternativa, es podria haver plantejat una adaptació que, tot i no recrear exactament el joc de paraules, en conservés l'esperit mitjançant una al·lusió més explícita. Per exemple: «¡Señorita, yo también tengo una nariz bonita, como una flor!». Aquesta proposta manté la connexió entre el nas i la flor, i transmet una idea similar a la de l'original, tot i que amb un humor menys subtil i possiblement més forçat. A més, caldria valorar si aquesta opció s'ajusta a les restriccions tècniques del doblatge, com la sincronització labial i la durada del pla, ja que podria comprometre'n la fluïdesa.

En resum, la tria de l'adaptació com a tècnica de traducció és funcional i coherent amb les limitacions del doblatge, i assegura la transmissió de l'humor malgrat la pèrdua del joc lingüístic original. Tanmateix, en escenes com aquesta, sempre és recomanable considerar solucions que, dins del marge tècnic disponible, permetin conservar al màxim la creativitat i la complexitat humorística de l'original.

FITXA 6

Minutatge aproximat: 19:29

Fragment original en japonès dins del context:

Professora Matsuzaka:

「ひまわり組の園児にしては、園児らしいいい絵を描くじゃないのその子」

(*Himawari-gumi no enji ni shite wa, enji rashii ii e o kaku janai no, sono ko*)

Fragment doblat al castellà:

«Pues para ser de unos críos los dibujos no están nada mal, ¿no crees?»

Traducció literal del japonès:

«Para ser de la clase de los Girasoles, esos niños hacen unos dibujos muy propios de su edad, ¿no?»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

La referència a 《ひまわり組》 (*Himawari-gumi*), literalment «classe dels Gira-sols» fa al·lusió a una pràctica habitual a les escoles bressol japoneses, on les aules sovint es classifiquen amb noms de flors o elements naturals. Aquest costum forma part de la cultura educativa japonesa, i no té un equivalent directe en el sistema educatiu hispànic.

Tècnica de traducció emprada:

Elisió

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest cas, la traducció ha optat per eliminar la referència a la «classe dels Gira-sols» mitjançant la tècnica de l'elisió. Aquesta decisió respon, principalment, a criteris propis del doblatge, com la necessitat de garantir una fluïdesa narrativa i respectar la sincronització labial, que constitueixen limitacions tècniques estrictes en aquest tipus de traducció audiovisual. Evitar termes que podrien allargar el diàleg o dificultar la sincronització sovint obliga a fer retalls o simplificacions en el text original.

Tanmateix, l'elisió d'aquest referent cultural comporta una pèrdua significativa de detalls que contribueixen a construir un món narratiu específic i contextualitzat, fet que empobreix la dimensió cultural del fragment. La menció a la «classe dels Gira-sols» aporta un toc d'autenticitat que facilita la connexió de l'audiència amb la realitat sociocultural japonesa.

Com a alternativa, es podria haver optat per una adaptació que mantingués la referència a la classe, però amb una fórmula més flexible i natural en castellà, com per exemple: «para ser de la clase de los Girasoles». Aquesta solució conservaria part de la càrrega cultural i l'exotisme del referent, alhora que facilitaria una sincronització més còmoda i garantiria la comprensió per part del públic hispanoparlant.

6.1.2. Episodi 2

Curt 2x1 (00:00–06:42)

Títol original: 三輪車は楽しいゾ (*Sanrinsha wa tanoshii zo*)

Títol doblat al castellà: Quiero un triciclo

FITXA 7

Minutatge aproximat: 03:05

Fragment original en japonès dins del context:

Desconegut: 「う え えー あぶねー なおばさん じゃ!」 (*Ueee abunee na obasan ja!*)

Misae: 「誰がおばさんだ! お姉さんとお呼び!」 (*Dare ga obasan da! Oneesan to oyobi!*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Señora, quiere mirar por donde va!»

«¿Pero bueno usted que se ha pensado? ¡A ver si tiene más cuidado, eh!»

Traducció literal del japonès:

«¡Ay, cuidado, vieja!»

«¿A quién llamas vieja? ¡Lámame señorita!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

L'oposició entre els termes japonesos *obasan* (senyora d'edat mitjana) i *oneesan* (senyoreta) té una càrrega cultural i social fortament marcada, ja que reflecteix el valor que la societat japonesa atorga a l'edat i al tractament honorífic. El conflicte humorístic es basa en el rebuig de ser percebuda com una dona gran. Aquest contrast de termes reflecteix una convenció lingüística i social pròpia del japonès, sovint absent en castellà.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

La situació original es fonamenta en la tensió que genera l'ús dels termes honorífics japonesos «*obasan*» i «*oneesan*», que no només indiquen una diferència d'edat, sinó que també reflecteixen una càrrega cultural i social molt específica relacionada amb les expectatives sobre la imatge femenina i el tractament social de les dones al Japó. Aquest joc amb els honorífics crea un conflicte carregat de significats implícits sobre la preocupació per l'edat, la joventut i el respecte, elements clau per comprendre la comicitat dins el context sociocultural japonès.

En canvi, la versió doblada al castellà recorre a una tècnica d'adaptació que trasllada aquest humor a un àmbit més general i accessible per a l'audiència hispanoparlant. La tensió es desplaça cap a un conflicte basat en la manca de respecte i el to despectiu entre els personatges, eliminant l'element cultural específic de l'obsessió per l'edat i la imatge femenina. Així, es perd part de la riquesa i profunditat cultural de l'original, però es guanya en comprensibilitat i naturalitat per al públic destinatari.

Pel que fa a l'humor, l'original es basa en un component sociocultural fortament arrelat en l'ús de termes honorífics i en els significats culturals que aquests comporten, mentre que la versió doblada opta per un humor més explícit, centrat en el conflicte verbal directe i la queixa, amb una càrrega cultural menys marcada.

No obstant això, la solució adoptada pot ser discutible, ja que es perd un element humorístic i cultural rellevant que enriqueix l'escena original. Per millorar la traducció, s'hauria pogut optar per una adaptació que mantingués el conflicte sobre l'edat, però amb un referent més proper a la cultura hispànica, per exemple amb un diàleg com:

«¡Cuidado, señora!»

«¿Señora? ¡Señorita, si no le importa!»

FITXA 8

Minutatge aproximat: 05:53

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「あったー! よかった! 」 (*Attā! Yokatta!*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Ya lo tengo! ¡Yupi!»

Traducció literal del japonès:

«¡Lo encontré! ¡Qué bien!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquesta expressió transmet una reacció emocional quotidiana i espontània mitjançant interjeccions pròpies del japonès col·loquial. És un exemple de com es manifesten les emocions lingüísticament en la cultura japonesa.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

La substitució de l'exclamació japonesa «*Yokatta*» per «¡Yupi!» és un clar exemple d'adaptació, ja que es tracta d'una solució que manté el sentit general de l'original però que ajusta el registre i el to per fer-lo més adequat al públic infantil hispanoparlant. En japonès, «*Yokatta*» expressa alleujament i satisfacció després d'una situació de tensió o incertesa. És una expressió carregada d'emoció, però amb un registre més neutre i no exclusivament infantil.

En canvi, la traducció recorre a «¡Yupi!», una exclamació pròpia del llenguatge infantil que transmet alegria i entusiasme d'una manera molt espontània. Tot i que formalment és força diferent, funcionalment és una solució eficaç per transmetre una emoció positiva en un context adreçat a nens.

Tanmateix, aquesta decisió pot ser qüestionada des del punt de vista de la fidelitat emocional. Mentre que «*Yokatta*» comunica un alleujament més matisat, «¡Yupi!» transmet una alegria més simple i explícita. Si es volgués mantenir una major fidelitat a la càrrega emocional original, es podrien considerar alternatives com «¡Qué bien!» o «¡Menos mal!», que expressen satisfacció amb un to més neutre i menys infantil.

En resum, la tria de «¡Yupi!» és una adaptació funcional que respon a les necessitats del doblatge infantil i busca mantenir un efecte comunicatiu positiu, tot i que això comporti una certa pèrdua de matisos emocionals respecte a l'original japonès.

Curt 2x2 (06:42–13:32)

Títol original: お腹がパンパン痛いゾ (*Onaka ga panpan itai zo*)

Títol doblat al castellà: Cómo me duele la barriga

FITXA 9

Minutatge aproximat: 07:08

Fragment original en japonès dins del context:

Nens i nenes: 「キラキラ、キラキラ、キラキラ、 ふたば、ふたば幼稚園 」
(*Kirakira, kirakira, kirakira, Futaba, Futaba yōchien*)

Fragment doblat al castellà:

«Brilla brilla, brilla brilla, brilla-illa, es el sol, es el sol, y nos da luz y calor»

Traducció literal del japonès:

«Brilla brilla, brilla brilla, brilla brilla, Futaba, guarderia Futaba»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

Fa referència a l'entorn educatiu japonès, concretament a les guarderies. Aquestes institucions formen part essencial de la vida quotidiana dels infants japonesos i de les seves famílies, i són molt diferents de les occidentals, ja que no només ofereixen cura i educació, sinó que també transmeten valors socials i rituals tradicionals. És habitual que les guarderies i escoles japoneses disposin de cançons pròpies (com en el referent cultural) i realitzin rituals matinals, com la salutació, l'alineament o la celebració conjunta. Aquests rituals tenen una càrrega simbòlica que va més enllà del simple entreteniment: contribueixen a reforçar la identitat col·lectiva i a establir una rutina estructurada dins l'àmbit educatiu.

Tècnica de traducció emprada:

Creació discursiva

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment s'ha optat per una recreació totalment nova de la cançó original japonesa, que no manté ni el contingut textual ni els referents de la versió original, però conserva la seva funció lúdica i musical. A més, el doblatge adapta els referents culturals per acostar-los al públic hispanoparlant, fent esment a elements com el sol, la llum i la calor, més familiars i simbòlics dins d'aquest context cultural. També s'elimina qualsevol menció a la guarderia Futaba, que apareix a la cançó original, apostant per una lletra més genèrica que facilita la identificació emocional dels infants amb la cançó.

Aquesta decisió traductològica respon a una estratègia de creació discursiva que té en compte les limitacions i particularitats pròpies del doblatge audiovisual, especialment en produccions infantils. Aquesta tècnica es justifica per diverses raons: La necessitat que la lletra s'ajusti al ritme, la melodia i el moviment labial dels personatges és una restricció tècnica inherent al doblatge musical. La substitució del text original per una lletra nova facilita aquesta sincronització, millorant la naturalitat i la coherència audiovisual. Tot i que la cançó japonesa original té una funció representativa i institucional, ja que és l'himne de la guarderia Futaba, aquesta informació s'ha omès en la versió doblada. Aquesta elecció és coherent amb el sistema de valors que predomina en el doblatge infantil en espanyol, on es prioritza la transmissió d'emocions positives i una atmosfera agradable per damunt de la preservació d'elements culturals concrets que podrien no resultar rellevants per al públic destinatari.

Tot i això, aquesta solució té una doble vessant: si bé guanya en fluïdesa, naturalitat i adequació cultural, es perd l'al·lusió explícita a la institució educativa original. En aquest sentit, la solució adoptada pot resultar discutible des d'un punt de vista de fidelitat referencial. No obstant això, la decisió de recrear la cançó constitueix una aposta coherent dins les condicions comunicatives i tècniques del doblatge, que prioritza la funció afectiva i recreativa per sobre de la literalitat, i posa en evidència els reptes que suposa adaptar musicals infantils en contextos interculturals.

FITXA 10

Minutatge aproximat: 11:50

Fragment original en japonès dins del context:

Professora Yoshinaga: 「しんのすけ君、大きいのした？」 (*Shinnosuke-kun, ookii no shita?*)

Fragment doblat al castellà:

«Oye, Shin-chan, contéstame una cosa: ¿has ido al lavabo hoy?»

Traducció literal del japonès:

«Shinnosuke, ¿has hecho de las grandes?»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

Aquesta expressió s'inscriu en les convencions socials japoneses de parlar amb eufemismes o formes indirectes sobre les funcions corporals, especialment quan s'adrecen als infants. És una manera suau i afectuosa d'abordar un tema potencialment incòmode, molt habitual en el discurs infantil i educatiu japonès.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, la versió original japonesa utilitza l'expressió eufemística 《大きいの》 (*ookii no*), que literalment significa «la cosa gran», per referir-se de manera subtil i afectuosa a la defecació. Aquesta manera de parlar evita la vergonya o la incomoditat del nen i manté un to suau i proper, adequat al context infantil en què es produeix l'intercanvi.

