

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
Trabajo de Fin de Grado

# **La risa subordinada a los dioses**

Análisis de la traducción del humor  
para el doblaje castellano  
de la película *Seinto onii-san*

Inés Marín Gómez  
Tutor: Daniel Ruiz Martínez  
Salamanca, 2024

*Ante todo, gracias a mis padres por el apoyo constante durante estos años de carrera, sin el cual no estaría donde estoy.*

*Le estoy sinceramente agradecida a mi tutor, Daniel Ruiz Martínez, no solo por su ayuda en este trabajo, sino por todo lo aprendido en sus clases.*

*Mil gracias a todos mis amigos por mantenerme a flote, especialmente a Diego e Iñaki por las videollamadas eternas, y a Isabel y Lucía por abrirme incondicionalmente las puertas de su casa en Salamanca. Gracias a Pichina por estar ahí desde siempre y para siempre, y a los amigos de Japón por mostrarme el horizonte más amplio del mundo. また会おうね。*

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la traducción para doblaje al castellano de la película japonesa *Seinto onii-san* (聖☆おにいさん), traída a España con el título *Las vacaciones de Jesús y Buda*, y reflexionar sobre la metodología seguida por su equipo de traducción, las técnicas empleadas y el efecto que el resultado final tendrá en el público meta. Para ello, se repasa en primer lugar la historia de los enfoques culturales de la traducción, así como el tratamiento de los elementos culturales, para luego estudiar la presencia de elementos de culturas ajenas a la japonesa en la industria del *anime*. A continuación, se explora la variabilidad cultural y no cultural del humor, así como las diferencias que presenta en España y Japón. Por último, se examinan las particularidades del humor en textos audiovisuales y su traducción. Con este marco teórico, se analiza la traducción de ocho fragmentos de la película, que revelan que se ha optado por un enfoque mayormente familiarizante. Las manipulaciones observadas en estos fragmentos facilitan la aceptabilidad del público meta en ocasiones, pero pueden provocar cierto efecto negativo en otras.

**Palabras clave:** traducción audiovisual, doblaje, humor, cultura, religión

## Abstract

This paper aims to analyse the translation for Spanish dubbing of the Japanese film *Seinto onii-san* (聖☆おにいさん), distributed in Spain as *Las vacaciones de Jesús y Buda*. Furthermore, it seeks to examine the methodology and techniques used by the translation team, as well as the effect the target text will have on its audience. History of cultural approaches to Translation Studies, treatment of cultural elements and presence of foreign elements in Japanese *anime* are first overviewed. Secondly, humour's cultural and non-cultural variability is explored, in addition to differences between humour in Spain and Japan. Finally, specific characteristics of humour in audiovisual texts and its translation are determined. This academic background is then used to analyse the translation of eight fragments of the film, which reveal that naturalising procedures have been mostly used. The manipulations observed in those fragments contribute towards target audience's acceptability on some occasions but may elicit an adverse reaction on others.

**Keywords:** audiovisual translation, dubbing, humour, culture, religion

# Índice

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introducción.....                                                  | 2  |
| 2. Traducción y cultura .....                                         | 4  |
| 2.1. Enfoques culturales de la traducción .....                       | 4  |
| 2.2. Los elementos culturales y su tratamiento.....                   | 8  |
| 2.3. Particularidades de la dimensión cultural del <i>anime</i> ..... | 9  |
| 3. La variabilidad del humor.....                                     | 11 |
| 3.1. Clasificación de tipos de humor .....                            | 11 |
| 3.2. Variabilidad cultural del humor en Japón y en España.....        | 13 |
| 4. La traducción del humor en el contexto audiovisual.....            | 17 |
| 4.1. El humor con elementos culturales.....                           | 19 |
| 4.1.1. La intertextualidad.....                                       | 20 |
| 4.1.2. La parodia.....                                                | 21 |
| 4.2. Procedimientos de traducción.....                                | 22 |
| 5. Metodología.....                                                   | 27 |
| 6. Análisis .....                                                     | 29 |
| Ejemplo 1.....                                                        | 29 |
| Ejemplo 2.....                                                        | 31 |
| Ejemplo 3.....                                                        | 33 |
| Ejemplo 4.....                                                        | 37 |
| Ejemplo 5.....                                                        | 38 |
| Ejemplo 6.....                                                        | 40 |
| Ejemplo 7.....                                                        | 42 |
| Ejemplo 8.....                                                        | 44 |
| 7. Conclusiones.....                                                  | 47 |
| 8. Bibliografía.....                                                  | 49 |
| Anexo 1 .....                                                         | 51 |
| Anexo 2 .....                                                         | 53 |

# 1. Introducción

*Seinto onii-san* (聖☆おにいさん), o *Las vacaciones de Jesús y Buda*, como se ha comercializado en España, es una película de animación basada en el manga homónimo de la autora Hikaru Nakamura y distribuida en España por la compañía Selecta Visión<sup>1</sup>. La historia narra las «aventuras» cotidianas de Jesús y Buda, que deciden tomarse unas vacaciones en el plano terrenal. Para ello, alquilan un apartamento en una ciudad japonesa y se dedican a explorar distintos aspectos de la cultura nipona.

Tanto la película como el manga destacan por su particular sentido del humor. El hecho de que dos figuras de tanta importancia para la historia de la humanidad como Jesús y Buda hagan el ridículo, se equivoquen y se metan de lleno en problemas como cualquier mortal ya llama la atención de por sí. Sin embargo, cualquier espectador del original podrá apreciar además una rica variedad de situaciones cómicas en las que se juega con el propio idioma japonés, las reacciones de los protagonistas a elementos de la cultura nipona y, por supuesto, numerosas referencias a la historia o los elementos de las respectivas religiones de los protagonistas.

Tal variedad de estratos en el humor de la película plantea, sin duda alguna, numerosos retos de traducción, especialmente al trasvasar el contenido desde una cultura tan lejana a la española como lo es la japonesa. La traducción de un producto como *Seinto onii-san* conlleva dificultades de índole lingüística, cultural (no solo al trasvasar elementos culturales, sino también por la especificidad del sentido del humor) y formal,

---

<sup>1</sup> En los créditos de la película no figura el nombre de la(s) persona(s) encargada(s) de la traducción para doblaje. He tratado de contactar con Selecta Visión para obtener esta información, pero no he recibido respuesta (aunque sí me confirmaron en un contacto anterior que la película fue traducida directamente desde el japonés al español). Por ese motivo, he decidido utilizar a lo largo del trabajo la expresión genérica «equipo de traducción».

Por otra parte, la película posee un «doble título» tanto en japonés como en español: en los carteles promocionales japoneses, la carátula del DVD japonés y en el propio largometraje original el título figura como 聖☆おにいさん (*Seinto onii-san*) con el subtítulo *Saint ☆ young men* debajo y en una fuente más pequeña. En España se pueden encontrar ediciones del DVD con el título *Saint ☆ young men* y otras con el título *Las vacaciones de Jesús y Buda*, y, de hecho, la distribuidora española (Selecta Visión) utiliza ambos nombres indistintamente en la web de su tienda. Sin embargo, cuando aparece el nombre de la película en el propio largometraje doblado al castellano, lo hace en japonés (聖☆おにいさん) acompañado de una voz en *off* que recita: «Las vacaciones de Jesús y Buda». Por este motivo y para evitar confusiones, a lo largo de este trabajo he usado el título *Las vacaciones de Jesús y Buda*.

ante la necesidad de adaptar la traducción a las exigencias y restricciones del campo audiovisual.

Como estudiante de Traducción e Interpretación, considero que estas dificultades, así como el proceso seguido por el equipo de traducción y las decisiones tomadas en consecuencia pueden resultar muy interesantes para las personas afines a los estudios de traducción. El análisis de obras como *Las vacaciones de Jesús y Buda* puede ayudarnos a comprender mejor los tipos de retos a los que se enfrentan los traductores. Además, también sirve para reflexionar sobre dos puntos clave en toda actividad traductora: el modo en el que utilizar el abanico de enfoques y técnicas disponibles ante un problema de traducción, así como los efectos que las decisiones del traductor provocan en la percepción del texto traducido por parte del receptor meta. Así pues, he considerado pertinente analizar en detalle la traducción de *Seinto onii-san* partiendo de los conocimientos adquiridos en el Grado sobre traducción audiovisual y traducción del japonés al español.

Para ello, el presente trabajo cuenta primero con un marco teórico en el que se repasará la historia de los enfoques culturales de la traducción, así como el tratamiento de los elementos culturales. Además, investigaré sobre la transculturalidad en el *anime*, pues *Seinto onii-san* incluye referencias no solo a la cultura nipona, sino también al cristianismo y a Occidente. A continuación, exploraré la variabilidad cultural y no cultural del humor, así como las clasificaciones existentes sobre los distintos tipos de humor y las diferencias que presenta en España y Japón. Por último, presentaré un estudio sobre las particularidades de los textos audiovisuales y su traducción.

Con esta base teórica analizaré ocho ejemplos de escenas de la película de los cuales se extraerán conclusiones acerca de la tendencia de traducción general de este doblaje, las técnicas utilizadas y la posible recepción del público meta.