En la versió doblada al castellà, s'ha optat per una tècnica de traducció basada en la generalització, substituint l'expressió original per una pregunta menys específica i més neutra: «¿has ido al lavabo hoy?». Aquesta decisió respon a la voluntat d'evitar una literalitat que podria resultar massa explícita

per a un públic infantil hispanoparlant, tot mantenint la intenció pedagògica i la proximitat afectiva de la mestra.

Pel que fa a les formes d'humor, en aquest cas no hi ha un humor explícit, sinó que la comicitat resideix en la innocència i la senzillesa de la situació, reforçada per la manera com es tracta un tema tabú de manera eufemística. Aquesta mena d'humor subtil és característica dels continguts infantils i s'ajusta a les limitacions i convencions pròpies del doblatge d'aquest tipus de produccions.

Es pot considerar que la solució adoptada perd part de la comicitat que aporta l'expressió japonesa original, que, tot i ser eufemística, és més concreta i pot generar un efecte humorístic més clar i proper. Una alternativa viable hauria estat «¿has hecho caca hoy?», que és una forma habitual i natural entre infants per referir-se a la defecació, mantenint la claredat del missatge, tot i que potser hauria estat considerada massa directa o poc adequada per a un context audiovisual destinat a un públic infantil general.

En definitiva, la decisió de generalitzar el missatge és coherent dins les restriccions comunicatives, tècniques i culturals del doblatge, encara que comporta un cert sacrifici de la comicitat original.

Curt 2x3 (13:34–20:18)

Títol original: 父ちゃんだって大変だゾ (*Touchan datte taihen da zo*)

Títol doblat al castellà: Pobre papá

FITXA 11

Minutatge aproximat: 15:16

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「あーせっかくの日曜だってのにこっちの面倒見るのか 」

(*Aa sekkaku no nichiyou datte noni kocchi no mendou miru no ka*)

Fragment doblat al castellà:

«Vaya... Me lo estaba imaginando... Hoy es domingo y me toca cargar con este muerto»

Traducció literal del japonès:

«Vaya, ¿y encima que es un domingo tan bonito, tengo que ocuparme de esto?»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

L'expressió «cargar con este muerto» és una frase feta pròpia de la llengua castellana amb un fort component idiomàtic, que implica arrossegar una responsabilitat molesta o no desitjada. No hi ha un equivalent directe en el japonès original, que expressa de manera més neutra el disgust per haver-se de fer càrrec d'alguna cosa un dia festiu.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, Shin-chan imita la veu del seu pare amb una clara intenció humorística i burlesca. L'objectiu de la seva intervenció és anticipar, de manera sarcàstica, el que el pare podria dir, tot parodiant-lo. A la versió original japonesa, l'expressió utilitzada és relativament neutra, però

reflecteix el malestar per haver de renunciar a un diumenge de descans. El to és de queixa, però no especialment exagerat ni carregat d'humor verbal.

En canvi, el doblatge al castellà opta per una adaptació notable amb l'ús de l'expressió figurada «cargar con este muerto». Aquesta frase feta, pròpia del registre col·loquial castellà, no té un equivalent directe en l'original, però transmet de manera eficaç la sensació de molèstia i resignació. A més, intensifica el to humorístic i sarcàstic de la intervenció, alineant-se amb l'estil burleta i exagerat que caracteritza la versió doblada.

La tècnica emprada, l'adaptació, permet substituir l'expressió original per una construcció idiomàtica pròpia de la llengua d'arribada que resulta natural per al públic destinatari. Aquest recurs afavoreix la fluïdesa del diàleg i potencia l'efecte humorístic, tot respectant les condicions tècniques i comunicatives del doblatge, com ara la sincronització labial i el ritme de la seqüència.

FITXA 12

Minutatge aproximat: 17:49

Fragment original en japonès dins del context:

Hiroshi: 「えー、チーズバーガー、照り焼きバーガー、フィッシュバーガー、エックバーガー、ストロベリーシェイクM、チョコレートシェイクL」

(*Ee, chīzubāgā, teriyakibāgā, fisshubāgā, ekkubāgā, sutoroberī sheiku M, chokorēto sheiku L*)

Fragment doblat al castellà:

«Bien, pues una hamburguesa con queso, una hamburguesa especial, una de pescado y una de huevo, un batido mediano de fresa y uno de chocolate, ¡gracias!»

Traducció literal del japonès:

«Eh... una hamburguesa con queso, una hamburguesa *teriyaki*, una hamburguesa de pescado, una hamburguesa con huevo, un batido de fresa mediano y un batido de chocolate grande»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

El menjar ràpid forma part de la cultura de consum i de les pràctiques socials quotidianes tant al Japó com a Espanya. Tanmateix, sabors i combinacions com el «*teriyaki*» connoten una especificitat cultural vinculada a la gastronomia japonesa, que pot no resultar familiar ni rellevant per al públic hispanoparlant, especialment en el cas d'un públic infantil. El *teriyaki* és una tècnica culinària japonesa que consisteix a cuinar carns o peixos amb una salsa dolça a base de soja, *mirin* (vi d'arròs dolç) i sucre.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, el terme japonès «*teriyaki*» ha estat traduït com «hamburguesa especial», una solució que exemplifica l'aplicació de la tècnica de la generalització. Aquesta elecció respon a una necessitat comunicativa clara: assegurar que el públic infantil hispanoparlant entengui la referència

de manera immediata, sense trobar-hi obstacles culturals que en dificultin la comprensió o trenquin el ritme narratiu de l'escena.

Tot i que el «*teriyaki*» és un concepte relativament conegut fora del Japó, continua sent un referent cultural específic, fortament associat a la cuina japonesa i a una combinació de sabors poc habitual en el context gastronòmic infantil espanyol. Per aquest motiu, es prioritza una formulació més genèrica i familiar com «hamburguesa especial», que manté el valor comunicatiu essencial: indicar que es tracta d'un plat més especial.

La decisió també es justifica per les condicions pròpies del doblatge, una modalitat de traducció que presenta limitacions tècniques específiques, com ara la sincronització labial i la restricció temporal. En aquest cas, el personatge parla amb rapidesa, i una expressió més llarga, per exemple, «hamburguesa teriyaki, la de la salsa dolça», hauria dificultat la fluïdesa del diàleg. En aquest sentit, la solució adoptada opta per una economia verbal que garanteix naturalitat i coherència audiovisual.

Si bé es perd la referència cultural original, la traducció preserva la funció comunicativa i l'efecte humorístic de l'escena, basat en la frustració exagerada del personatge en no obtenir el plat desitjat. Per tant, malgrat que es pugui considerar una pèrdua des del punt de vista de la transferència cultural, la solució resulta eficaç dins del context del doblatge i coherent amb el perfil del públic receptor.

6.1.3. Episodi 3

Curt 3x1 (00:00–06:42)

Títol original: アクション仮面を見るゾ (*Akushon Kamen o miru zo*)

Títol doblat al castellà: Loco por Ultrahéroo

FITXA 13

Minutatge aproximat: 02:31

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「だめ、ここで甘い顔をしたら、あの子は…しんちゃん…立って、しんちゃん！」

(*Dame, koko de amai kao o shitara, ano ko wa... Shin-chan... tatte, Shin-chan*)

Fragment doblat al castellà:

«No... Ahora no puedo retroceder, si cedo creerá que... ¡Ay, mi niño! ¡Aguanta, Shin-chan!»

Traducció literal del japonès:

«No puedo ceder ahora. Si me muestro blanda, ese niño... Shin-chan... ¡Vamos, levántate, Shin-chan!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

L'ús de «mi niño» en castellà introdueix una fórmula afectiva que no està present de manera explícita en el japonès original. L'expressió japonesa 《あの子》(*ano ko*) és una forma neutra de referir-se a un infant, sense connotacions emotives ni referències a cap vincle personal concret. En canvi, el doblatge opta per una expressió pròpia del registre col·loquial i familiar del castellà peninsular, que suggereix una relació de proximitat emocional i contribueix a intensificar el to afectuós del diàleg.

Tècnica de traducció emprada:

Ampliació lingüística

Comentari de les decisions traductològiques:

L'afegit de l'expressió «¡Ay, mi niño!» constitueix una decisió rellevant pel seu valor afectiu, ja que introdueix un matís emocional que en l'original japonès no es verbalitza, però que es pot deduir pel context visual i el to de veu. En japonès, el sentiment de Misae es transmet de manera implícita, a través d'una veu continguda i silencis carregats d'emoció. En canvi, la versió doblada opta per expressar aquest afecte verbalment, adaptant-se així als codis culturals i comunicatius del públic hispanoparlant.

Aquesta ampliació lingüística s'ajusta a les convencions del doblatge, ja que reforça la càrrega emocional de l'escena i facilita la comprensió per part de l'audiència, tenint en compte també les limitacions tècniques pròpies d'aquesta modalitat, com la sincronització labial i la restricció temporal. Tot i ser una intervenció que no figura en el text original, no desvirtua el missatge sinó que contribueix a adaptar-lo de manera coherent a les expectatives culturals del públic receptor.

D'altra banda, cal destacar la traducció de l'expressió japonesa 《甘い顔をする》 (*amai kao o suru*), que literalment significa «posar cara dolça» o «mostrar indulgència». Aquesta metàfora, típica de la cultura japonesa, es reinterpreta al castellà amb una expressió més psicològica i directa: «ceder» o «no puedo retroceder». Aquesta reexpressió és funcional perquè evita una construcció poc natural per al públic meta i manté intacta la intenció comunicativa: reflectir el conflicte interior de Misae entre la necessitat d'imposar disciplina i l'instint maternal de consolar el seu fill.

En resum, l'ús de «¡Ay, mi niño!» resulta natural i funcional en el context audiovisual i, alhora, enforteix la dimensió emocional de l'escena de manera eficaç i respectuosa amb els codis expressius de la llengua d'arribada. Per tot això, es tracta d'una decisió traductològica encertada i ben justificada.

FITXA 14

Minutatge aproximat: 05:11

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「なまいきだな！まだ同じ手に引っかかると思ったのか？このバカ！」

(Namaiki da na! Mada onaji te ni hikkakaru to omotta no ka? Kono baka!)

Fragment doblat al castellà:

«¡Pesado! ¿Pero crees que vas a engañar a mamá? ¡Eres un topenco!»

Traducció literal del japonès:

«¡Qué insolente! ¿De verdad pensaste que iba a caer en el mismo truco otra vez? ¡Idiota!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Les expressions japoneses 「なまいきだな」 (*namaiki da na*) i 「このバカ」 (*kono baka*) pertanyen a un registre col·loquial amb connotacions culturals marcades. L'ús d'aquestes formes per renyar reflecteix dinàmiques comunicatives pròpies de l'àmbit familiar japonès, on es pot ser directe sense que això impliqui necessàriament una agressivitat real. El grau de familiaritat i la jerarquia entre interlocutors influeixen en l'elecció del llenguatge, i això cal tenir-ho en compte a l'hora d'adaptar-lo.

Tècnica de traducció emprada:

Creació discursiva

Comentari de les decisions traductològiques:

La traducció literal de 《なまいきだな》 (*namaiki da na*) com «insolent» seria correcte en sentit semàntic, però resulta poc adequada en el context informal i humorístic d'una mare parlant al seu fill en un moment còmic. L'elecció de «pesado» transmet amb més naturalitat la impaciència i frustració del personatge, utilitzant un to més espontani i propi del registre col·loquial castellà.

Pel que fa a 《このバカ》 (*kono baka*), en lloc d'emprar un terme directe com «idiota» o «tonto», la traducció opta per un insult inventat: «topenco». Aquesta creació manté la força expressiva de

l'original i contribueix al to humorístic i caricaturesc de la sèrie. A més, és una estratègia habitual en el doblatge d'humor per suavitzar expressions massa agressives i dotar els personatges d'una veu pròpia i distintiva dins la cultura d'arribada. Aquesta creació discursiva respon a la necessitat d'adaptar el contingut lingüístic a la funció comunicativa de l'escena: renyar amb un to còmic i exagerat. Així, es tracta d'una reformulació lliure que manté la intenció i l'impacte originals, encara que s'allunyi formalment del missatge inicial. L'ús d'un insult inventat i d'una formulació més àgil i natural per al públic espanyol exemplifiquen aquesta adaptació.