## 2. Traducción y cultura

El humor es un fenómeno universal, pero que presenta variabilidad cultural tanto en su contenido como su forma. Lo que provoca risa en España podría pasar totalmente desapercibido en Japón, y viceversa: es decir, el humor está supeditado a la cultura y puede presentar elementos propios de la comunidad que lo crea. La manera en la que se traducen estos elementos afecta al modo en el que los receptores de una traducción interpretan un texto meta, pues la cultura y el lenguaje intervienen en nuestra percepción de la realidad. Así pues, como primer paso para analizar la traducción del humor en *Las vacaciones de Jesús y Buda*, he considerado oportuno revisar las teorías de traducción de los elementos culturales.<sup>2</sup>

### 2.1. Enfoques culturales de la traducción

El concepto de «cultura» se puede interpretar de muchos modos. Como punto de partida, una de las acepciones del Diccionario de la Real Academia indica que es un «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc». Sin embargo, esta definición corresponde a la «cultura» vista desde el prisma del lenguaje común. Especialistas de los estudios de traducción como Martínez Sierra (2004) matizan las definiciones generalistas como la del DLE y destacan el carácter dinámico de este concepto: las culturas se renuevan, se transforman e interactúan con distintas formas de poder y con campos próximos, como la política o la historia. Por esa razón, cada cultura debe analizarse y estudiarse de manera contextualizada. Asimismo, la cultura también adopta la dimensión de «fuente de identidad» de un grupo de gente, de manera que se asocia a veces con las ideas de «nación» o «Estado» (Said visto en Molina Martínez 2006, 19-20).

---

<sup>2</sup> Para redactar este apartado de mi trabajo he empleado principalmente las obras de Molina Martínez (2006) y de Molodojen Molodojen (2017), pues ambas autoras presentan en sus textos análisis muy completos de la historia de los estudios culturales de la traducción. Debido al carácter de sus escritos, las autoras citan con frecuencia a otros investigadores del campo de la traducción, que se nombran a su vez en el presente trabajo mediante la fórmula «[Nombre del autor] visto en Molina Martínez/Molodojen Molodojen» o con una alusión directa al autor tal como «según [Nombre del autor]», acompañada siempre de la correspondiente referencia del texto del que se extrajo. Ya que no he consultado las obras de estos investigadores de forma directa, en el presente trabajo no aparecen los títulos de dichos escritos, que se pueden consultar en la obra de Molina Martínez (2006) o Molodojen Molodojen (2017) según corresponda.

Lo mismo ocurre con la lengua: solo puede ser entendida en referencia a una cultura y un contexto (Molina Martínez 2006, 26). Por tanto, el idioma tiene unas dimensiones culturales y contextuales que deben estudiarse a la hora de traducir para poder llevar a cabo un buen trabajo. En base a la relación entre lenguaje, cultura y contexto, numerosos autores han elaborado distintos enfoques traductológicos socioculturales y comunicativos que analizan el papel de la traducción y la importancia de dichos factores a la hora de traducir.<sup>3</sup>

Los primeros en hablar de factores sociolingüísticos en la teoría de Traducción son los traductores bíblicos modernos. Con ellos, se inicia un proceso en el que ya no se comparan lenguas, sino que se comparan textos. Así, sientan las bases que darían lugar al «giro cultural de la traducción» (denominado así por Bassnet y Lefevere en *Translation, History and Culture*<sup>4</sup>), que comienza en los años 80 y supone un cambio de enfoque: el texto ya no se considera la unidad de traducción, sino la cultura (Lefevere y Bassnett vistos en Molodojen Molodojen 2017, 45).

Nida, máximo exponente de los traductores bíblicos, acuña los términos de «equivalencia formal», «equivalencia dinámica» y «naturalización». Frente al primero de ellos, que se refiere al tipo de equivalencia que se establece en las traducciones literales o casi literales, surge el concepto de «equivalencia dinámica», que busca una respuesta en el receptor de la traducción lo más parecida posible a la del receptor del texto original (Molina Martínez 2006, 30-31). La naturalización, por otro lado, es el proceso que tiene lugar al intentar conseguir una equivalencia dinámica. En este proceso se tienen en cuenta los contextos culturales y lingüísticos tanto del idioma y texto originales como los de llegada (Molina Martínez 2006, 32). Además, Nida reflexiona sobre la «distancia cultural» entre varias culturas, que no tiene por qué corresponderse con la distancia lingüística (Molodojen Molodojen 2017, 49).

A los traductores bíblicos los siguen los autores de la teoría del polisistema, que, como indica Hermans, «sitúa la traducción como la actividad cultural que es» (Molina Martínez 2006, 37). Toury es quien la aplica a la traducción y desarrolla sus propios conceptos de «norma» y «equivalencia».

---

<sup>4</sup> 1990



El primer término no se usa acorde a esta teoría con el sentido de «corrección» o «incorrección», sino en el de «factores que regulan el proceso traductológico». Toury distingue entre la «norma inicial», las «normas preliminares» y las «normas operativas», que se ordenan según una jerarquía de relevancia. Como indica Molina Martínez (2006, 35), la primera se refiere al grado de ajuste por parte del traductor a las normas (ideología y valores) de la cultura de llegada. En el caso de que se ajuste más las convenciones de la cultura origen, se hablará de **adecuación**, mientras que, si respeta más a la cultura meta, se hablará de **aceptabilidad**. Las normas preliminares, por otro lado, tienen que ver con la permisibilidad y aceptación de unas traducciones frente a otras (por ejemplo, traducciones mediadas o de un texto u otro según la tendencia cultural). Por último, las normas operativas se refieren a las decisiones tomadas en el proceso de traducción sobre los aspectos estructurales y lingüísticos del texto.

El concepto de «equivalencia» de Toury tiene que ver con el grado de aceptabilidad que percibe el receptor de una traducción, que juzga si el texto meta es válido o no. El autor acuña también los conceptos de «variabilidad» e «invariabilidad», en tanto que siempre que se traduce «hay algo que se mantiene y algo que se transforma» (Molina Martínez 2006, 37).

Siguiendo con la idea de «norma», surgen las teorías de la escuela de la manipulación, que se centra en el grado de manipulación ejercido para adaptarse las normas propias del sistema sociocultural en el que trabaja el traductor (Molina Martínez 2006, 38). Según Lefevere, en toda traducción influyen dos restricciones: los mecanismos de control y el universo del discurso. Como explica Molina Martínez (2006, 38), la primera categoría se refiere al mecenazgo (el sistema de valores del mecenas y el prestigio que le puede aportar al traductor), la ideología (no solo la del traductor, sino la del público meta y la de todos los individuos que participan en el proceso traductor) y la poética (conjunto de elementos, de componentes sintácticos y aspectos pragmáticos del lenguaje). La segunda restricción engloba todo elemento físico o abstracto al cual el escritor pueda aludir.

Los traductores pueden elegir someterse u oponerse a las restricciones, que moldearán el texto meta. Así pues, según este enfoque, una traducción es una reescritura que suplanta a su original y muestra el sistema de valores producto de la interacción entre mecenas, traductor y público meta (Molina Martínez 2006, 40).

De forma simultánea a la escuela de la manipulación surgen las teorías funcionalistas con Reiss y Vermeer a la cabeza. La teoría del *skopos* o escopo es la más representativa y establece la finalidad del texto como el factor principal que guía decisiones que toma el traductor. «Para la [sic] teoría de *skopos* el lenguaje no es un sistema autónomo, sino que forma parte de la cultura, [...] y el texto no es un fragmento lingüístico aislado, sino que depende del lector y tiene una relación estrecha con la situación extralingüística que lo rodea» (Molodtchenko Molodtchenko 2017, 45). De este modo, se produce lo que Vermeer denomina el «destronamiento» del texto origen, pues deja de ser el criterio principal en base al que el traductor toma sus decisiones.

En este sentido, Nord establece tres propósitos que determinan toda traducción: el general, que depende del traductor (ganar dinero para vivir, por ejemplo), el comunicativo (por ejemplo, entretener o instruir) y el propósito centrado en las estrategias de traducción. Además, Nord introduce el concepto de «lealtad». Ante la presencia de diversas fuerzas que moldean el texto meta, es posible que los deseos de todos los que intervienen en el proceso traductológico no se alineen. Por ese motivo, el traductor debe escoger con frecuencia ser leal a unos propósitos u otros (Molina Martínez 2006, 46).

A partir de los años noventa, la orientación sociocultural se vuelve la predominante en traductología (Molodtchenko Molodtchenko 2017, 46) y surgen nuevas corrientes de estudio y de práctica traductora, como el enfoque feminista y el postcolonial. Este último estudia las relaciones de todas las culturas, sociedades y países entre sí, prestando atención a las relaciones de poder político y cultural que existen entre ellas. A través de este punto de vista, la traducción se analiza en tanto a que sirve como medio para la colonización, «recolector» de las desigualdades que han persistido tras la desaparición del antiguo colonialismo de Occidente e instrumento de descolonización (Molina Martínez 2006, 52).

Así pues, la traducción puede servir como herramienta de control social o cultural que niegue o permita el acceso del *Otro* a Occidente y viceversa. En este contexto aparece el concepto de «hibridación», que reivindica la visibilidad del traductor a través de la creación de traducciones que no pretendan parecer un texto original. Así, se lograría mostrar una otredad que la invisibilidad oculta, con el objetivo de que el receptor acceda a otras culturas que le pueden ser ajenas (Molina Martínez 2006, 55). Autores como Venuti desarrollan en profundidad esta idea (Molodtchenko Molodtchenko 2017, 46).

## 2.2. Los elementos culturales y su tratamiento

En el marco de los enfoques culturales de la traducción, los elementos culturales con los que se pueda topar un traductor requieren un análisis especial. Nida marca el inicio del estudio de los elementos culturales en 1945. El autor delimita los ámbitos que suelen suponer más problemas de traducción (que él entiende como problemas de equivalencia) en cinco grupos: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística (Molina Martínez 2006, 61-62).

Newmark adapta más tarde la clasificación de Nida y elabora una clasificación de cinco categorías culturales: ecología; cultura material; cultura social; organizaciones, costumbres e ideas; y gestos y hábitos. Además, acuña el término «foco cultural», referido al campo léxico que está más presente y en continuo desarrollo en el pensamiento de una comunidad (Molina Martínez 2006, 63).