L'humor del fragment es basa en la repetició d'un patró narratiu: el fill que intenta enganyar la mare, i en la reacció desmesurada d'ella, que genera comicitat a través de l'exageració i la familiaritat dels rols familiars.

Com a alternativa, s'hauria pogut optar per expressions com «¡Otra vez tú!» en lloc de «¡Pesado!», per fer més explícita la idea de repetició de l'engany. Tot i això, la solució triada és funcional i coherent, ja que recrea l'escena des d'una perspectiva comunicativa i culturalment ajustada, conservant el ritme, el to i la funció humorística.

Curt 3x2 (06:42–13:32)

Títol original: 給食は楽しいゾ (*Kyūshoku wa tanoshī zo*)

Títol doblat al castellà: Como me gusta comer en el col·legio

FITXA 15

Minutatge aproximat: 10:41

Fragment original en japonès dins del context:

Kazama: 「そうだよ！これはリゾットだ。西洋風のおかゆであるんだ。最初からリゾットだと思えば食べられるよ」

(Sō da yo! Kore wa rizotto da. Seiyō-fū no okayu de arunda. Saisho-kara rizotto da to omou ba taberareru yo)

Fragment doblat al castellà:

«¡Claro! Es arroz estofado. Yo también lo he comido en los restaurantes. ¡Sólo hace falta creer que es arroz estofado y nos chuparemos los dedos!»

Traducció literal del japonès:

«¡Eso es! Esto es risotto. Es como una especie de sopa espesa al estilo occidental. Si desde el principio pensamos que es risotto, lo podremos comer sin problema»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

El referent cultural d'aquest fragment fa referència a l'àmbit dels hàbits culinaris i de la manera com els aliments es perceben i es categoritzen dins d'una cultura. La comparació explícita entre el *okayu*, una preparació tradicional japonesa d'arròs bullit amb aigua, i el *risotto*, plat italià considerat més elaborat i propi de la cuina occidental, posa en relleu una oposició cultural carregada de significat.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, Kazama intenta justificar que el menjar caigut a terra pot seguir sent comestible si es presenta com un plat occidental i sofisticat. La situació es basa en una comparació culinària entre dues preparacions que, tot i tenir una textura similar, tenen connotacions culturals molt diferents al Japó: el *okayu* i el *risotto*. El *okayu* és una mena de farinetes d'arròs amb molta aigua, habitualment associat a persones malaltes, infants o gent gran, i està vinculat culturalment a la senzillesa i la cura. Per contra, el *risotto* es percep al Japó com un plat italià refinat, vinculat a la cuina d'alta qualitat i amb un cert prestigi gastronòmic. Aquest contrast entre un plat humil i un altre sofisticat crea un efecte humorístic basat en la recontextualització i la incongruència cultural.

A la versió doblada al castellà, el terme *risotto* es substitueix per «arroz estofado», aplicant la tècnica de l'adaptació. Aquesta opció facilita una comprensió immediata i natural, essencial en el doblatge, on és necessari respectar la fluïdesa oral, les limitacions temporals i la sincronització labial. No obstant això, aquesta decisió comporta la pèrdua del contrast intercultural que fa especial el gag original. En canviar *risotto* per un plat més genèric, s'esvaeix la idea de sofisticació exagerada que Kazama pretén transmetre, i es redueix la força del contrast entre el plat senzill (*okayu*) i el refinat (*risotto*). Així, el gag resulta entenedor però menys potent des d'un punt de vista semàntic.

Una possible alternativa hauria estat mantenir el terme *risotto* i incloure una breu explicació en el diàleg, per exemple: «parece risotto, ese arroz italiano». Això hauria conservat l'element intercultural sense comprometre la naturalitat del text ni la seva comprensibilitat. El doblatge opta per l'adaptació per garantir una comunicació clara i adequada per a un públic infantil, acceptant la pèrdua de certa profunditat cultural com un sacrifici raonable. Tot i ser una decisió funcionalment encertada dins les limitacions pròpies del doblatge, des d'una perspectiva traductològica pot considerar-se millorable.

FITXA 16

Minutatge aproximat: 12:06

Fragment original en japonès dins del context:

Kazama: 「小学生になっても『おまえ、幼稚園のとき給食を』、高校生になっても『おまえ、幼稚園のとき給食を』、結婚しても『あなた、幼稚園のとき給食を』、おじいさんになっても『じいちゃん、幼稚園のとき給食を』、死んでも『この人、幼稚園のとき給食を』。。。」

(Shōgakusei ni natte mo 'omae, yōchien no toki kyūshoku o', kōkōsei ni natte mo 'omae, yōchien no toki kyūshoku o', kekkon shite mo 'anata, yōchien no toki kyūshoku o', ojiisan ni natte mo 'jīchan, yōchien no toki kyūshoku o', shinde mo 'kono hito, yōchien no toki kyūshoku o'...)

Fragment doblat al castellà:

«Y cuando sea más mayor: "Es el que en la guardería recogía la comida con la escoba". Y cuando vaya al instituto: "Mira, el que de pequeño recogía la comida con la escoba". Y cuando me case: "Mi cielito, que de pequeñín recogía la comida con la escoba". Incluso cuando sea anciano: "Abuelo, tú, a mi edad, recogías la comida con la escoba, ¿verdad?". Y cuando me muera: "El hombre que hoy despedimos, de pequeño recogía la comida con la escoba".»

Traducció literal del japonès:

«Cuando entre en primaria, dirán: “Tú, en la guardería... la comida del comedor...”. Cuando llegue al instituto, dirán: “Tú, en la guardería... la comida del comedor...”. Cuando me case, dirán: “Cariño, tú en la guardería... la comida del comedor...”. Cuando sea abuelo, dirán: “Abuelo, tú en la guardería... la comida del comedor...”. Y hasta cuando muera, dirán: “Este hombre, en la guardería... la comida del comedor...”»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

El referent cultural principal en aquest fragment és 《給食》 (*kyūshoku*), el menjar escolar que es proporciona diàriament a les escoles japoneses, especialment a les llars d'infants i escoles primàries. No es tracta només d'una pràctica alimentària, sinó també d'una eina pedagògica fonamental dins

l'educació japonesa. Els alumnes acostumen a menjar junts a l'aula o al menjador, es serveixen ells mateixos i participen en la neteja. Aquest sistema fomenta valors com la responsabilitat, la cooperació i la igualtat, i contribueix a crear un fort sentiment de comunitat. En aquest context, que Kazama imagini que aquest petit incident el perseguirà tota la vida, fins i tot després de la mort, evidencia fins a quin punt les vivències quotidianes poden marcar la pròpia identitat i la percepció social.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització amb amplificació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, la versió doblada opta per traduir el terme japonès específic 《給食》 (*kyūshoku*) mitjançant una generalització com «comida». Aquest mot fa referència al sistema de menjadors escolars gestionats pels centres educatius al Japó, amb connotacions socials i pedagògiques importants dins del context nipó. La decisió de no conservar aquest referent respon a la voluntat d'evitar un concepte potencialment desconegut pel públic receptor i garantir, alhora, la fluïdesa del diàleg sense necessitat d'explicacions addicionals.

Paral·lelament, la versió doblada introdueix un element afegit «recoger la comida con la escoba» que no apareix en l'original. Aquest recurs funciona com una amplificació humorística: transforma la preocupació del personatge en una imatge exagerada que intensifica el to còmic de l'escena. Malgrat que s'allunya del contingut literal, aquesta incorporació transmet de manera efectiva l'angoixa desmesurada de Kazama, afavorint una reacció humorística immediata en l'espectador.

Ara bé, aquesta transformació comporta també una pèrdua rellevant: la referència a *kyūshoku* no és anecdòtica en el text original, sinó que evoca tot un marc cultural vinculat a la vida escolar japonesa. Precisament, el contrast entre la banalitat del context i la reacció dramàtica del personatge és el que genera un humor més subtil, basat en la desproporció emocional. La versió doblada, en canvi, es decanta per un humor més directe i visual, i desplaça així part de la subtileza original.

En conclusió, la traducció aposta per una combinació de generalització i ampliació que busca preservar la funció humorística del fragment per damunt de la fidelitat cultural. Aquesta decisió respon a les particularitats del doblatge, com la limitació temporal, la sincronització labial i la naturalitat del diàleg, i té en compte les expectatives del públic meta. Tot i la simplificació cultural que implica, es tracta d'una solució eficaç en termes de comunicació audiovisual i adequació al gènere.

Curt 3x3 (13:34–20:18)

Títol original: 歯医者に行くゾ (*Haisha ni iku zo*)

Títol doblat al castellà: Voy al dentista

FITXA 17

Minutatge aproximat: 17:02

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「しんちゃん、この音はね、ハイレグの看護師さんがお仕事してる音なのよ!」
(*Shin-chan, kono oto wa ne, hairegu no kangoshi-san ga oshigoto shiteru oto na no yo!*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Eso que oyes son las enfermeras guapísimas que trabajan ahí dentro, Shin-chan!»

Traducció literal del japonès:

«¡Shin-chan, este sonido es el de una enfermera con bañador de tiro alto trabajando!»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

El terme «ハイレグ» (*hairegu*, abreviació de *high-leg*) fa referència a una peça de roba ajustada que destaca per tenir un tall alt de cames, habitualment associada a una estètica provocativa o eròtica dins la cultura popular japonesa. Aquest tipus de banyador es vincula sovint a estereotips relacionats amb concursos de bellesa o representacions mediàtiques de la feminitat sexualitzada. La referència apel·la a un imaginari cultural específic, molt reconegut al Japó, però que no es comparteix de manera directa ni implícita amb el públic hispanoparlant.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

Aquest fragment constitueix un exemple clar d'adaptació cultural en el marc del doblatge, en què un referent específic de la cultura japonesa es substitueix per una expressió més adequada al context receptor. En l'original japonès es fa menció al *hairegu* (abreviació de *high-leg cut swimsuit*), un tipus de banyador de tall alt a les cames que sovint s'associa, dins l'imaginari japonès, a personatges femenins fortament sexualitzats com ara infermeres, policies o hostesses. Aquesta peça de roba, carregada de connotacions visuals, forma part d'un repertori estètic habitual en l'humor nipó, i la seva sola evocació pot generar un efecte còmic immediat. L'humor que es desprèn d'aquesta escena prové, doncs, de la transgressió i de la incongruència: un infant expressa desitjos impropis de la seva edat, fet que provoca una reacció còmica tant per la sorpresa com pel contrast entre el parlant i allò que diu.

Ara bé, aquest referent no té una correspondència directa en la cultura hispanoparlant. L'expressió *high-leg* no forma part del lèxic habitual, i la càrrega sexualitzada associada a aquest tipus de banyador pot resultar poc clara o innecessàriament provocadora per al públic objectiu del doblatge, que és majoritàriament infantil o familiar. En aquest context, una traducció literal podria perdre l'efecte humorístic o generar incomoditat.

Per aquest motiu, s'ha optat per la tècnica de l'adaptació, substituint el referent original per una expressió més genèrica i culturalment més neutral: «enfermeras guapísimas». Aquesta solució manté el component d'exageració i desig que caracteritza l'escena original, però en un registre més suau i comprensible. El resultat és una formulació que, tot i allunyar-se de la literalitat, funciona eficaçment en termes de comunicació i recepció.

Pel que fa a possibles alternatives, una opció més neutra com «las enfermeras que trabajan ahí dentro» no hauria conservat l'efecte humorístic de la mateixa manera. En canvi, l'elecció de «enfermeras guapísimas» és una adaptació ben resolta: manté el to desenfadat de la sèrie, s'ajusta al registre del personatge i alhora respecta les convencions culturals i les limitacions tècniques del doblatge. És un bon exemple de com una solució allunyada formalment de l'original pot assolir un alt grau d'equivalència funcional i humorística.

FITXA 18

Minutatge aproximat: 18:08

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「こいつは…」 (*Koitsu wa...*)

Fragment doblat al castellà:

«Es un impresentable...»

Traducció literal del japonès:

«Este niño...»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

El terme 「こいつ」 (*koitsu*) és un pronom demostratiu informal del japonès, emprat per referir-se a una tercera persona propera en un registre col·loquial. Forma part d'un grup de pronoms familiars que inclou també 「あいつ」 (*aitsu*) i 「そいつ」 (*soitsu*), amb matisos que sovint expressen familiaritat, menyspreu o crítica, segons el context i la entonació. Aquest tipus de pronom no té un equivalent directe en català ni en castellà, ja que combina funcions referencials amb una càrrega valorativa i emotiva significativa. En aquest cas, la Misae l'utilitza per referir-se a en Shin-chan amb exasperació i retret, tot mantenint el to humorístic propi de la sèrie.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació amb amplificació (no lingüística)

Comentari de les decisions traductològiques:

Aquest fragment exemplifica una adaptació que incorpora una amplificació no lingüística per reforçar la càrrega expressiva del missatge original. En japonès, l'expressió 《こいつは…》 (*koitsu wa...*) funciona com un pronom demostratiu informal amb matisos que depenen del context comunicatiu. En aquest cas, Misae l'utilitza per expressar una emoció d'irritació i esgotament envers el comportament

d'en Shin-chan. Es tracta d'una forma col·loquial habitual en la parla familiar, que pot denotar exasperació o condescendència, tot segons l'entonació i el vincle entre interlocutors.

Davant la impossibilitat de reproduir literalment aquest element amb els mateixos matisos en castellà, el doblatge opta per una adaptació funcional, substituint la forma pronominal per una valoració explícita: «Es un impresentable...». Aquesta solució amplifica el sentit de l'original fent-lo més directe i transparent per al públic meta, especialment l'infantil, que pot no captar subtileteses pragmàtiques si es mantingués una expressió més neutra com «este niño...».

L'elecció d'una expressió idiomàtica amb una connotació negativa marcada s'ajusta al to caricaturesc i humorístic de la sèrie, i reforça el perfil expressiu del personatge de la Misae. A més, encaixa amb els codis de comunicació propis del doblatge castellà, on sovint es prioritza la claredat, l'expressivitat i la naturalitat per davant de la literalitat.

En resum, l'ús d'«impresentable» és una decisió traductològica que respon a criteris d'eficàcia comunicativa, adequació cultural i respecte pel to original, encara que comporti una certa pèrdua de l'ambigüïtat i deixi de banda el recurs pronominal present en japonès.

6.1.4. Episodi 4

Curt 4x1 (00:00–06:42)

Títol original: 仁侠ひまわり組だゾ (*Ninkyō Himawari-gumi da zo*)

Títol doblat al castellà: Los de la clase de los girasoles somos unos héroes

FITXA 19

Minutatge aproximat: 02:50

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「おとなしくしないから黙らせてって組長先生が…」

(*Otonashiku shinai kara damarasette kumichō sensei ga...*)

Fragment doblat al castellà:

«Como mi amiga no se estaba quieta, el señor mafioso le ha hecho llorar»

Traducció literal del japonès:

«El líder de la banda le dijo que se callara porque, si no, la haría callar él mismo»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

Aquest fragment fa referència al terme japonès 《組長先生》 (*kumichō sensei*), que combina la paraula «組長» (*kumichō*), utilitzada habitualment per referir-se al cap d'una banda de la *yakuza*, amb el tractament honorífic 《先生》 (*sensei*), emprat per designar figures d'autoritat com mestres o directors. En aquest cas, s'estableix un contrast còmic amb la forma correcta d'anomenar el director d'una guarderia: 《園長先生》 (*enchō sensei*). El joc de paraules genera humor mitjançant la transgressió d'expectatives: en lloc de referir-se al director amb la fórmula respectuosa, Shin-chan li assigna una imatge d'autoritat intimidant pròpia de l'imaginari criminal, basada tant en la fonètica com en l'aspecte físic del personatge (ulleres, cabell i vestimenta fosca, actitud autoritària), evocant estereotips dels líders de la *yakuza*.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització

Comentari de les decisions traductològiques:

La dificultat principal d'aquest fragment rau en la impossibilitat de mantenir el joc de paraules japonès basat en la semblança fonètica entre *kumichō* (líder criminal) i *enchō* (director escolar). El públic castellanoparlant no comparteix aquest codi lingüístic ni cultural, per la qual cosa una traducció literal resultaria ineficaç i mancada d'efecte humorístic.

Davant d'aquesta limitació, la versió doblada opta per una generalització: en lloc de mantenir la referència específica al «líder de la *yakuza*», es recorre a una figura més àmplia i familiar per al públic destinatari, «el señor mafioso». Aquesta expressió, tot i no tenir la mateixa precisió terminològica, conserva l'essència de l'humor original: la imatge d'una figura autoritària exageradament intimidant en un context inapropiat (una guarderia). La tria de «mafioso» connecta amb l'imaginari occidental i facilita la comprensió immediata del contrast humorístic, mantenint així la funció comunicativa del fragment. El to burleta i exagerat de Shin-chan es preserva, i l'expressió esdevé recurrent al llarg de la sèrie doblada, convertint-se en un element característic que contribueix a construir un univers humorístic propi.

En definitiva, la traducció aposta per una estratègia que prioritza l'efecte còmic i la comprensibilitat cultural per damunt de la fidelitat formal, a través d'una generalització efectiva i natural per al públic hispanoparlant.

FITXA 20

Minutatge aproximat: 03:13

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「東京湾に誰かを沈めたことはありますか？」

(Tōkyō-wan ni dareka o shizumeta koto wa arimasu ka?)

Fragment doblat al castellà:

«¿Ha arrojado alguna vez una pobre víctima a la bahía de Tokio?»

Traducció literal del japonès:

«¿Alguna vez ha hundido a alguien en la bahía de Tokio?»

Categoria del referent cultural:

Topònims i medi natural

«La bahía de Tokio» és un espai geogràfic real, però també ha adquirit un valor simbòlic dins de la ficció japonesa, on sovint es presenta com a escenari d'activitats delictives en gèneres com el *thriller* o el *manga* de temàtica criminal. En aquest context, no només s'hi fa referència com a lloc físic, sinó que també carrega connotacions culturals vinculades a la criminalitat.

Tècnica de traducció emprada:

Ampliació lingüística

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquesta escena de *Shin-chan*, el director de la guarderia proposa un joc de preguntes per conèixer millor els nens. Seguint la broma prèvia sobre el «senyor mafiós», Shin-chan li formula una pregunta que fa referència a activitats il·legals, amb una clara intenció irònica. La frase original japonesa utilitza un espai geogràfic conegut (la badia de Tòquio) amb fortes connotacions criminals dins la ficció japonesa, i ho fa amb un to exagerat que contrasta amb el context quotidià i infantil de l'escena, fet que reforça l'efecte còmic.

En la versió doblada al castellà es manté el topònim «la bahía de Tokio», preservant així la coherència amb l'original. Tanmateix, s'hi afegeix l'expressió «pobre víctima», que no apareix en la versió japonesa. Aquesta ampliació lingüística contribueix a reforçar tant el dramatisme com l'efecte humorístic de la frase, i facilita la comprensió de la connotació criminal per part del públic d'arribada, que podria no estar familiaritzat amb el simbolisme associat a aquest espai geogràfic. En aquest sentit, la tècnica adoptada no només manté el to humorístic, sinó que n'afavoreix la recepció, tot conservant la intenció original de la broma.

Pel que fa al tipus d'humor, el fragment exemplifica l'humor negre i absurd característic de *Shin-chan*, que sovint es basa en exageracions i situacions fora de lloc generades per l'espontaneïtat del protagonista. La referència a una acció violenta, en aquest cas, llançar algú a la badia, s'inscriu dins d'aquest registre humorístic: resulta tan desmesurada dins el context escolar que esdevé còmica més que inquietant.

Una possible alternativa hauria estat emprar un referent més genèric o culturalment proper al públic castellanoparlant, com ara: «¿Ha arrojado alguna vez una pobre víctima al río?». Tot i així, aquesta opció hauria pogut diluir l'especificitat cultural i reduir l'eficàcia humorística del fragment. En aquest cas, doncs, l'ampliació lingüística ha estat una estratègia adequada per conservar l'impacte comunicatiu i l'efecte humorístic en el context de la llengua d'arribada.

Curt 4x2 (06:42–13:32)

Títol original: ピクニックに行くゾ (*Pikunikku ni iku zo*)

Títol doblat al castellà: Me voy de pícnic

FITXA 21

Minutatge aproximat: 08:37

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「おにぎりおらも作りたい！」

(*Onigiri ora mo tsukuritai*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Bolitas de arroz, yo también quiero hacerlas!»

Traducció literal del japonès:

«¡Yo también quiero hacer *onigiri*!»

Categoria del referent cultural:

Cultura social

L'*onigiri* és un aliment quotidià i molt representatiu de la cultura japonesa, especialment habitual en pícnic. Té una forta càrrega cultural i emocional, sovint associada a la cura familiar (en particular de la mare envers els fills), al temps d'oci i a la tradició. En aquest cas, Shin-chan observa com la seva mare prepara *onigiri* per al pícnic familiar, un acte típic que simbolitza vincles afectius i rutines culturals pròpies del Japó.

Tècnica de traducció emprada:

Descripció

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, el referent cultural 《おにぎり》 (*onigiri*) ha estat traduït com «bolitas de arroz». No s'ha optat pel préstec, que hauria mantingut el terme original, sinó per una descripció que n'explica la naturalesa de manera funcional i immediata per al públic castellanoparlant. Aquesta decisió respon a la necessitat de claredat i fluïdesa pròpia del doblatge: el mot *onigiri* pot resultar desconegut per a una part important de l'audiència, mentre que «bolitas de arroz» transmet de manera directa la idea de l'aliment.

La tècnica emprada, la descripció, permet transmetre tant la forma com la funció del referent cultural: són boles (o triangles) d'arròs elaborades habitualment a casa i presents en dinars familiars o pícnic. Així, es fa visible el referent sense recórrer a explicacions externes, com requeriria una amplificació. Tanmateix, aquesta opció comporta la pèrdua de la càrrega cultural implícita en el mot original. El terme *onigiri* no només fa referència a un aliment, sinó que evoca tot un univers cultural vinculat a la preparació amb afecte, als *bento*, a la relació mare-fill, etc. La substitució per una forma genèrica dilueix aquest rerefons simbòlic i contextual.

La decisió traductològica adoptada és, per tant, encertada, ja que permet al públic hispanòfon comprendre immediatament què és un *onigiri*, sense requerir coneixements previs sobre la cultura japonesa. Malgrat la pèrdua del referent cultural explícit, s'assoleix un equilibri eficaç entre la claredat comunicativa i una certa preservació del contingut original, afavorint-ne l'accessibilitat sense comprometre la coherència narrativa del doblatge.

FITXA 22

Minutatge aproximat: 12:00

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「おらのうつや！」 (*Ora no utsuya*)

Fragment doblat al castellà:

«¡Es mi *mirienda*!»

Traducció literal del japonès:

«¡Es mi merienda!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

El referent cultural no és aquí un objecte ni una pràctica social, sinó una forma específica d'ús de la llengua associada al parlar infantil i a les invencions lèxiques de Shin-chan. Aquesta expressió reflecteix una variació dialectal o pròpia de l'edat en el japonès infantil, que esdevé un tret identitari del personatge i que cal traslladar amb cura en el procés de doblatge.

Tècnica de traducció emprada:

Variació lingüística

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, el principal repte és transmetre en castellà una deformació fonètica infantil pròpia del japonès, concretament la forma *utsuya* en comptes de l'estàndard *oyatsu* ('berenar'). Aquesta manera de parlar és una característica essencial del Shin-chan i no reproduir-la suposaria perdre una part important de la seva identitat.