En 1970, la escuela soviética acuña el término *realia* con el significado de «denominaciones de elementos de la vida cotidiana, historia, cultura, etc., de un determinado pueblo, país o lugar que no existen en otros pueblos, países o lugares» (Vlajov y Florin, vistos en Molodoyen Molodoyen 2017, 51-52). Los *realia* se clasifican en principio en cuatro grupos, reducen a tres categorías con diversos subcampos: geográficos, etnográficos y sociopolíticos. Además, se podría distinguir entre *realia* propios o ajenos (desde la perspectiva de una sola lengua) o entre internos o externos (desde la perspectiva de dos idiomas que participan en una traducción)<sup>5</sup>, así como *realia* internacionales, nacionales, regionales, locales y *microrealia* (Molodoyen Molodoyen 2017, 55).

Posteriormente, Reiss, Vermeer y Nord acuñan el término «culturema», que se usa frecuentemente hoy en día en los estudios culturales sobre la traducción (Molodoyen Molodoyen 2017, 61) y que Vermeer define como «un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A» (Molodoyen Molodoyen 2017, 61).

---

<sup>5</sup> Internos: pertenecientes a una de las lenguas del proceso de traducción. Externos: pertenecientes a otra lengua.

Molina Martínez (2006) revisa esta definición y resalta la dimensión dinámica de los culturemas. Para la autora, «los culturemas no existen fuera de contexto, sino que surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas» (Molina Martínez 2006, 78). Es decir, que una palabra o un elemento paraverbal solo funciona como culturema como consecuencia de un trasvase en un marco cultural y contextual concreto. Asimismo, Molina Martínez propone cuatro ámbitos en los que clasificar los culturemas: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística (2006, 80).

A la hora de traducir textos o fragmentos con culturemas se pueden seguir a grandes rasgos dos métodos distintos. Uno de ellos es el naturalizante o familiarizante, consistente en adaptar las referencias culturales del texto origen de forma que le sean familiares al público meta. Así, esta audiencia observa una escena que transcurre en un escenario de la cultura origen, pero que contiene elementos que son completamente específicos de la cultura meta y ajenos, por tanto, a la origen (Martínez Sierra 2004, 37). En contraposición, el método extranjerizante mantiene los elementos de la cultura origen y subraya las diferencias lingüísticas y culturales entre el texto origen y el texto meta (Martínez Sierra 2006, 37).

### **2.3. Particularidades de la dimensión cultural del *anime***

El *anime* destaca como producto audiovisual por su gran acogida en multitud de culturas. Es un tipo de obra que atrae tanto a japoneses como a público internacional gracias a su versatilidad de géneros, su profundidad narrativa y la conjunción de elementos culturales japoneses y universalidad para los espectadores de otros países (Gil Escudier, 2020). Este último tema es el que trataré a continuación: la presencia de elementos culturales específicos, con características especiales, que hacen acto de presencia en el *anime* (más concretamente, en la película que concierne a este trabajo) y que funcionan como culturemas al traducirlos al castellano.

Algunos autores (Gil Escudier 2020, 416; Napier vista en Denison 2010, 226) opinan que gran parte del *anime* es *mukokuseki*, o «apátrida». El motivo de dicha afirmación es que muchas series están protagonizadas por personajes que no tienen nombres ni rasgos japoneses y cuyas historias transcurren en universos fantásticos alejados de cualquier cultura. Dichas características fomentan la globalización de los productos de animación y contribuyen a su fama multicultural.

Sin embargo, también existen series de *anime* indudablemente japonesas, que en mayor o menor grado presentan elementos culturales propios de esta sociedad. Uno de estos elementos es la religión, que aparece en las series de animación niponas de diversas formas, desde lo estético hasta lo sobrenatural. Cuando aparece representada como un elemento más del día a día japonés, lo hace de manera muy diferente a la idea de «religión» de Occidente. En Japón conviven budismo y sintoísmo en una sociedad cuyo grueso de la población se considera «no religioso», pero sí espiritual, y sigue participando activamente en actos tradicionales en templos y santuarios. Así pues, la religión y la mitología siguen muy presentes en Japón, pese a su secularización.

En contraposición al paulatino abandono de las creencias en los *kami* y las criaturas mitológicas, la celebración de los *matsuri* (festivales) se sigue llevando a cabo con completa naturalidad. Estos festivales gozan de gran popularidad entre la población, así que no es extraño encontrar muestra de ello en los anime [...] o que guardan cierta relación con la realidad nipona. (Gil Escudier 2020, 421)

Por otra parte, y volviendo a la definición de *mukokuseki*, autores como Iwabuchi reclaman que el término no solo se utiliza al hablar de la ausencia de marcas culturales, sino también para indicar la presencia en una misma obra de elementos de diversos orígenes culturales (Denison 2010, 226). Esta idea se acerca mucho a la idea de «transculturalidad» que Denison (2020) explora mediante el análisis de *anime* en los que se representan culturas occidentales. La autora sostiene que las culturas extranjeras aparecen en ciertas series japonesas a través de un punto de vista que refuerza la «otredad» y la incorpora a la obra como un elemento clave<sup>6</sup>. A este fenómeno lo denomina *positive orientalism*<sup>7</sup>, y lo describe como un proceso de hibridación de que da lugar a un producto querido por un público diverso, no por su carácter apátrida, sino porque es a la vez nacional y extranjero.

Aunque de forma más sutil, esta hibridación está presente en *Seinto onii-san* en ocasiones como parte de la caracterización de Jesús (se ejemplificará en el análisis). Las

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, en *anime* como *Emma* o *Kuroshitsuji* se enfatizan algunos aspectos de la sociedad inglesa del siglo XIX, como la diferencia de clases, y los lugares emblemáticos, costumbres y modas de la época se muestran desde un punto de vista nostálgico y romantizado. Todo ello fomenta un tipo de imagen de Inglaterra que, aunque no se corresponda necesariamente con la realidad, es parte del imaginario japonés sobre este país (Denison 2020, 227-228).

<sup>7</sup> Orientalismo positivo. Traducción propia.

implicaciones de «otredad» asociadas a Jesús no significan lo mismo para japoneses y españoles: por lo tanto, suponen un problema al traducir.

### **3. La variabilidad del humor**

Al enfrentarse a un texto con elementos cómicos, el traductor debe tener muy en cuenta la variabilidad cultural del humor, pues, si el objetivo del texto de origen es hacer reír al receptor, el texto meta debería conseguirlo también<sup>8</sup>. Así pues, he considerado pertinente investigar sobre los tipos de humor que hacen gracia en Japón y en España, con la intención de observar en el análisis cómo la predominancia de unos elementos u otros afecta al trasvase de los chistes y las bromas.

#### **3.1. Clasificación de tipos de humor**

A lo largo de la historia se han propuesto diversos modelos de clasificación de las situaciones humorísticas. Para este trabajo, he decidido centrarme en las propuestas de organización de Martínez Sierra (2004) y de Martin *et al.* (2003), ya que abordan dicha organización desde dos puntos de vista diferentes, pero igual de interesantes.

Martínez Sierra elabora su catalogación a partir de la de Zabalbeascoa (1996, 251-254), que organiza el humor desde el prisma de las necesidades de la traducción audiovisual. Así pues, Zabalbeascoa establece varias categorías de chistes.

- Internacionales. El efecto cómico del chiste no está sujeto a juegos de palabras dependientes de un idioma en concreto ni tampoco de la familiaridad con ciertos aspectos desconocidos de la cultura de origen. Por ese motivo, son chistes que funcionan en cualquier cultura.
- Binacionales. Funcionan igual que los internacionales, pero Zabalbeascoa indica que es preferible usar esta denominación para hablar únicamente de parejas de culturas, ya que es posible que un chiste que se considere «internacional» para dos culturas no funcione en otras.

---

<sup>8</sup> Siempre y cuando el traductor sea leal a dicho propósito.

- Sobre la cultura y las instituciones nacionales. En ellos aparecen referencias a la cultura o las instituciones nacionales que deben ser adaptadas para que se mantenga el efecto humorístico en la obra traducida.
- De sentido del humor nacional. Están basados en ciertos temas o tipos de chistes que hacen más gracia en una cultura específica, y por lo tanto se consideran una especie de tradición o marco intertextual necesario para la comprensión de la situación humorística.
- Dependientes de la lengua. Dependen de características de la lengua natural, como la polisemia, la homofonía o el zeugma.
- Visuales, que se categorizan a su vez en dos tipos: fundamentados puramente en la imagen, y chistes que son en realidad lingüísticos, pero que están codificados de manera visual (como, por ejemplo, el jeroglífico de un periódico).
- Complejos, que combinan dos o más de los chistes mencionados.<sup>9</sup>

Martínez Sierra toma esta clasificación como referencia, pero no habla de tipos de chistes, sino de chistes que utilizan elementos de un tipo u otro (o una combinación de varios o todos ellos) entendiendo por elementos «las distintas realizaciones materiales del humor, ya sea de forma acústica o visual, explícita o implícita» (2005, 210). Sin embargo, sí trata como «tipos de chistes» los chistes simples (solo contienen un tipo de elemento) y los chistes compuestos (que combinan dos o más tipos).

Además, establece cambios terminológicos con respecto al modelo de Zabalbeascoa. Los «chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales» pasan a llamarse «elementos sobre la comunidad e instituciones», ya que Martínez Sierra prefiere evitar «el uso del término *nacional* en aras de evitar cualquier connotación de naturaleza política» (2005, 214-215). Siguiendo la misma lógica, los «chistes de sentido del humor nacional» se denominan en su clasificación «elementos del sentido del humor de la comunidad». Dentro de esta categoría no solo incluye aquellos elementos que hacen más gracia por preferencia en ciertas comunidades, sino también los que se basan «en la realidad que nos rodea, en el mundo en el que estamos inmersos o, en definitiva, en la cultura en su sentido más general» (2005, 216).

---

<sup>9</sup>La traducción de los nombres de los tipos de chistes es la que propone Martínez Sierra en su tesis (2004, 207-208). *International joke*, *binational joke*, *national-culture-and-institutions joke*, *national-sense-of-humour joke*, *language-dependent jokes*, *visual jokes* y *complex jokes* en orden.

Por otro lado, Martínez Sierra también cambia los «chistes dependientes de la lengua» a «elementos lingüísticos». Además, crea una nueva categoría, los «elementos paralingüísticos», en la que se incluyen elementos explícitos y orales que producen humor por sí solos, como los silencios narrativos, la entonación o la imitación de la forma de hablar de un extranjero o de un famoso. Por último, establece un subtipo dentro de los elementos visuales, los «elementos gráficos», que incluyen el humor encontrado dentro de mensajes escritos insertados en imágenes concretas. A todo elemento que no pueda clasificarse en una de sus categorías lo denomina «elemento no-marcado».

Martin *et al.* (2003, 52), por su parte, clasifican el humor en categorías tomando como referencia la relación de la persona que crea la situación humorística con la sociedad. Para ellos, pues, existen cuatro tipos.

- *Self-enhancing humor*: para ensalzarse a uno mismo sin perjudicar a otras personas ni a uno mismo.
- *Affiliative humor*: para mejorar la relación de uno mismo con otras personas.
- *Aggressive humor*: para ensalzarse a uno mismo a costa de otro/s.
- *Self-defeating humor*: para mejorar las relaciones con otras personas a costa de la imagen de uno mismo.<sup>10</sup>

### 3.2. Variabilidad cultural del humor en Japón y en España

Lu afirma que las sociedades occidentales (tomando como ejemplo a Estados Unidos y Canadá) son más individualistas, y que por lo tanto sus ciudadanos perciben como carismáticas y valiosas a las personas graciosas que crean situaciones humorísticas. Esto se debe a que el humor fomenta la diferenciación entre individuos (2023, 1).

La situación, sin embargo, cambia en las culturas de Asia Oriental. Algunas de estas sociedades, como la japonesa, también pueden ver el humor como algo positivo, ya que están influenciadas por el budismo, que lo considera un símbolo de iluminación espiritual<sup>11</sup>. Sin embargo, esta visión está matizada por un componente negativo: por lo

---

<sup>10</sup> «Humor autoensalzante», «humor para estrechar lazos», «humor agresivo» y «humor de autosabotaje» respectivamente. Traducción propia.

<sup>11</sup> Objetivo del budismo, consistente en alcanzar la perfección personal y una fuerte conexión con la naturaleza a través de las creencias, prácticas y preceptos budistas. Cuando un individuo alcanza la iluminación, se convierte en un buda (de forma que alcanza el Nirvana, ve el mundo como realmente es y rompe el ciclo de reencarnaciones) o *bodhisattva* (persona que ha alcanzado la iluminación pero que permanece en el plano terrenal para ayudar a otros).



general, las sociedades del Este Asiático tienden a reprimir el humor o a utilizarlo de una manera más reservada, pues son comunidades colectivistas que promueven la conformidad, la armonía y la moderación (2023, 1). Así, Lu sostiene que esa intersección de perspectivas causa una ambivalencia por el humor en los asiáticos orientales, en vez de la perspectiva más positiva de las sociedades occidentales.

Por otra parte, algunos estudios sostienen que en las culturas individualistas es más común el humor agresivo, mientras que en las culturas colectivistas predomina el humor para estrechar lazos (Lu 2023, 6). Lu puntualiza en este sentido que, aunque esta situación se cumple a veces, no siempre es así, y que el humor posee otras dimensiones culturales que pueden llevar a diferencias en su uso, como la jerarquía social o la tendencia de cada sociedad a evitar el conflicto. Asimismo, señala que «individualism and collectivism are multifaceted constructs that can be further classified as “horizontal” (emphasizing equality) or “vertical” (emphasizing hierarchy)»<sup>12</sup> (2023, 6).

Prestando atención ahora a los arquetipos del humor usados por cada cultura, Matsushima (2021) señala en su estudio aquellos que comparten comedias japonesas y españolas, así como los que solo están presentes en una de ellas.<sup>13</sup> Así, distingue cuatro elementos comunes.

El primero de ellos es el error como elemento cómico, cometido por la figura de «el tonto» (Matsushima 2021, 251). Este error puede ser tanto físico (por ejemplo, tropezarse) como cognitivo (por ejemplo, sufrir un lapsus). Se consideran «error» no solo las situaciones más evidentes, sino también otros escenarios en los que interviene el contexto social, como cuando un personaje muestra una reacción exagerada o inapropiada ante un suceso. En estos casos, la comicidad se incrementa si el acontecimiento es anecdótico y no tiene la importancia que el personaje le da. Además, «cuando estas emociones se presentan de forma más visible, con expresiones faciales o gestos corporales, parece facilitar al público la comprensión de la situación y, en lo sucesivo, aumentar la comicidad de la escena» (Matsushima 2021, 252). El nivel cómico también se acentúa cuando el personaje intenta disimular sus sentimientos sin éxito.

---

<sup>12</sup> «el individualismo y el colectivismo son constructos polifacéticos que pueden clasificarse como “horizontales” (cuando acentúan la similitud) o “verticales” (cuando acentúan la jerarquía existente)». Traducción propia.

<sup>13</sup> Para esta parte del trabajo me he basado principalmente en la obra de Matsushima, por la utilidad y relevancia para este trabajo de todo su análisis del humor japonés y el español.

A menudo «el tonto» va acompañado de la figura de «el listo», que enmienda las equivocaciones del primero. Así pues, la corrección es el segundo arquetipo que, según Matsushima, comparten las comedias españolas y las japonesas (2021, 253). Este tópico presenta algunas variaciones: a veces, «el listo» le sigue la corriente a «el tonto» antes de corregirlo, y la secuencia de error y rectificación no tiene por qué ser inesperada, sino que en ocasiones el hecho de que el espectador se espere lo que va a ocurrir provoca su propia comicidad (Shimizu visto en Matsushima 2021, 253). Cabe destacar, además, que este humor es característico del *manzai*, un tipo de «diálogo cómico japonés entre dos personajes arquetípicos, el *boke* y el *tsukkomi*, que personifican los roles de “el tonto” y de “el listo”, y que, por extensión, también se emplean para hacer referencia a la acción misma de cometer un error o corregirlo, respectivamente» (Matsushima 2021, 252). Esto demuestra que este tipo de humor está bien arraigado en la cultura nipona.

El tercer arquetipo es el hostigamiento, en el que uno o varios personajes ejercen cierta violencia contra otro u otros (Matsushima 2021, 254). En estos casos, los insultos no se perciben como auténtico maltrato (siempre y cuando no se sobrepasen ciertos límites), por lo que la agresividad no provoca rechazo, sino risa.

Por último, otro tipo de humor compartido por España y Japón es la broma, aunque existen algunas diferencias entre la connotación española de este concepto y su «equivalente» japonés según Matsushima, *jōdan*. El autor parte de definiciones de diccionarios generalistas para llamar la atención sobre las posibles diferencias entre estos conceptos. Mientras que «broma» en el diccionario de la RAE (Matsushima 2021, 255) se define como «chanza, burla» o «bullá, algazara, diversión», en japonés, según el *goo Kokugo Jisho*, significa «una ocurrencia en tono de juego o de contenido poco serio» (Matsushima 2021, 255) por lo que es una palabra desprovista de la idea de la posible violencia que sí transmite en español (Matsushima 2021, 255). Dentro de esta categoría se incluyen las imitaciones a personajes o famosos de cada cultura: es decir, que, aunque este arquetipo hace reír por igual a japoneses y españoles, a menudo se incluyen en él los «elementos sobre la comunidad e instituciones» de la clasificación de Martínez Sierra (2004).

Pese a estas similitudes, también existen arquetipos que usan españoles y japoneses y que no causan el mismo efecto cómico en la otra cultura: en otras palabras, tipos de humor que clasificarse dentro de los chistes «con elementos del sentido del humor de la comunidad» (Martínez Sierra 2004). Dentro de esta categoría, se observan dos

recursos en el humor español: la ironía y la sexualidad. Matsushima dice del primero que «este tipo de enunciados para criticar de forma indirecta a alguien o algo, [sic] están presentes continuamente en muchas partes de las producciones españolas analizadas y [...] constituirían una característica destacada del humor español», además de que «este tipo de recurso cómico apenas se ha observado en los programas japoneses» (2021, 256). Sobre la sexualidad, cómicos como Patrick Harlan consideran que, junto a los chistes políticos, es un tema que no hace gracia en Japón (Matsushima 2021, 257).

Finalmente, Matsushima propone la concisión como una característica del humor japonés que no se observa en el español. La sencillez semántica y las respuestas cortas son un rasgo recurrente de las contestaciones de «el listo» a «el tonto», en contraposición con «la elaboración retórica del diálogo humorístico español, en la que la ironía juega un papel clave» (2021, 258). Otros autores hablan de la retórica de «palabras rebotadas»<sup>14</sup>, una manera típicamente japonesa de contestar a enunciados humorísticos repitiendo palabras que ya han sido dichas previamente por su interlocutor. En contraposición, el humor español se basaría en una retórica «exagerada»<sup>15</sup>, en la que se tiende a responder con hipérboles que en ocasiones incorporan elementos inventados (Takekuro vista en Matsushima 2021, 258).

Aunque Matsushima finaliza aquí su análisis, considero pertinente para este trabajo abordar también otro tipo de humor característico de la cultura nipona: los juegos de palabras o *share*, en japonés.