Per al doblatge, s'ha optat per una variació lingüística que consisteix en modificar la paraula *merienda* per *mirienda*, mantenint així la intenció original de reflectir un parlar infantil i una manera particular de pronunciar les paraules. Aquesta solució ajuda a conservar la personalitat i l'estil únics del

personatge, alhora que fa que l'experiència de l'espectador sigui el més propera possible a la de l'original, dins les limitacions tècniques i culturals que implica la traducció audiovisual.

La forma *mirienda* sona natural en castellà, ja que imita errors típics dels infants i és fàcilment identificable pel públic. Aquest recurs contribueix a preservar l'humor de la sèrie, que sovint es basa en la innocència irreverent i el joc amb el llenguatge per part del nen protagonista. A més, en el doblatge, on la veu i la manera de parlar dels personatges són claus per mantenir la seva identitat, aquesta adaptació és imprescindible perquè l'espectador percebi la mateixa personalitat desafiadora i simpàtica que a l'original.

En conjunt, la decisió és creativa i encertada, ja que respecta tant la intenció comunicativa com les característiques del personatge, i s'adapta als referents culturals i lingüístics del públic hispanoparlant.

Curt 4x3 (13:34–20:18)

Títol original: ピクニックに行くゾ、その2 (*Pikunikku ni iku zo, sononi*)

Títol doblat al castellà: Me voy de picnic, parte 2

FITXA 23

Minutatge aproximat: 15:04

Fragment original en japonès dins del context:

Hiroshi: 「おい、縁起でもないこと言うなよ！」

(*Oi, engi demo nai koto iu na yo!*)

Fragment doblat al castellà:

«¡No llames al mal tiempo!»

Traducció literal del japonès:

«Oye, ¡no digas esas cosas, que trae mala suerte!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquesta expressió japonesa reflecteix una creença molt arrelada al Japó: la idea que verbalitzar determinats pensaments negatius pot alterar el curs dels esdeveniments i portar desgràcies. Això s'emmarca en una concepció simbòlica del llenguatge, en què les paraules tenen el poder d'atreure la bona o la mala sort (*engi*). Aquest tipus de tabús lingüístics és especialment freqüent en situacions delicades o potencialment perilloses, com en aquest cas, on Hiroshi està al volant i intenta evitar que es verbalitzin possibles infortunis.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

La traducció d'aquesta expressió comporta una dificultat cultural notable, ja que fa referència a una superstició específica del context japonès. El doblatge opta per adaptar el contingut a una frase culturalment funcional i comprensible per al públic castellà: «¡No llames al mal tiempo!». Aquesta expressió no és una traducció literal, però conserva el valor pragmàtic i simbòlic de l'original: la idea que verbalitzar un esdeveniment negatiu pot fer-lo realitat.

Aquesta decisió mostra una clara estratègia d'adaptació, ja que substitueix un element culturalment específic per un d'equivalent dins la cultura meta. El resultat és una frase natural i coherent amb el registre col·loquial del personatge, i alhora eficaç per transmetre l'advertència supersticiosa i l'exasperació de Hiroshi.

Una opció més literal, com ara «No diguis coses que porten mala sort», hauria estat menys idiomàtica i podria haver trencat la fluïdesa del diàleg. L'ús d'una expressió pròpia de la cultura d'arribada contribueix a mantenir el ritme, la naturalitat i la càrrega emocional de l'escena, i permet que l'espectador connecti immediatament amb la situació.

En resum, es tracta d'una adaptació reeixida que respecta la funció comunicativa i simbòlica del text original, ajustant-la a les convencions culturals del públic destinatari i a les exigències tècniques del doblatge.

FITXA 24

Minutatge aproximat: 20:12

Fragment original en japonès dins del context:

Desconeguts: 「南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏」

(*Namu Amida Butsu, Namu Amida Butsu*)

Fragment doblat al castellà:

«Que descansen en paz eternamente»

Traducció literal del japonès:

«Honoro a Amida Buda, honoro a Amida Buda»

Categoria del referent cultural:

Patrimoni cultural

Es tracta d'una fórmula religiosa budista associada al budisme de la Terra Pura 《浄土宗》 (*Jōdo-shū*), una de les escoles més populars al Japó. Aquesta escola es basa en la fe en el Buda Amida i la seva pràctica central consisteix en la recitació del *nembutsu*, la frase 《南無阿弥陀仏》 (*Namu Amida Butsu*), que vol dir «honoro Amida Buda», com a acte de devoció i desig de renaixement a la Terra Pura, un paradís on és possible assolir la Il·luminació. Aquesta fórmula té un alt valor espiritual i cerimonial, especialment en contextos funeraris, on es pronuncia per pregar pel descans de les ànimes dels difunts. També pot formar part de pràctiques quotidianes de fe, però, dins del context audiovisual analitzat, la seva funció és clarament associada al ritual de la mort. No té un equivalent cultural directe en el marc cristià occidental, i per tant no forma part del patrimoni religiós de la cultura meta, on expressions com «Descansin en pau» o «Que Déu els tingui en la seva glòria» són més habituals en contextos funeraris.

Tècnica de traducció emprada:

Adaptació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquesta escena, Hiroshi i Misae s'adormen durant un pícnic, i Shin-chan els cobreix amb un llençol posant flors al voltant, recreant de manera innocent una escena que imita un funeral. Uns avis que passen per allà interpreten erròniament la situació com un funeral real i pronuncien la fórmula budista «南無阿弥陀仏» (*Namu Amida Butsu*), pròpia de cerimònies mortuòries en el budisme japonès.

El principal repte traductològic és com transmetre aquesta referència religiós-cultural tan específica a un públic que no està familiaritzat amb el budisme ni amb aquesta invocació. Una traducció literal, com ara «Honro a Amida Buda» o «Me encomiendo a Amida», resultaria poc efectiva perquè el referent es trobaria fora del context cultural del públic, generant confusió i dificultant la comprensió de l'escena. Això afectaria l'efecte humorístic, ja que la gràcia rau precisament en l'error de percepció dels avis. A més, la fluïdesa narrativa es veuria trencada per la necessitat d'una explicació que no encaixa en un format de doblatge, on el temps i l'espai són limitats. Per aquesta raó, la versió doblada opta per la tècnica d'adaptació, substituint la invocació budista per una frase solemne i familiar dins la cultura occidental cristiana: «Que descansen en paz eternamente».

L'humor es basa en el malentès cultural i la confusió: la innocència de Shin-chan contrasta amb la interpretació errònia dels avis. Aquest tipus d'humor, que juga amb l'absurd i la ironia, es manté gràcies a l'adaptació, que evita que la manca de coneixement cultural esdevingui una barrera per a l'audiència.

En definitiva, l'adaptació de la fórmula budista per una expressió cristiana coneguda és una decisió traductològica encertada i funcional, que conserva la intenció humorística i facilita la comprensió del gag pel públic al qual va dirigida la sèrie. A més, s'ajusta a les limitacions pròpies del doblatge, com ara la sincronització labial i la restricció temporal. Tot i que es perd la referència cultural original, aquest canvi garanteix l'eficàcia comunicativa i l'efecte còmic, prioritzant l'accessibilitat i el gaudi de l'espectador familiar.

6.1.5. Episodi 5

Curt 5x1 (00:00–06:42)

Títol original: 映画に行くゾ (*Eiga ni iku zo*)

Títol doblat al castellà: Voy al cine

FITXA 25

Minutatge aproximat: 01:24

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「おーこの女メガネ取ると美人だよ」

(*Ō, kono onna megane toru to bijin da yo*)

Fragment doblat al castellà:

«Oh, seguro que sin gafas esta está buenísima»

Traducció literal del japonès:

«Oh, esta chica es guapa cuando se quita las gafas»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Es tracta d'un referent cultural de tipus lingüístic, ja que implica l'ús d'expressions ambivalents i carregades de connotacions que depenen de les convencions idiomàtiques i les maneres de parlar pròpies de cada llengua. El terme japonès 《美人》 (*bijin*), que significa literalment «dona bella», manté un to més neutre o fins i tot formal. En canvi, l'expressió escollida en el doblatge castellà, «està buenísima», presenta un registre col·loquial i sexualitzat. Aquesta opció no només respon a l'estil descarat del personatge, sinó que reflecteix també una diferent manera, pròpia del context sociocultural hispànic, de verbalitzar l'atractiu físic. Aquest contrast posa de manifest que certes

expressions no admeten una traducció literal sense perdre el to o la càrrega connotativa original, fet que exigeix una adaptació als usos lingüístics i culturals del públic receptor.

Tècnica de traducció emprada:

Variació lingüística

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest cas, el doblatge recorre a la tècnica de la variació lingüística, adaptant el registre del discurs per adequar-lo tant a la personalitat del personatge com al to general de la sèrie. L'expressió original en japonès, «es guapa sin gafas», té un to relativament neutre, mentre que la versió doblada introdueix una valoració subjectiva i clarament sexualitzada: «está buenísima», pròpia d'un registre col·loquial.

Aquest canvi resulta coherent amb el caràcter irreverent de Shin-chan i contribueix a potenciar el component humorístic de la seqüència. Alhora, l'ús d'un llenguatge més directe i natural afavoreix la fluïdesa del diàleg i facilita aspectes tècnics com la sincronització labial, fonamentals en el doblatge audiovisual.

Tot i l'eficàcia de la solució adoptada, convé considerar que l'expressió emprada pot resultar excessivament vulgar en determinats contextos, especialment si es vol mantenir una classificació apta per a tots els públics. Alternatives com «Sin gafas está muy guapa» o «Sin gafas está monísima» mantindrien la idea original amb un to més suau i adequat per a una audiència més àmplia.

FITXA 26

Minutatge aproximat: 04:40

Fragment original en japonès dins del context:

Misae: 「ほら、怖いおじさんがいるんだから静かにしなきゃ」

(Hora, kowai ojisan ga iru n dakara shizuka ni shinakya)

Fragment doblat al castellà:

«Como hagas ruido... ¡Ya verás a ese señor con cara de pocos amigos!»

Traducció literal del japonès:

«Mira, que hay un señor que da miedo, así que tienes que estar callado»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

El terme *ojisan* és una forma habitual en japonès per referir-se a un home adult (normalment d'edat mitjana) i s'utilitza sovint en contextos infantils. Aquesta paraula reflecteix una manera específica de categoritzar les relacions socials i generacionals en japonès, sense un equivalent directe en castellà amb la mateixa càrrega pragmàtica i cultural. La traducció no manté aquest terme, sinó que l'adapta funcionalment com «ese señor con cara de pocos amigos», prioritzant el context comunicatiu per damunt de la literalitat del referent.

Tècnica de traducció emprada:

Modulació

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, Misae expressa una advertència al seu fill Shin-chan mitjançant una construcció relativament neutra: esmenta que hi ha un senyor que fa por i que, per tant, cal estar en silenci. El missatge s'expressa de manera directa i sense dramatismes, buscant un efecte intimidatori suau però efectiu.

En la versió doblada al castellà, aquest missatge es transforma en una formulació més expressiva i amenaçadora: «¡Ya verás a ese señor con cara de pocos amigos!». Aquesta frase implica una possible reacció negativa del senyor, sense que es digui explícitament, i genera una tensió humorística pròpia del to de la sèrie. El canvi de formulació, mantenint la mateixa intenció comunicativa, s'aconsegueix mitjançant la tècnica de modulació, que consisteix a expressar el mateix contingut des d'un altre angle o punt de vista.

La modulació permet conservar l'efecte pragmàtic de l'original (fer callar el nen mitjançant una advertència indirecta) però reforçant l'impacte emocional mitjançant una expressió pròpia del registre col·loquial castellà. L'expressió «cara de pocos amigos» aporta una imatge culturalment coneguda i humorística per al públic d'arribada, sense perdre la funcionalitat del missatge ni el to de la sèrie. A més, aquesta solució afavoreix la prosòdia i la fluïdesa del diàleg dins les condicions del doblatge.

En conclusió, la modulació emprada és adequada i coherent amb el caràcter del personatge, el registre lingüístic i el context humorístic de l'escena.