Los *share* se definen según Nakamura como «a rhetorical manipulation of language that makes the indicative function of utterance complicated, introducing words whose pronunciations are homonyms, or very similar, but whose meanings differ»<sup>16</sup> (Nagashima 2006, 75). Así pues, no difieren en significado de los juegos de palabras occidentales.

Sin embargo, este tipo de humor cobra una dimensión mayor en Japón, ya que, debido a las similitudes fonéticas propias del idioma, se usa con gran frecuencia y cotidianeidad. En el japonés existe una reducida cantidad de fonemas y una fonotáctica

---

<sup>14</sup>Traducción de Matsushima del término *word-bounded* de Takekuro (2021, 258).

<sup>15</sup>Traducción de Matsushima del término *far-fetched* de Takekuro (2021, 258).

<sup>16</sup>«una manipulación retórica del lenguaje que complica la función indicativa del habla al introducir palabras cuyas pronunciaciones son homónimas o muy similares, pero que difieren en significado». Traducción propia.

restrictiva, lo que da lugar a un gran número de palabras o expresiones homófonas que se distinguen entre sí de forma gráfica únicamente por los *kanji* (sinogramas) con los que se escriben. De esta forma, los juegos de palabras se vuelven un recurso mucho más accesible y común en la sociedad nipona. Los *share*, además, no se limitan a intercambiar dos palabras con pronunciación similar pero significado distinto, sino que también se basan en combinar expresiones enteras con ritmos similares o con guiños que hacen recordar a frases conocidas popularmente.

Nagashima atribuye también el extendido uso de los *share* a otros motivos, como los valores estéticos japoneses, en los que desde la antigüedad se ha tenido en alta estima la creatividad con las palabras. Además, menciona que los *share* se usan con frecuencia en las conversaciones del día a día, a diferencia de los chistes narrativos (exceptuando ciertos chistes típicos del *rakugo*<sup>17</sup>), que no están tan presentes en el humor japonés como en el occidental (Nagashima 2021, 78).

## 4. La traducción del humor en el contexto audiovisual

Al ser una película, el texto analizado en el presente trabajo no solo cuenta con los retos de traducción expuestos previamente, sino también a las dificultades añadidas del medio. Un producto audiovisual cuenta con ciertas características a las que está supeditada la traducción y que se analizan a continuación.

Para empezar, Zabalbeascoa habla sobre las variables que entran en juego en cualquier traducción y afirma lo siguiente:

«item or aspect X is untranslatable (or we could not have expected this item to have been translated much better) from language A into language B to fulfil purpose C in text D for recipient E and client or initiator F who have expectation G, with the translation task having to be performed by translator H under conditions I»<sup>18</sup> (1996, 236)

---

<sup>17</sup>Actuación humorística tradicional japonesa consistente en un monólogo en el que el humorista, vestido con kimono y sentado en todo momento sobre un cojín, narra una historia en la que interpreta a todos los personajes sin cambios de escenario ni vestuario.

<sup>18</sup>«un ítem o aspecto X es intraducible (o no se podría haber traducido mejor) de la lengua A a la lengua B para suplir la necesidad C en el texto D para el receptor E y cliente o precursor F, que tiene unas expectativas G, con H como traductor bajo unas condiciones I». Traducción propia.

Cada una de estas letras representa una variable (única o multimodal) que probablemente tenga un impacto en el análisis del texto origen y en la forma de la traducción.

En un texto audiovisual están presentes ciertas variables características, como, por ejemplo,

- la intervención de diversos profesionales (autor/guionista, terminólogos, documentalistas, correctores, editores/ajustadores, distribuidora, etc.),
- los medios materiales y técnicos disponibles,
- las finalidades de la traducción,
- las características lingüísticas, discursivas y textuales, y
- las modas, tendencias, tradiciones, tabúes e impedimentos legales.

En la traducción de textos audiovisuales, las prioridades (maneras de conseguir los objetivos deseados del encargo) entran en juego con las restricciones: no solo las que menciona Toury, sino también las propias de la subordinación de la traducción a la imagen. Así pues, supondrán un problema elementos como la sincronía labial en el doblaje, el límite de caracteres y la segmentación en el subtitulado o el ajuste de la velocidad de emisión de la información a la velocidad mínima para que el público la asimile y capte con mayor efectividad el efecto cómico (Zabalbeascoa 2001, 254). Botella Tejera (2017, 92-93) menciona por su parte la compatibilidad del texto meta con la imagen, el ruido (como las risas «enlatadas» de algunas series de comedia), los títulos, el lenguaje tabú o la diacronía como las restricciones propias del género. Todas estas restricciones no son fijas, sino que admiten cierta flexibilidad; por ejemplo, el público será más tolerante con diferencias en la sincronización labial de un producto en ciertos contextos (Zabalbeascoa 1996, 245). Además, estos elementos deben reconsiderarse no solo en el texto en conjunto, sino también en cada problema con el que se encuentre el traductor; y, en el caso que atañe a este trabajo, en cada situación humorística que se presente. De hecho, tipos de chistes diferentes pueden requerir estrategias completamente dispares (Zabalbeascoa 1996, 239).

Tras analizar dichas restricciones, el traductor debe ordenar las prioridades en una escala de importancia (Zabalbeascoa 2001, 256). En el caso de un encargo en el que esté presente el humor, es clave evaluar qué función cumple el humor y qué actitudes, sentimientos o características de los personajes se pretenden resaltar con él. Según el tipo

de texto, Zabalbeascoa propone la siguiente clasificación para el grado de prioridad del humor (2001, 256):

- Alta (comedia de televisión y actuaciones de cómicos)
- Media (ficción de aventuras o romántica con final feliz; musicales)
- Baja (por ejemplo, tragedias que incluyan ironía o juegos de palabras, o discursos parlamentarios con algún que otro guiño cómico)
- Negativa (tragedias, películas de terror, situaciones solemnes)

Dicha posición puede ser diferente en el texto de origen y en el texto meta. De hecho, es posible que el traductor tenga como prioridad que el nuevo texto **no** sea equivalente al original, o que este factor no se considere siquiera y lo importante sea la aceptabilidad por parte del público, independientemente de la equivalencia o no equivalencia (Zabalbeascoa 1996, 247). Además, también puede también variar localmente, motivo por el que «hay que distinguir entre prioridades globales que son aplicables al texto en su conjunto y aquellos casos en que una prioridad puede ser importante solo en un segmento del texto» (Zabalbeascoa 2001, 257).

#### 4.1. El humor con elementos culturales

La jerarquía de prioridades cobra especial importancia a la hora de enfrentarse a chistes con elementos culturales. Debido a la variabilidad cultural del humor, es frecuente encontrar chistes con características que funcionan a la perfección en una cultura, pero no en otra, como **referencias intertextuales** o **parodias**.

Todos estos tipos de chistes se basan en un elemento común: dependen de «un conocimiento compartido o de algún tipo de complicidad explícita o implícita entre emisor y receptor» (Lorenzo vista en Botella Tejera 2017, 86). Atendiendo únicamente al texto origen, pueden darse tres posibles situaciones según el grado de similitud entre los conocimientos compartidos y las prioridades de los espectadores de la cultura fuente y la cultura meta (Martínez Sierra 2004, 238):

- Que el grado de relevancia (y por tanto de recompensa en forma de humor) en el público meta sea inferior.
- Que sea similar.
- Que el grado de relevancia sea superior en el público meta.

El traductor tratará de conseguir (a no ser que una prioridad más alta lo lleve a lo contrario) que el grado de similitud sea similar en ambos casos. Por ese motivo, en algunas ocasiones será necesario compensar la pérdida de información que puede ocasionar el paso de una cultura a otra en la que los conocimientos del espectador no sean los mismos (Botella Tejera 2017, 90).

#### 4.1.1. La intertextualidad

La intertextualidad se define como «la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos»<sup>19</sup>. Estas relaciones dan lugar a un contexto «que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso» (*Diccionario de términos clave de ELE*) y que, en la mayor parte de los casos, poseerá una alta especificidad cultural, pues el humor guarda una estrecha relación con la identidad de cada sociedad. Por ese motivo, diversos autores hablan de *schemas*, *memes* o «bagaje cultural compartido» (Yule, Zabalbeascoa y Martínez Sierra respectivamente vistos en Tejera Botella 2017, 89) para referirse a los patrones familiares de conocimiento previo que comparten los miembros de una misma cultura y pueden emplearse en forma de referencias intertextuales. El traductor deberá conocer en profundidad la cultura de partida para poder identificar y reproducir correctamente estas alusiones en su trabajo, teniendo en cuenta que «a mayor distancia entre culturas, más complicado resultará trasladarlo [el humor]» (Botella Tejera 2017, 90). Además, también deberá ser consciente de la intencionalidad del autor con cada situación humorística, pues, cuando sea posible, la traducción deberá cumplir la misma función que el original (ambigüedad, ironía, provocar la risa, etc.) (Botella Tejera 2017, 89).

Como he señalado previamente en este trabajo, la traducción audiovisual está subordinada a la imagen. Por lo tanto, en ocasiones, la intertextualidad aparecerá únicamente por vía de la imagen, sin presencia de componentes auditivos. Botella Tejera (2017, 90) señala que puede aparecer como código lingüístico aislado (por ejemplo, en los propios títulos de las series o películas que se traducen) o como código lingüístico acompañado de una imagen (por ejemplo, la cita de un personaje puede acompañarse de elementos visuales que hagan referencia a otras obras).