Curt 5x2 (06:42–13:32)

Títol original: 良い子のプレゼントだゾ (*Yoi ko no presentsento da zo*)

Títol doblat al castellà: Hago un regalo a la señorita

FITXA 27

Minutatge aproximat: 07:53

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「先生、おじょうだん日ごしゅうしょ様」

(*Sensei, ojōdan higoshūsho-sama*)

Fragment doblat al castellà:

«Señorita, le acompaño en el sentimiento»

Traducció literal del japonès:

«Señorita, feliz cumpleaños»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquest fragment mostra un joc lingüístic característic de Shin-chan, en què el personatge barreja paraules reals i inventades per deformar una expressió formal i socialment significativa en japonès. La frase original seria 「お誕生日おめでとうございます」 (*Otanjōbi omedetō gozaimasu*), que vol dir «Feliç aniversari» amb un registre molt educat i cerimoniós. En canvi, Shin-chan n'elabora una versió absurda i còmica, en què substitueix termes per d'altres inventats o mal pronunciats, combinant formes pròpies del llenguatge formal amb un sufix honorífic impropï i un mot inexistent. Això genera un efecte humorístic basat en la contradicció entre el registre formal i l'absència de sentit, en la paròdia d'un ritual social establert i en l'ús infantil que provoca comicitat per la seva ingenuïtat del protocol.

Tècnica de traducció emprada:

Creació discursiva

Comentari de les decisions traductològiques:

L'original japonès presenta un joc lingüístic infantil que parteix d'una frase molt coneguda i la deforma amb intenció humorística. Davant la dificultat de traslladar aquest tipus d'humor basat en la forma literal, la versió doblada opta per un canvi total del missatge, substituint la felicitació per una expressió molt diferent però igualment còmica: «Le acompaño en el sentimiento», una frase habitual en contextos de dol. L'ús d'aquesta expressió solemne en un context alegre crea un efecte irònic i absurd que conserva la intenció humorística de l'original, mitjançant la incongruència entre registre i situació.

Aquesta estratègia respon a una creació discursiva, ja que no existeix un equivalent directe o una deformació literal que sigui alhora comprensible i còmica en castellà. Les fórmules de felicitació són força rígides i no permeten fàcilment aquest tipus de manipulació lúdica. La creació discursiva permet construir una nova expressió que genera un efecte similar, adaptada a la cultura de recepció, és a dir, l'audiència hispanoparlant.

Alternatives possibles podrien incloure altres expressions absurdes o deformacions de dites formals en castellà, com ara una versió alterada de «Feliz cumpleaños» (per exemple, «¡Años-cumple feliz!»), però aquestes opcions podrien perdre naturalitat o dificultar-ne la sincronització. També es podria optar per altres fórmules humorístiques que juguin amb registres diferents, com ja s'ha fet amb «Le acompaño en el sentimiento», per tant, la solució escollida resulta adequada, tenint en compte les condicions del doblatge i l'objectiu de provocar una reacció còmica.

FITXA 28

Minutatge aproximat: 12:48

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「ゾーさん、ゾーさん、ゾーさん」

(Zō-san, zō-san, zō-san)

Fragment doblat al castellà:

«¡Trompa, trompa, trompa!»

Traducció literal del japonès:

«¡Elefantito, elefantito, elefantito!»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquest fragment fa referència a la coneguda cançó infantil japonesa *Zō-san*, molt present en l'imaginari col·lectiu dels infants al Japó. Tant l'estructura repetitiva com l'ús de formes diminutives (mitjançant el sufix *-san*) són característics del registre educatiu i familiar propi del japonès adreçat als nens.

Tècnica de traducció emprada:

Particularització

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquesta escena, Shin-chan canta mentre es mou i es baixa els pantalons, imitant un elefant i mostrant els genitals, un dels seus gestos més emblemàtics i transgressors. L'expressió japonesa original «ゾーさん» (*Zō-san*), que es podria traduir literalment com «elefantet», utilitza una forma afectuosa i infantil del mot «elefant» (*zō*), molt habitual en el registre dels infants japonesos. A més, aquesta expressió fa referència directa a una cançó popular japonesa per a nens, també titulada «ゾーさん», àmpliament coneguda a les escoles i a la televisió infantil del Japó. Per tant, a més de ser un recurs lingüístic, constitueix un referent cultural específic dins de l'imaginari col·lectiu japonès.

En la versió doblada al castellà, aquesta referència es substitueix per «¡Trompa, trompa, trompa!», una solució basada en la tècnica de particularització. En lloc de conservar el terme genèric «elefantet», es posa el focus en una part concreta de l'animal: la trompa. Aquesta decisió no és només lèxica, sinó que té implicacions humorístiques i simbòliques importants. D'una banda, l'associació visual entre la trompa de l'elefant i els genitals de Shin-chan funciona també en el context cultural hispànic, cosa que assegura la transmissió del missatge còmic i provocador. D'altra banda, aquesta elecció permet mantenir el joc escènic i gestual original, molt vinculat a l'humor corporal i a l'exhibició desvergonyida pròpia del personatge.

Pel que fa a les formes d'humor implicades, es tracta d'un clar exemple d'humor visual, molt característic de Shin-chan. Aquest tipus d'humor s'articula a través del gest (abaixar-se els pantalons), la mímica (simular un elefant) i la repetició de la paraula «trompa», que reforça l'associació simbòlica.

En conjunt, la decisió traductològica es pot considerar una adaptació creativa i eficaç que conserva la càrrega humorística, el to irreverent i la funcionalitat narrativa de l'escena. És un exemple reeixit d'equilibri entre fidelitat funcional i adequació cultural dins les condicions i limitacions tècniques pròpies del doblatge. A més, el mot «trompa» ha adquirit un valor simbòlic dins de l'univers humorístic de la sèrie, sovint vinculat a les bromes provocadores del protagonista.

Curt 5x3 (13:34–20:18)

Títol original: お手伝いするゾ (*Otetsudai suru zo*)

Títol doblat al castellà: Yo quiero ayudar en casa

FITXA 29

Minutatge aproximat: 15:01

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「3段腹」 (*San-dan-bara*)

Fragment doblat al castellà:

«Estas muy gorda»

Traducció literal del japonès:

«Tienes tripa triple»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

L'expressió 《3段腹》 (*san-dan-bara*) és una metàfora visual i humorística que significa literalment «panxa de tres nivells». Aquesta construcció és pròpia de la cultura lingüística japonesa i es fa servir per descriure de manera exagerada i burleta l'acumulació de greix abdominal en plecs. Per ser compresa plenament, requereix coneixements culturals i idiomàtics específics de la llengua japonesa, especialment pel que fa a la construcció de metàfores visuals habituals en aquest context.

Tècnica de traducció emprada:

Generalització

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, Shin-chan fa servir l'expressió 《3段腹》 (*san-dan-bara*), una metàfora molt visual i específica que descriu una panxa amb tres plecs, com si estigués formada per tres pisos.

Aquesta formulació és habitual en japonès per fer referència de manera hiperbòlica al greix abdominal. Té una funció clarament burleta, però amb un toc d'enginy gràfic que contribueix a l'humor de la situació.

En la versió doblada al castellà, aquesta imatge concreta es transforma en una expressió molt més genèrica: «Estás muy gorda». Aquí es produeix un procés de generalització, ja que es passa d'un terme específic i culturalment carregat a un concepte més ampli i menys concret. Es manté la referència a l'aspecte físic i la intenció del personatge, però es perd la metàfora visual i la creativitat lèxica de l'original.

La generalització pot respondre a diversos motius: d'una banda, l'expressió literal «panxa de tres pisos» podria no resultar natural per al públic hispanoparlant, i fins i tot sonar forçada; de l'altra, cal considerar les limitacions pròpies del doblatge, com la sincronització labial, que sovint exigeix solucions breus i directes. No obstant això, aquesta opció simplifica l'expressió original fins al punt de convertir una imatge enginyosa en una frase plana i potencialment més ofensiva.

Des del punt de vista traductològic, la solució adoptada és funcional, però millorable pel que fa a la creativitat. Hauria estat possible explorar opcions que mantinguessin certa càrrega visual i humorística, com ara «tienes tripa de tres pisos» o «pareces una montaña de barriga», encara que amb riscos quant a fluïdesa i naturalitat. D'altra banda, cal tenir present la responsabilitat ètica en contextos audiovisuals dirigits a un públic ampli (incloent infants), ja que expressions com «Estás muy gorda» poden reforçar estereotips corporals o resultar massa agressives. Alternatives com «Te huele el aliento» o «Estás hecha un desastre» podrien transmetre el to burleta amb menys càrrega negativa explícita.

En definitiva, la generalització permet adaptar el missatge al context cultural del públic receptor i als límits tècnics del doblatge, però implica la pèrdua de l'especificitat cultural i de la riquesa expressiva de l'original. Aquest cas exemplifica la dificultat de mantenir un equilibri entre fidelitat, naturalitat, impacte humorístic i responsabilitat traductològica.

FITXA 30

Minutatge aproximat: 16:31

Fragment original en japonès dins del context:

Shin-chan: 「地獄のさたも金縛り」 (*Jigoku no sata mo kanashibari*)

Misae: 「地獄のさたも金次第」 (*Jigoku no sata mo kane shidai*)

Fragment doblat al castellà:

Shin-chan: «Sabes, quien no mama, no lloira»

Misae: «Querrás decir que quien no lloira, no mama»

Traducció literal del japonès:

Shin-chan: «Hasta en el dinero, todo depende del infierno»

Misae: «¡No es así! Es “hasta en el infierno, todo depende del dinero”»

Categoria del referent cultural:

Cultura lingüística

Aquest fragment presenta un joc de paraules basat en la manipulació d'un proverbi japonès. L'expressió original 《地獄のさたも金次第》 (*jigoku no sata mo kane shidai*) significa literalment «fins i tot les decisions de l'infern depenen dels diners» i reflecteix una visió cínica i culturalment marcada sobre la importància dels diners. Shin-chan altera la dita canviant 《金次第》 (*kane shidai*, 'depèn dels diners') per 《金縛り》 (*kanashibari*, 'paràlisi causada per la por o per una presència sobrenatural'), creant així un efecte humorístic a través de la confusió lèxica i fonètica. Aquest tipus de joc de paraules només és comprensible dins la cultura lingüística japonesa, ja que es basa en l'ambigüitat entre expressions fonèticament similars però semànticament diferents.

Tècnica de traducció emprada:

Creació discursiva

Comentari de les decisions traductològiques:

En aquest fragment, l'humor original es construeix a partir d'una alteració intencionada d'un proverbi japonès que combina referents culturals i jocs fonètics molt específics. La confusió entre 《金次第》 (*kane shidai*) i 《金縛り》 (*kanashibari*) genera comicitat perquè juga amb les expectatives del receptor, que reconeix el proverbi correcte i detecta l'error del personatge.

Aquest tipus d'humor és pràcticament intraduïble de manera directa al castellà, ja que no existeix cap parella de refranys amb una relació fonètica i semàntica similar que permeti reproduir l'efecte original. Davant aquesta dificultat, l'equip de traducció opta per una creació discursiva, és a dir, per la invenció d'un nou diàleg amb un joc de paraules propi de la llengua d'arribada. En concret, Shin-chan cita malament el refrany popular «quien no llora, no mama», invertint-lo com «quien no mama, no llora», i la seva mare el corregeix. Aquesta nova construcció manté la dinàmica humorística basada en l'error i la correcció, i reproduceix una comicitat paral·lela a la de l'original, tot adaptant-se a les convencions culturals del públic receptor i assegurant una dicció natural i efectiva.

L'ús de la creació discursiva en aquest cas respon a la necessitat de compensar un joc de paraules amb forta càrrega cultural i lingüística. Així, es manté la funció còmica, l'adequació cultural i la coherència comunicativa del fragment. Aquest exemple posa de manifest la flexibilitat i la creativitat que requereix la traducció audiovisual, especialment quan es tracta de traslladar referents intraduïbles sense comprometre l'eficàcia comunicativa ni l'entreteniment.

6.2. ANÀLISI GLOBAL DE LA TRADUCCIÓ

L'anàlisi detallada dels referents culturals presents en diversos fragments de la sèrie *Shin-chan* proporciona les bases per comprendre les estratègies de traducció adoptades en el doblatge al castellà.

En primer lloc, seguint el model teòric de **Gideon Toury (1995)**, les decisions traductològiques analitzades s'ajusten clarament a **les normes del sistema receptor**, en aquest cas el doblatge televisiu infantil en llengua castellana. Aquest sistema es regeix per unes condicions de producció específiques que prioritzen l'acceptabilitat, la fluïdesa i l'eficàcia humorística per sobre de la fidelitat cultural o formal envers l'original. Això es tradueix en una adaptació dissenyada per adequar-se als hàbits de recepció del públic infantil hispanoparlant, tot evitant referents que podrien resultar desconeguts.

En segon lloc, tal com planteja **Peter Newmark (1988)**, les adaptacions observades responen principalment a un enfocament de **traducció comunicativa**, centrat en l'impacte que el missatge genera en el receptor més que en una correspondència literal amb el significat original. Aquesta orientació es manifesta en la substitució de referents culturals per d'altres del sistema meta, en l'ús d'expressions idiomàtiques pròpies del castellà, en l'adequació als registres infantils i en la creació de recursos lingüístics que mantenen l'esperit desenfadat i humorístic de la sèrie. Així, s'afavoreix una recepció espontània i eficaç dins del context cultural del públic destinatari.

L'humor, com a element clau de la sèrie *Shin-chan*, funciona com un motor narratiu que condiciona moltes de les decisions traductològiques. El seu caràcter irreverent, marcat per jocs de paraules, situacions absurdes i transgressions de les convencions socials, suposa un repte considerable en el doblatge infantil. Així, tècniques com l'adaptació, la modulació o la creació discursiva esdevenen eines essencials per recrear l'humor original d'una manera funcional i culturalment eficaç. L'objectiu no és mantenir el contingut exacte, sinó preservar el to juganer i l'efecte còmic que caracteritzen la sèrie, sense perdre de vista la sensibilitat i les expectatives del públic infantil hispanoparlant.

Aquesta tendència es veu reforçada per la perspectiva de **Lawrence Venuti (1995)**, segons la qual l'estratègia dominant en el corpus analitzat és la **domesticació**. Aquesta consisteix en la substitució sistemàtica de referents japonesos per elements més propers a la realitat cultural del públic meta, amb l'objectiu de facilitar-ne la comprensió i la connexió emocional. Ara bé, aquesta tria comporta també una pèrdua dels trets distintius del text original, ja que es dilueixen les diferències que el vinculen amb la seva cultura d'origen.

L'anàlisi quantitativa de les tècniques de traducció emprades en les trenta fitxes del corpus corrobora aquest enfocament. Els resultats mostren un clar predomini de l'estratègia **domesticadora**. La tècnica més emprada ha estat l'adaptació (9 casos), seguida de la generalització (6), la creació discursiva (4), la

modulació (3), la variació lingüística (2), l'ampliació lingüística (2), la particularització (1), la descripció (1), l'elisió (1) i la compensació (1). En conjunt, un 76,7 % de les tècniques aplicades poden considerar-se pròpies d'un enfocament orientat al sistema meta, mentre que només un 23,3 % corresponen a estratègies que mantenen, d'una manera o altra, l'empremta cultural de l'original.

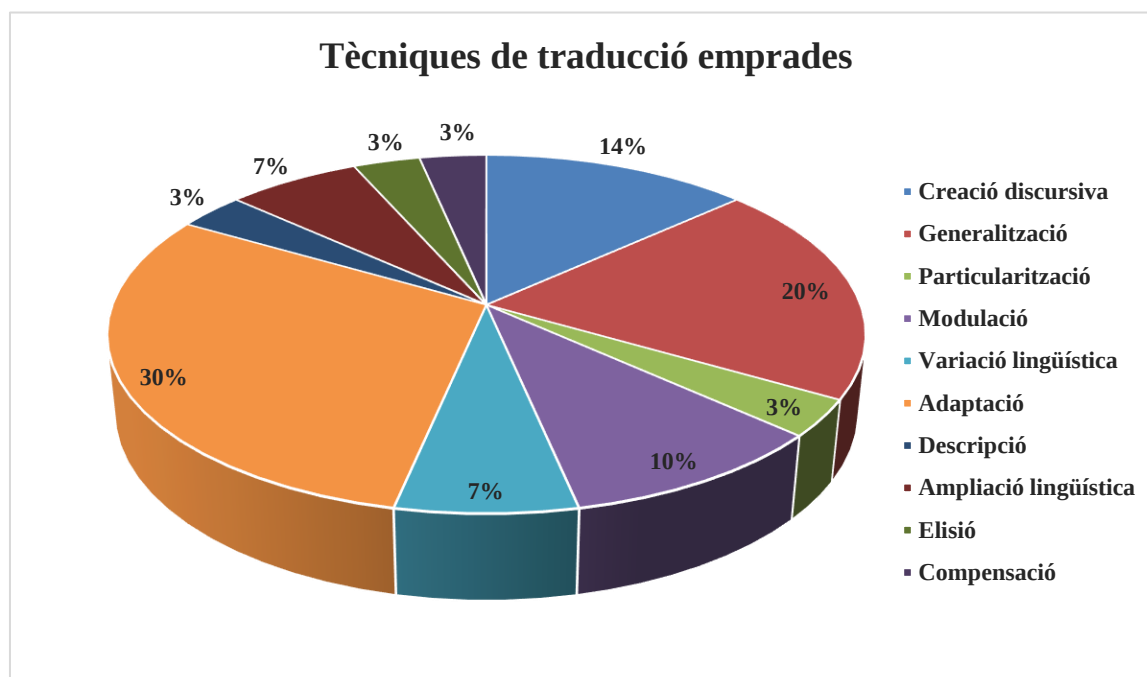


Figura 6. Tècniques de traducció emprades Font: Elaboració pròpia a partir de les dades analitzades (2025)

Aquesta distribució no és aleatòria, sinó que respon a les particularitats del context de producció: un producte audiovisual dirigit a infants, malgrat que l'obra original s'adreçava a un públic més adult, amb limitacions de temps, sincronització labial i normes implícites sobre el llenguatge i els continguts. En aquest marc, les estratègies triades coincideixen amb el que **Toury (1995)** defineix com una translació orientada al sistema meta, determinada per convencions culturals, mediàtiques i comercials del context receptor. La pèrdua de contingut cultural s'intenta compensar, en part, amb la creació d'un univers paral·lel que afavoreix la identificació emocional de l'audiència.

En resum, l'anàlisi macrotextual dels fragments estudiats revela un patró traductològic coherent, funcional i clarament centrat en el receptor. El doblatge de *Shin-chan* no pretén conservar la literalitat ni l'exotisme cultural del japonès, sinó que busca transmetre'n l'efecte humorístic i narratiu a través de recursos lingüístics i culturals que resultin naturals, accessibles i eficaços dins del sistema meta.

7. CONCLUSIONS

Aquest treball s'ha proposat analitzar les tècniques de traducció emprades en el doblatge al castellà de la sèrie japonesa *Shin-chan*, amb un enfocament específic en la transferència de l'humor i dels referents culturals. En relació amb aquest objectiu general, l'estudi ha constatat que el doblatge tendeix clarament a aplicar estratègies de **domesticació**, prioritzant la comprensibilitat i l'eficàcia comunicativa dins del sistema meta.

Pel que fa als objectius específics, en primer lloc, s'han **identificat i classificat diversos referents culturals** presents a la versió original, segons la proposta de Molina i Hurtado Albir (2002). Aquesta classificació ha posat de manifest la riquesa i varietat dels elements culturals japonesos, molts dels quals no es mantenen en la versió doblada. En segon lloc, s'ha analitzat l'orientació de les decisions traductològiques, i els resultats evidencien un predomini de **l'enfocament comunicatiu** (Newmark, 1988): les tècniques aplicades busquen, majoritàriament, generar un efecte similar en el públic receptor. Finalment, s'ha confirmat que les estratègies emprades s'inscriuen dins una estratègia de **domesticació** (Venuti, 1995), ajustada a les normes del sistema meta, tal com descriu també el model de Toury (1995). El doblatge s'adequa clarament a les convencions del mitjà audiovisual i del públic infantil al qual es dirigeix.

Aquest enfocament, si bé afavoreix la recepció del producte, comporta sovint una **pèrdua d'autenticitat cultural**, especialment pel que fa als referents més arrelats a la cultura japonesa. Tot i això, l'anàlisi també ha permès detectar moments de gran **creativitat traductora**, que superen la simple neutralització i demostren que la traducció audiovisual és també un exercici d'enginy narratiu i estilístic.

Cal assenyalar, però, les **limitacions** d'aquest estudi: el corpus analitzat comprèn només cinc episodis d'una sola temporada, fet que restringeix la diversitat i la representativitat dels casos estudiats. Aquesta selecció ha estat condicionada, en gran part, per la manca de recursos i la dificultat d'accés a materials oficials, ja que ha calgut recórrer a recursos no oficials per localitzar els episodis en versió original i doblada.

A partir d'aquí, es proposen diverses línies de recerca. Una **continuació natural** seria ampliar l'estudi a més episodis o a pel·lícules de *Shin-chan* doblats al castellà, per comprovar si les tendències observades es mantenen. També seria interessant comparar aquest cas amb altres sèries d'*anime* similars per detectar patrons comuns o divergències pel que fa a la gestió dels referents culturals. Finalment, incorporar la **perspectiva** de l'equip de traducció mitjançant entrevistes permetria aprofundir en els criteris i condicionants que influeixen en la presa de decisions traductològiques, i ajudaria a establir ponts entre la teoria i la pràctica.

El doblatge en castellà de *Shin-chan* no es pot entendre com una traïció ni com una còpia, sinó com una reinterpretació que permet a la sèrie traspasar les fronteres del seu context original. El seu èxit no rau en la fidelitat literal, sinó en la capacitat d'establir una connexió emocional amb el públic. Aquesta investigació ha contribuït a fer visibles els reptes, les decisions i les estratègies que hi ha al darrere d'un producte que, tot i la seva aparença trivial, amaga una complexa tasca de mediació cultural. Potser, al cap i a la fi, allò més important no és el que es tradueix, sinó el que es manté viu: les rialles compartides, la complicitat i la màgia d'una història que, tot i ser aliena, arriba a sentir-se pròpia.

8. BIBLIOGRAFIA

- Agramunt Oliver, V. (1999). *Una historia del doblaje*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory (re)visited: Joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(3), 293–347.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2002). Translation and humour: An approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The Translator*, 8(2), 173–194.
- Attardo, S. (2015). Humor and laughter. A: D. Tannen, H. Hamilton & D. Schiffrin (eds.), *The handbook of discourse analysis* (2a ed., pp. 168–188). Wiley.
- Attardo, S. (2020). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge.
- Attardo, S. (ed.) (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315731162>
- Ávila, A. (1997). *Historia del doblaje cinematográfico*. CIMS, Libros de Comunicación Global.
- Ávila, A. (2017). *El doblaje en España: Un siglo de historia*. Editorial Síntesis.
- Ballester Casado, A. (2001). *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Comares.
- Ballester Casado, A. (2000). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)* [Tesi doctoral, Universidad de Granada].
- Bernabé, M. (2009). Yoshito Usui. *MangaLand*.
<http://www.mangaland.es/category/yoshito-usui/>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film History: An Introduction* (4a ed.). McGraw-Hill Education.