---

<sup>19</sup>«Intertextualidad». *Diccionario de términos clave de ELE* del Centro Virtual Cervantes, acceso el 10 de marzo de 2024, [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

Por otra parte, también puede ocurrir el caso contrario: que la referencia aparezca por el canal acústico o visual, pero no por el visual<sup>20</sup>. El traductor podrá encontrarse en este caso con código lingüístico acompañado de alteraciones en la inflexión verbal de los personajes o código lingüístico acompañado de música (Botella Tejera 2017, 90). Por último, también habrá casos en los que la intertextualidad esté presente sin que la acompañe ninguna señal intertextual audiovisual.

#### 4.1.2. La parodia

Botella Tejera clasifica la parodia como un tipo de intertexto y cita a Iampolski para definirla: «un texto de dos planos, a través de cual “se transparenta” [...] el texto predecesor» (2017, 85). La parodia, pues, no consiste *per se* en citar una obra anterior o un elemento ya existente, sino en transformar dicho componente para crear un texto nuevo que produzca humor por sí mismo, sin depender de aquel en el que se basa (Botella Tejera 2017, 85). En este tipo de deformaciones entra en juego una nueva capa de humor que añadirá dificultad al trabajo del traductor.

Para que la parodia funcione, lo más importante no es tanto que el autor (o en este caso, el traductor) sea capaz de reproducir ciertas frases o elementos discursivos, sino que genere un estilo que imite al del elemento parodiado: «even when the reader is not sure just what is being parodied, it may still be possible to recognize *parodic intention*»<sup>21</sup> (Nash visto en Zabalbeascoa 1996, 241). Nash explica que, para ello, el autor debe valerse de discrepancias estilísticas propias de estas situaciones, como el uso de un cambio repentino y puntual de registro formal a informal o viceversa. De esta forma, las discrepancias actúan como «marcador» de que una parodia está ocurriendo (Zabalbeascoa 1996, 240-241). El traductor debe fijarse en ellas y asegurarse de que, por mucho que manipule el texto, deben estar presentes si quiere que surtan efecto.

Sin embargo, es posible que la parodia cumpla ciertas funciones específicas para el público origen: por ejemplo, puede poseer un componente de autocrítica hacia la propia comunidad que carecerá de sentido para el receptor meta. De hecho, es frecuente que esa autocrítica se convierta en parodia del *Otro* si se mantiene en la traducción (Zabalbeascoa

---

<sup>20</sup>«[...] si la imagen puede ser fuente de intertextualidad, en ocasiones con intención humorística, también podrán serlo las voces o la inflexión verbal (imitaciones, maneras características de hablar, etc.)» (Martínez Sierra 2004, 170).

<sup>21</sup>«aunque el lector no logre identificar qué se está parodiando, sí que podrá reconocer la *intención paródica*». Traducción propia.



2001, 257), aunque, por supuesto, también existe la posibilidad de que el espectador se identifique con experiencias «universales» propias de la naturaleza humana.

Si no es posible trasvasar las discrepancias, el significado y la intención de la parodia al completo, es posible que el traductor deba recurrir al uso de la pseudoparodia: «texts that are not centrally parodic, in terms of a clearly definable model, but which wear parodic aura, and are full of echoes of half-remembered writings»<sup>22</sup> (Nash visto en Zabalbeascoa 1996, 242). De este modo, es posible que ciertas parodias del texto original deban transformarse en pseudoparodias, en caso de que el efecto cómico tenga mayor prioridad que el hecho de que el público identifique a las personas parodiadas (Zabalbeascoa 1996, 242). En caso contrario, el espectador podría ser consciente de que está presenciando una situación que debería resultarle graciosa, pero cuyas referencias intertextuales no es capaz de identificar, lo que le podría provocar frustración. Tejera Botella (2017) advierte, además, de la posibilidad de que el traductor se tope con pseudoparodias en el texto original.

#### **4.2. Procedimientos de traducción**

A la hora de enfrentarse a cualquiera de los retos enumerados en el apartado 4.1., el traductor podrá optar entre distintos enfoques para trasvasar el contenido del texto, de forma similar a los métodos de traducción de elementos culturales. La decisión de qué procedimiento seguir se tomará en función de las prioridades y restricciones que entren en juego en cada encargo y cada problema de traducción. Sin embargo, es importante resaltar que en el campo de lo audiovisual lo más común es recurrir a neutralizaciones, sustituciones, adaptaciones, naturalizaciones, traducciones libres e incluso a omisiones de los elementos culturales antes que a la extranjerización, pues, a diferencia de los textos escritos, normalmente no existe margen suficiente para incluir explicaciones para el espectador (Botella Tejera, 2017; Aleksandrova 2020).

Botella Tejera (2006) señala el cambio de tendencia en España con respecto a años anteriores en lo referente a la traducción para doblaje de humor de los textos audiovisuales. La autora llama la atención (en el momento de redacción de su obra, hace casi 20 años) sobre una predisposición cada vez más a la familiarización. De este modo, se cambia el

---

<sup>22</sup>«textos cuya intención principal no es la parodia (acogiéndonos a una definición estricta del concepto), pero que desprenden un aura paródica y nos evocan textos que recordamos vagamente». Traducción propia.

tipo de humor para acercarse al nuevo público, así como las referencias culturales, que se adaptan a las de la nueva comunidad.

Además, apunta también varios motivos por los que se puede justificar la naturalización del humor en el doblaje, especialmente en películas cuyo género principal es la comedia<sup>23</sup>:

- La traducción es adaptada a veces por humoristas que entienden sobre «el tema en cuestión».
- Las películas de comedia van dirigidas a un tipo de público que espera encontrar un humor cercano: se esperan una traducción funcional.
- La sociedad española prefiere el doblaje, modalidad en la que la naturalización funciona mucho mejor que en la subtitulación. Esto se debe al «efecto cotilla», por el que «la libertad del traductor es menor, puesto que los espectadores con conocimientos del idioma original podrían descubrir la diferencia entre lo que escuchan y lo que leen».
- En algunos casos, las producciones originales cuentan con actores que rinden homenaje mediante intertextos a alguna de sus obras. En esos casos, contratar a actores de doblaje que hagan lo propio en el idioma meta (con su correspondiente traducción naturalizada) consigue salvar las posibles pérdidas de una traducción extranjerizante, y puede resultar interesante en términos de *marketing*.

Sin embargo, la naturalización también conlleva desventajas (Botella Tejera, 2006):

- Existe una sección del público que se opone a este tipo de traducción.
- No suele aceptarse para la subtitulación por los motivos expuestos anteriormente. Así pues, la traducción de ciertos productos en los que se incluyen tanto una versión subtitulada como otra doblada requerirá dos traducciones muy diferentes (lo que implicará más tiempo y esfuerzo).
- Las referencias culturales y la terminología que se utilizan en el doblaje naturalizado son parte de un lenguaje efímero, que hace gracia ahora pero que se verá como anticuado tras unos años.

---

<sup>23</sup> Como el artículo de Botella Tejera es de 2006, es posible que algunos de estos motivos no tengan hoy en día el mismo peso y, por lo tanto, correspondan a ciertas prácticas que ya no se llevan tanto a cabo.

- Resulta complicado no cruzar el límite en el que, cuando se naturalizan ciertos rasgos, los personajes pierden su idiosincrasia y se convierten en tontos que no hacen gracia. Alejar a un personaje de su cultura y de la idea general en demasía puede ridiculizarlo.

No obstante, existe un punto medio entre la extranjerización y la naturalización más extrema a la que se refiere Botella Tejera. Aleksandrova (2020) se refiere a este procedimiento como *quasi-translation*<sup>24</sup> y destaca su utilidad en la traducción de juegos de palabras. En palabras de la autora, «“quasi-translation” assumes changing the game (pun) presented in the SL, when the translator focuses on the author, the message, and the recipient, and tries to reproduce its “atmosphere” in the TL, which involves humorous ambiguity and the non-evident content of the original»<sup>25</sup> (2020, 93). Aunque guarda similitudes con la traducción libre, se diferencia de ella en que no consiste en sustituir los dos signos del texto origen que provocan el chiste, sino que mantiene uno de los dos signos (con la posibilidad de sustituirlo por un sinónimo, un hipónimo, un hiperónimo o cualquier otro término de su mismo campo semántico). De esta forma, se crea una traducción «cuasiequivalente» que es apropiada pragmáticamente (Aleksandrova 2020, 91).

Dentro del procedimiento general de la cuasitraducción se pueden distinguir diversas estrategias: por ejemplo, sustituir una palabra con carga cultural en el idioma original por otra palabra con carga cultural en el idioma meta, o cambiar una afirmación por otra que represente la misma situación, aunque no se correspondan formal o semánticamente. Aleksandrova pone especial énfasis en la *calembourisation*<sup>26</sup> (de la palabra francesa *calembour*)<sup>27</sup>, proceso de deformación en el que se sustituyen los signos y/o los mecanismos del juego de palabras al traducir el texto mediante recursos como la homonimia, la paronimia o la polisemia. Para llevar a cabo una calembourización, el

---

<sup>24</sup>«cuasitraducción». Traducción propia.

<sup>25</sup>«asume cambiar el juego de palabras representado en la LO [lengua origen] cuando el traductor se centra en el autor, el mensaje y el recipiente, y trata de reproducir su “cariz” en la LM [lengua meta], proceso en el que entran en juego la ambigüedad humorística y el contenido menos evidente del original». Traducción propia.

<sup>26</sup>«Calembourización». Traducción propia.

<sup>27</sup> Se puede traducir como «calambur», pero he preferido evitar este término para no causar confusión con el calambur de la poesía, que es un procedimiento diferente.

traductor puede utilizar distintos procedimientos: *cuasi-localisation*, *quasi-globalisation* y *quasi-glocalisation*<sup>28</sup>.

La primera técnica, muy similar al concepto de «cuasitraducción», consiste en adaptar los elementos culturales del texto origen (factores que afectan a la manera en la que el espectador percibe el producto) teniendo en cuenta la cultura del receptor de la traducción. Este cambio puede afectar a los signos (las palabras) o a el mecanismo de funcionamiento del juego de palabras, pues las adaptaciones se realizan sustituyendo términos por otros o por unidades fraseológicas.

La cuasiglobalización, por el contrario, ocurre cuando un juego de palabras basado en un *realia* o una unidad fraseológica en el idioma original se sustituye por un juego de palabras que no contienen ninguno de estos elementos en el idioma meta (Aleksandrova 2020, 98). Por último, la cuasiglocalización, que se puede concebir también como una estrategia de traducción general para todo un texto, combina los otros dos métodos. De esta forma, en un mismo problema traductológico (en este caso, en un mismo juego de palabras) se mantienen algunos elementos culturales del texto original, pero «globalizados» en la traducción para que sean reconocibles por el público meta<sup>29</sup>, mientras que otros elementos sí se localizan. La cuasiglocalización se usa con mucha frecuencia, principalmente para tratar de encontrar un equilibrio entre adaptar el producto para acercarlo a la cultura meta y respetar los elementos culturales del original (Aleksandrova 2020, 99).

Finalmente, cabe mencionar que, como en todo texto, habrá ocasiones en las que el traductor de un producto audiovisual no sea capaz de trasvasar «a la perfección» el contenido o el sentido de un chiste. Ante esta pérdida de carga humorística, se puede recurrir a otros elementos para compensar y conseguir un efecto que, aunque no sea igual al original, se asemeje a él. Por ejemplo, Botella Tejera (2006) muestra cómo algunos acentos o argots que indican un bajo nivel sociocultural en los personajes se sustituyen en los doblajes españoles por referencias a dibujos animados, coloquialismos o a un léxico asociado a los jóvenes. Así, el personaje en la lengua meta se asemeja todo lo posible al

---

<sup>28</sup>«cuasilocalización», «cuasiglobalización» y «cuasiglocalización» respectivamente.

<sup>29</sup>Aleksandrova pone como ejemplo (2020, 99) la traducción de *Grand Central Station* al ruso como *Большой Центральный*, que significa lo mismo (la estación Grand Central de Nueva York). El elemento cultural en el texto traducido no se ha cambiado por un elemento cultural ruso, pero sí se ha escrito en ese idioma (se ha globalizado) para que le sea más cercano a los espectadores meta.

original, teniendo en cuenta, eso sí, las restricciones y convenciones del medio en la cultura meta.

También se puede compensar añadiendo intertextos o referencias características de la cultura meta (Botella Tejera 2006) en momentos en los que sea oportuno, aunque el texto origen no incluya elementos de este tipo en ese momento en concreto necesariamente. De forma similar, Zabalbeascoa señala que se pueden complementar «purely verbal solutions, through, for example, funny voices or intonations, and also joke-substitutions within the restrictions of timing, lip-synchronicity and textual cohesion»<sup>30</sup> (1996, 251).

---

<sup>30</sup> «suplir carencias en soluciones puramente verbales mediante, por ejemplo, voces o entonaciones graciosas, o sustituciones de chistes dentro de las restricciones de tiempo, sincronía labial y cohesión textual». Traducción propia.

## 5. Metodología

Para analizar la traducción para doblaje castellano de *Seinto onii-san* he decidido seguir un criterio cualitativo. He seleccionado 8 ejemplos que he considerado representativos del humor general de la película, y que contienen elementos de diversos tipos visuales, lingüísticos, culturemas (religiosos y no religiosos, aunque siempre relacionados con el patrimonio cultural) que desaparecen, que se adaptan, o que se mantienen igual en la traducción; así como chistes sin elementos de la comunidad en el texto origen que pasan a tenerlos en el texto meta.

Todos los chistes seleccionados son complejos y contienen varios mecanismos de humor o componentes que examinar desde distintos puntos de vista. Por ese motivo, no se presentan en el análisis siguiendo una clasificación preestablecida, sino en orden cronológico (menos en casos puntuales en los que, para facilitar su explicación o porque guardan relación con ejemplos anteriores, dicho orden se ha alterado).

En cada ejemplo se explican los elementos que provocan el efecto humorístico, acorde a la clasificación de Martínez Sierra (2004), y su mecanismo. Asimismo, se analizan según sea pertinente la tendencia de traducción y los procedimientos utilizados por el equipo de traducción, así como las posibles diferencias de recepción del público meta con respecto al público original.

Al hablar de la tendencia de traducción en pasajes concretos, he utilizado los términos «naturalización»/«familiarización» (método naturalizante/familiarizante) y «extranjerización» (método extranjerizante). También he empleado la clasificación de procedimientos de cuasitraducción de Aleksandrova (2020) cuando ha sido pertinente para comentar del enfoque de la traducción de problemas concretos.

Para hablar de los procedimientos de traducción he utilizado la propuesta de Molina Martínez (2006), ya que se ha elaborado en base al análisis y la revisión de clasificaciones anteriores. La autora parte de la teoría de Hurtado Albir, que distingue primero entre «método traductor» (referido a la tendencia «global que recorre todo el texto»), «estrategia» (mecanismos individuales que el traductor usa para solucionar los problemas que encuentre) y «técnicas» (las aplicaciones concretas observables en el resultado final de la traducción) (Molina Martínez 2006, 98). La lista de técnicas de traducción se puede encontrar en el Anexo 1.

He analizado la traducción asumiendo que una de las prioridades más altas en este caso, al tratarse de una película de comedia, es provocar una reacción de humor en el espectador. He dado por supuesto que, para conseguirlo, el respeto al original en lo que a los chistes se refiere no se ha considerado una restricción alta. Además, también he asumido que el equipo de traducción no ha buscado crear un texto híbrido que reivindique la *otredad* haciendo evidente la figura del traductor.

Cada ejemplo contiene uno o más diálogos, en los que se ha incluido la transcripción del doblaje original japonés, su romanización en alfabeto latino y la transcripción del doblaje español, todas redactadas por mí misma a partir del audio del DVD. En cada tabla de diálogo se ha indicado el tiempo (hh:mm:ss) en el que comienza, que es el mismo en la versión japonesa de la película y en la española.

Para volcar el original, ante la falta de pista de subtítulo japonés en el disco, me he apoyado en subtítulos cerrados *fan-made* obtenidos en la página web Kitsunekko.net<sup>31</sup>. Ya que estos subtítulos no tienen ninguna garantía de calidad (aunque, personalmente, sí me han parecido veraces), solo se han usado como apoyo cuando ha sido absolutamente necesario al encontrarme fragmentos que no lograba comprender de ninguna otra forma. El japonés se ha romanizado siguiendo el sistema Hepburn modificado, acorde a las indicaciones del *BGN/PCGN 1976 Agreement*<sup>32</sup> Además, los *sokuon* (っ) de final de un enunciado han sido transcritos como un guion que no se debe confundir con el guion que separa dos morfemas, acorde a la norma del acuerdo previamente mencionado.

Como nota adicional, quiero puntualizar que cada vez que menciono a «Dios» (con mayúscula) en el análisis, me refiero al dios del cristianismo.

---

<sup>31</sup> Saint Young Men.CC.ja.srt [subtítulo].  
<https://kitsunekko.net/dirlist.php?dir=subtitles%2Fjapanese%2FSaint+Oniisan+%28Saint+Young+Men%29%2F>

<sup>32</sup> Ministerio de Defensa de Reino Unido. «ROMANIZATION OF JAPANESE KANA: Modified Hepburn System, BGN/PCGN 1976 Agreement», *Romanization systems*. 23 de marzo de 2018.  
[https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5ab4e1e3ed915d78b9a459de/ROMANIZATION\\_OF\\_JAPANESE\\_KANA.pdf](https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5ab4e1e3ed915d78b9a459de/ROMANIZATION_OF_JAPANESE_KANA.pdf)

## 6. Análisis

### Ejemplo 1

En esta escena, Jesús y Buda visitan un parque de atracciones y se encuentran haciendo cola para comprar sus entradas. En ese momento tiene lugar un malentendido entre los protagonistas y la empleada de la taquilla.

*Diálogo 1. 00:05:28*

|                     | Japonés                         | Japonés romanizado                                                    | Doblaje español                                                              |
|---------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Empleada</b>     | 成人男性 2 名様ですと<br>8000 円です。       | <i>Seijin dansei ni mei-sama desu to hassen en desu.</i>              | Dos entradas para adultos son... 8600 yenes. <sup>33</sup>                   |
| <b>Buda</b>         | えっ？ 聖人料金がある<br>んですか？            | <i>E-? Seijin ryōkin ga arun desu ka?</i>                             | ¿Hay algún descuento especial para profetas?                                 |
| <b>Empleada</b>     | ございますよ。                         | <i>Gozaimasu yo.</i>                                                  | Sí, sí que lo hay.                                                           |
| <b>Buda</b>         | 聖人料金が設定してあ<br>るなんて、さすがだ<br>ね。   | <i>Seijin ryōkin ga setteishite arunte, sasuga da ne.</i>             | Oye, ¿no te parece sorprendente que tengan un precio especial para profetas? |
| <b>Jesús</b>        | まったくだよ。ほかの<br>神様もお忍びで来るの<br>かな。 | <i>Mattaku da yo. Hoka no kami-sama mo oshinobi de kuru no ka na.</i> | Y que lo digas. Habrán venido antes otros profetas.                          |
| <b>Buda</b>         | じゃ、その...                        | <i>Ja, sono...</i>                                                    | Entonces...                                                                  |
| <b>Jesús y Buda</b> | 聖人、二人で。                         | <i>Seijin, futari de.</i>                                             | Dos entradas para profetas.                                                  |
| <b>Empleada</b>     | 成人ですね。                          | <i>Seijin desu ne.</i>                                                | ¿Dos para puestas?                                                           |
| <b>Jesús y Buda</b> | ええ、聖人なんです。                      | <i>Ee, seijin nan desu.</i>                                           | Sí, dos entradas para profetas.                                              |

En japonés, el error y el chiste consecuente radican en la homofonía de las palabras «adulto» (成人) y «santo» (聖人), que se pronuncian como *seijin*. Buda y Jesús

---

<sup>33</sup> Los precios de la versión original y la española no coinciden, pero se debe a un error del original. En cierto punto de esta escena se muestra un primer plano de la tabla de precios, en la que efectivamente está escrito que una entrada de adulto cuesta 4300 yenes (dos, 8600).



interpretan el *seijin* de la cajera como «santo» en vez de «adulto», lo que da lugar a un diálogo cuya traducción literal al castellano podría ser la siguiente:

**Empleada:** «Dos entradas de adulto son 8000 yenes [sic]».

**Buda:** «¿Eh? ¿Tenéis una tarifa para santos?»

**Empleada:** «Así es».

[...]