- Bucaria, C. (2017). Audiovisual Translation of Humor. A: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 430–443). Routledge.
- Chaume, F. (2002). Els codis de significació no verbal en el cinema: La incidència del codi de mobilitat en les operacions de traducció. *Caplletra: Revista Internacional de Filologia*, (33), 71.
- Chaume, F. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la televisió*. Eumo Editorial.
- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Journal des traducteurs*, 49(1), 12.
<https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chaume, F. (2006). Screen translation: Dubbing. A: K. Brown (ed.), *Encyclopedia of language and linguistics* (2a ed., vol. 11, pp. 476–480). Elsevier.
<https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/00688-8>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Routledge.
- Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans. Revista de Traductología*.
<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3225/2977>
- Chaume, F. (2020). *Audiovisual Translation: Dubbing* (2a ed.). Routledge.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.22>
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. Routledge.
- Chiaro, D. (2004). Investigating the Perception of Translated Verbally Expressed Humour on Italian TV. *ESP Across Cultures*.
- Chiaro, D. (2005). Foreword: Verbally Expressed Humour and Translation: An Overview of a Neglected Field. *Humor: International Journal of Humor Research*.
- Chiaro, D. (2017). Humour and Translation. A: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humour*. Routledge.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Columbia University Press.
- Cintas, J. D., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315759678>

- Costal, T., Talaván, N., & Ávial-Cabrera, J. J. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Editorial UOC.
- Díaz, C. J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: Subtitling*. Taylor & Francis Group.
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge.
- Díaz-Cintas, J. (2008). *The translation of humor in audiovisual texts*. Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, J. (2019). *Audiovisual Translation: Bridging a Gap between Languages and Cultures*. Routledge.
- Dore, M. (2019). *Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003001928>
- Dubbing Creative Guidelines - Animation & Anime [Castilian Spanish]. (s. d.). Netflix | Partner Help Center. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/10270063522963-Dubbing-Creative-Guidelines-Animation-Anime-Castilian-Spanish>
- eCartelera. (2019, 26 d'abril). *Curiosidades de Shin Chan: El peculiar origen del nombre de Himawari*. <https://www.ecartelera.com/noticias/curiosidades-shin-chan-53402/>
- El director de Shin Chan: «Sinosuke es muy español»*. (2018, 8 de juny). *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/television/2018/06/08/5b196426e2704e5d068b456f.html>
- Eldoblaje.com. *Ficha de Película: Shin-chan*. <https://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=4999>
- El Món. (2022). *Shin Chan, el nen que ens va ensenyar la trompa*. <https://elmon.cat/cultura/shin-chan-nen-ensenyar-trompa-manga-catala-464833/>
- El Periódico. (2019). *Shin Chan vuelve a España*. <https://www.elperiodico.com/es/tele/20190508/shin-chan-vuelve-espana-7444476>
- El Rincón de Kasukabe. (2021, 21 d'abril). «NUNCA PENSÉ QUE SHIN CHAN FUESE A TENER TANTO ÉXITO EN ESPAÑA» | ENTREVISTA a MARC

- BERNABÉ [Vídeo]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pC8J-4LdhOc>
- Epstein, B. J. (2020). *Translating Expressive Language in Children's Literature: Enhancing Enjoyment*. Routledge.
- FandubDB. (2024). *Shin Chan (European Spanish, 1995)*.
[https://fandubdb.fandom.com/wiki/Shin_Chan_\(European_Spanish,_1995\)](https://fandubdb.fandom.com/wiki/Shin_Chan_(European_Spanish,_1995))
- Fodor, I. (1969). Linguistic and psychological problems of film synchronization (Part II). *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 19(3/4), 379–394.
<http://www.jstor.org/stable/44309562>
- Fodor, I. (2002). *Dubbing and subtitling in a nutshell*. Routledge.
- Fodor, I. (2013). *Translation and humor: A theoretical introduction*. Routledge.
- Franch, A. (2017). Estudi de cas de l'adaptació de cançons del doblatge en castellà d'*El fantasma de la ópera* (2004) [Treball de Fi de Màster, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositori Digital de la UAB.
- Fukuda, M. (2009). Els japonesos a Catalunya i la llengua catalana. *Comunitat, llengües i ideologies*.
https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/65924/1/02.MAKIKO_FUKUDA_2de2.pdf
- Gerow, A. (2010). *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*.
- González, S. (2022, 14 d'abril). Shin Chan cumple 30 años, ¿dónde ver la serie en España en 2022? Horarios y canales. *Meristation*.
https://as.com/meristation/2022/04/14/noticias/1649916478_097279.html
- González Verdejo, N. (2003). Humor se escribe con “U” de Universal. La risa como medio de acercamiento cultural. En M. Pérez Gutiérrez & J. Coloma Maestre (Eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE). El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad* (pp. 346-358). Centro Virtual Cervantes.
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse & the translator*. Longman.
- Hurtado Albir, A. (2000). *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. *Quaderns. Revista de Traducció*, 5.

- Iori, K. (2007). *La cohesión en la traducción: un análisis comparativo entre el japonés y el español*. Universidad de Tokio.
- Ishiguro, K. (2009). *Traducción y estilo en el humor japonés*. Editorial Nippon.
- Koveriené, I. et al. (2020). Interview with Prof. Frederic Chaume. *Respectus Philologicus*, 37(42), 218-224. <https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2020.37.42.52>
- Lent, J. A. (1999). *Themes and issues in Asian cartooning: Cute, cheap, mad, and sexy*. Popular Press.
- Llanos Martínez, H. (2021, 13 de diciembre). De Italia a Brasil: los actores de doblaje de La Casa de Papel nos explican cómo es poner voz al gran éxito español de Netflix. *El País*. <https://elpais.com/television/2021-12-13/de-italia-a-brasil-los-actores-de-doblaje-de-la-casa-de-papel-nos-explican-como-es-poner-voz-al-gran-exito-espanol-de-netflix.html>
- Lopez Guix, G. (trad.) (2000). ¿Será útil la teoría de la traducción para los traductores? *Vasos comunicantes: revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE*, (16), 27-35. <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2020/02/14/sera-util-la-teoria-de-la-traduccion-para-los-traductores-lawrence-venuti/>
- LUK Internacional. (2021). 20è aniversari de Shin-chan a Espanya. <https://lukinternacional.com/noticias/20-aniversario-shin-chan-espana>
- Macchi, F. (2015, 2 d'agost). El mundo del doblaje. *El Observador*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-mundo-del-doblaje-201582500>
- Manadé Rodríguez, C. (2018). *La enseñanza del humor y la ironía como elementos culturales en el aula de ELE para estudiantes japoneses: estudio y propuesta didáctica* (Tesi doctoral).
- Mangiron, C. (2011). La localización de videojuegos japoneses: Traducir para divertir. En F. Cid Lucas (Ed.), *Japón y la Península Ibérica* (pp. 311-330). Oviedo: Satori.
- Mangiron i Hevia, C. (2008). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuals*. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns: revista de traducció*, 129-149.
- Martí Ferriol, J. L. (2013) *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martin, R. A., & Chen, G.-H. (2007). A comparison of humor styles, coping humor, and mental health between Chinese and Canadian university students. *Humor: International Journal of Humor Research*, 20(3), 215-234.
- Martínez Sierra, J. J. (2009). El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda? *Trans. Revista de Traductología*, 13, 139-148.
- Martínez-Sierra, J. J. (2016). *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Peter Lang.
- Martínez Sierra, J. J. (2017). El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda? *TRANS: Revista De Traductología*, 13, 139–148.
<https://doi.org/10.24310/TRANS.2009.v0i13.3162>
- Martínez Tejerina, A., & Zabalbeascoa Terran, P. (2016). *El doblaje de los juegos de palabras*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martínez-Tejerina, A. (2016). *El doblaje de los juegos de palabras*. Editorial UOC.
- Matamala, A. (2010). Translations for dubbing as dynamic texts: Strategies in film synchronisation. *Babel*, 56(2). <https://doi.org/10.1075/babel.56.2.01mat>
- Mendoza García, I. (2021). ¿La extranjerización invade el sistema de traducción o la domesticación invade el texto origen? Nueva aproximación al debate y su aplicación en el ámbito de la literatura para la infancia y la adolescencia. *Tonos Digital*, 40(0).
- Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). "Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach." *Meta*, 47(4), 498–512.
<https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Molina, L. (2006). La traducción de los culturemas en los textos audiovisuales. *Trans. Revista de Traductología*, 10, 27–44.

- Molina Martínez, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis Doctorals En Xarxa (TDX)
- Molina Martínez, L. (2006). *El otoño del pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Montava, M. A. M. (2012). La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística. *Estudios de traducción*, 2, 147-155.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Brill.
- Odysee. (s. d.). Odysee. <https://odysee.com/>
- OK social network. Communication with friends on OK. Your meeting place with classmates. (s. d.). OK | OK.ru. <https://ok.ru/video>
- Orero, P. (2019). *Audiovisual translation: Subtitling*. Routledge.
- Orero, P. (Ed.). (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Benjamins Translation Library.
- Ortega Burgos, A. (2021). *El éxito de Shin Chan. ¿Su posible regreso en formato videojuego a España?* (Treball de fi de grau, Universitat de Barcelona). <https://hdl.handle.net/2445/180178>
- Pavesi, M. (2005). Spoken language in film dubbing: Target language norms, translational challenges and the translators' creativity. En R. Wilson & C. Claramunt (Eds.), *In Doubt about Translation: Studies in Honour of Amparo Hurtado Albir* (pp. 105–124). Institut Universitari de Lingüística Aplicada.
- Pedersen, J. (2019). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. John Benjamins Publishing.
- Pedersen, J. (2019). Transcreation in translation. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3a ed., pp. 590-594). Routledge.
- Peláez, K., & Fuentes, L. (2024). *La gran guía del manga*. La Esfera de los Libros.

- Perelló Enrich, J. L. (2010). Diferencias en la estructura textual del japonès i l'espanyol: la seva influència en la traducció. *Onomázein*, 22(2), 195–226. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3630088.pdf>
- Pérez-González, L. (2014). Audiovisual translation: Theories, methods and issues. En *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. <https://doi.org/10.4324/9781315762975>
- Popa, D. E. (2019). Translator's Creativity in Rendering Humour. *Perspectives*, 27(5), 674–686.
- Poyatos, F. (1997). *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. John Benjamins Publishing.
- Pym, A. (1991). La enseñanza de la traducción y la teoría autoritaria de Peter Newmark. *El Guiniguada*.
- Reyes Ruiz Pérez, A. (2024). *Análisis de la traducción del keigo a través de su uso en las relaciones interpersonales: Estudio de caso de la serie de animación japonesa Watashi no shiawase na kekkon* [Treball de Fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositori Digital de la UAB.
- Richie, D. (2005). *A hundred years of Japanese film: A concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Kodansha International
- Rodrigues, L. J. (2005). Amparo Hurtado Albir: Traducción y Traductología — Introducción a la Traductología. 2001. 695 pp. ©Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). *Babel. Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation*, 51(2). <https://doi.org/10.1075/babel.51.2.07rod>
- Rubio, C. (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Cátedra.
- Samovar, L. A., & Porter, R. E. (1997). *Intercultural communication: A reader* (8a ed.). Wadsworth Publishing Company.
- Sánchez Martínez, M. (2024). *An analysis of the Spanish dubbing of The Office (American TV series): Challenges of translating humor based on offensive and taboo language* [Treball de Fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositori Digital de la UAB.

- Revista CLIJ. (2023, 9 de febrer). *Shin-chan: un manga muy español*.
<https://www.revistaclij.com/2023/02/09/shin-chan-un-manga-muy-espanol/>
- Taipei Times. (2009, 22 de setembre). *Yoshito Usui, creator of "Crayon Shin-chan," found dead in hiking accident*.
<https://www.taipeitimes.com/News/world/archives/2009/09/22/2003454130>
- Toury, G. (1995). Descriptive Translation Studies – and beyond. In *Benjamins translation library*. <https://doi.org/10.1075/btl.4>
- Tudela-Isanta, A., & Arias-Badia, B. (2022). The Treatment of Multilingualism in Catalan-Spanish Audiovisual Translation: A Case Study of The Hockey Girls. *CLINA Revista Interdisciplinaria De Traducción Interpretación Y Comunicación Intercultural*, 8(1), 31–55.
<https://doi.org/10.14201/clina2022813155>
- TV Asahi. (2023). *Shin-chan Official Website*. <http://www.tv-asahi.co.jp>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility: A history of translation* (2nd ed.). Routledge.
- Viquipèdia. (2025, 11 de gener). *Annex: Episodis de Crayon Shin-chan*.
https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Episodios_de_Crayon_Shin-chan
- Wikipedia. (2024, 13 de juny). *Crayon Shin-chan*.
https://es.wikipedia.org/wiki/Crayon_Shin-chan
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation: An interdiscipline. *International Journal of Humor Research*, 18(2), 185–207.
<https://doi.org/10.1515/humr.2005.18.2.185>
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. En J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). John Benjamins.
- Zhang, J. (2022). Review of Bogucki & Deckert (2020): *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. *Babel Revue*

*Internationale de la Traduction / International Journal Of Translation /
Revista Internacional de Traducción*, 68(2), 313-316.
<https://doi.org/10.1075/babel.00265.zha>