**Jesús y Buda:** «Dos entradas para santos».

**Empleada:** «Adultos, ¿verdad?»

**Jesús y Buda:** «Eso es, somos santos».

Estamos, pues, ante un chiste con elementos lingüísticos: un *share*. Además, el chiste contiene una doble dimensión humorística, pues no solo hace gracia por el juego de palabras en sí, sino porque este utiliza términos religiosos en boca de dos figuras religiosas.

Ante la imposibilidad de mantener el efecto humorístico si el contenido del chiste se mantiene igual, el equipo de traducción ha manipulado el diálogo con cierto componente de traducción libre: a Buda le parece que el precio es demasiado caro, pide un descuento para profetas y la vendedora entiende que está diciendo «puretas». El juego de palabras se transforma y recae en dos parónimos en vez de dos homónimos. Cabe destacar que la decisión de hacer que Buda pida un descuento mantiene la coherencia con su personaje, pues durante toda la película se lo caracteriza como un poco tacaño, siempre intentando gastar lo menos posible.

La cuestión de si el nuevo chiste cumplirá su función es debatible. En primer lugar, porque los juegos de palabras son un tipo de humor menos común en España que en Japón (los *share* podrían, quizá, considerarse incluso elementos del sentido del humor de la comunidad japonesa si los comparamos con el sentido del humor predominante en España). Por otra parte, la palabra «puretas» es un término que no resulta natural porque no se usa en el contexto de esta escena: es muy coloquial (resulta un poco extraño que una trabajadora se dirija con ella a un cliente) y puede tener connotaciones peyorativas.

Es cierto que, más allá del significado de «anciano», esta palabra ha adquirido en los últimos años y de forma muy coloquial un segundo sentido similar al de «purista»<sup>34</sup>.

Quizás el equipo de traducción pensase en este significado a la hora de traducir, refiriéndose a un precio para «socios» del parque. Sin embargo, si es así, la intención no queda muy clara. Además, ese uso de la palabra «pureta» no está muy extendido, así que lo más probable es que el espectador castellano interprete el término con el sentido de «viejo». Por lo tanto, asumiendo que una de las prioridades más altas de la traducción de la película era «hacer gracia» (al igual que el original), este efecto puede suponer un problema. Quizás el espectador identifique el chiste y la intención cómica, pero es muy probable que la falta de naturalidad arruine el efecto humorístico.

## Ejemplo 2

Durante el arco argumental del parque de atracciones, Jesús convence a Buda de que se suban a una montaña rusa. Jesús está entusiasmado y propone gritar algo en la caída, pero Buda tiene tanto miedo y está tan nervioso que, cuando empiezan a ascender hacia el punto álgido de la atracción, se pone a recitar un *sutra*<sup>35</sup> en una especie de trance, sin atender a las advertencias de Jesús.

*Diálogo 2. 00:09:05*

|              | Japonés                                                  | Japonés romanizado                                                                                  | Doblaje español                                                                                                                          |
|--------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Jesús</b> | あっ、ねえ、ブツダ、何か言おうよ。                                        | <i>A-, nee, Budda, nani ka iō yo.</i>                                                               | Oye, Buda, gitemos algo juntos.                                                                                                          |
| <b>Buda</b>  | 観自在菩薩行深般若波羅蜜多… [continúa en el fondo de la conversación] | <i>Kan jī zai bō satsu gyō jin han nyā hā rā mī tā...</i> [continúa en el fondo de la conversación] | No busques fuera de ti. No sigas a los que dicen ser el camino. Sigue tu propia consciencia... [continúa en el fondo de la conversación] |
| <b>Jesús</b> | ハハ、長いよブツダ。それはもっと短っ                                       | <i>Haha, nagai yo Budda. Sore wa motto mijika-</i>                                                  | Ja, ja, eso es demasiado largo, Buda. Necesitamos algo más corto.                                                                        |

<sup>34</sup> Peña Novo, Miguel. «Instrucciones para identificar a un pureta», *Tribuna Libre*. 21 de agosto de 2022. <https://www.almendron.com/tribuna/instrucciones-para-identificar-a-un-pureta/>  
DiccET. *Diccionario del español de todos*. <https://diccet.com/2020/11/04/pureta/>

<sup>35</sup> Los *sutra* son las enseñanzas de Buda y conforman los textos sagrados del budismo. Los distintos *sutra* sirven para propósitos diferentes y se entonan en voz alta en unas ocasiones u otras, a veces repitiéndolos en bucle con una entonación específica.

|                   |                                 |                                            |                                                                    |
|-------------------|---------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <b>Jesús</b>      | ブッダ？                            | <i>Budda?</i>                              | Oye; Buda...                                                       |
| <b>Buda</b>       | [continúa con el <i>sutra</i> ] | [continúa con el <i>sutra</i> ]            | [continúa con el <i>sutra</i> ]                                    |
| <b>Jesús</b>      | ちょっ…大丈夫？そんなに怖いの？                | <i>Cho-... Daijōbu? Sonna ni kowai no?</i> | Buda, ¿estás bien? ¿tan asustado estás?                            |
| <b>Pasajero 1</b> | なんか、お経が聞こえねえか？                  | <i>Nanka, okyō ga kikoenē ka?</i>          | No estoy seguro, pero me parece que estoy oyendo un <i>sutra</i> . |
| <b>Pasajero 2</b> | やめろよ、聞こえねえよ。                    | <i>Yamerō yo, kikoenē yo.</i>              | Cállate. Yo no oigo nada.                                          |

El efecto humorístico de la escena recae en una dinámica de ridículo y error (ponerse a entonar *sutra* en esa situación) que se incrementa al contrastar con la identidad el personaje que ejerce el papel de «tonto», Buda. El peso del chiste recae en un elemento de la comunidad, un fragmento del Sutra del Corazón en el original japonés. En el doblaje castellano, sin embargo, Buda recita un equivalente acuñado<sup>36</sup> sacado de otro texto budista. Resulta llamativa la decisión (aparentemente arbitraria) de usar la traducción de un texto completamente diferente, aunque, en cualquier, el efecto provocado en el espectador español (que desconoce cuál es el original) será el mismo.

Estamos aquí ante una referencia intertextual que el espectador japonés identificará al instante por el léxico, la entonación de Buda, el contexto de la escena y, por supuesto, su trasfondo cultural. Por el contrario, un espectador español que desconozca este aspecto del budismo japonés no entenderá qué está ocurriendo exactamente. Quizás pueda intuir por el contexto que Buda está recitando algo importante, pero no sabrá exactamente el qué. Más tarde, uno de los pasajeros de la montaña rusa

---

<sup>36</sup> Osho. 2004. *Buda. 53 sutras y cartas de meditación para el silencio y la paz interior*. [orig. *BUDDHA. Discovery Deck*]. Traducido por Arhana. Madrid: Edaf.

Cabe señalar que parece que esta edición del libro en español está muy extendida y que es el equivalente acuñado en el mundo del budismo en España, ya que es la que aparece reproducida por diversos blogs y páginas webs con solo buscar «sutras» o «sutras budistas». Quizás por eso el equipo de traducción de la película ha optado por usar la traducción del *sutra* 29 de este libro. Sin embargo, tanto el libro original como la versión en castellano son de dudosa fiabilidad. La traducción figura a nombre de «Arhana», persona de la que no he encontrado ninguna información. Por otra parte, el autor del libro original afirma que el texto de los 53 *sutra* está extraído del Dhammapada, uno de los escritos más importantes del budismo, pero su veracidad suscita dudas al compararlo con traducciones académicas completas del texto.

Aunque *Las vacaciones de Jesús y Buda* no tiene propósitos académicos y por lo tanto la fuente de estas traducciones no es tan importante, me parece relevante a la hora de analizar el posible proceso traductológico del equipo de traducción de la película.

señala que le parece escuchar un *sutra*: es posible que en ese momento sí reconozca lo que ocurre.

Después de este diálogo, el tren de la montaña rusa llega a su punto más alto y se precipita hacia abajo. Algo más tarde, se ve en pantalla una fotografía en la que aparece Buda completamente sereno en la caída en contraposición con el resto de las personas<sup>37</sup>. De hecho, Buda está poniendo una de las posiciones o *mudra* características de sus representaciones en dibujos o esculturas: otro detalle evidente para el espectador japonés pero que quizá se le pase por alto a un español.

### Ejemplo 3

En esta escena, Jesús y Buda se encuentran en un santuario sintoísta en el que se está celebrando un *matsuri* o festival tradicional. En este tipo de festividades se suele sacar en procesión un *omikoshi*, una especie de altar o «templo en miniatura» portátil que es portado por varias personas. Jesús quiere participar llevando el *omikoshi*, pero Buda le advierte de que no es buena idea.

*Diálogo 3. 00:46:58*

|              | Japonés                                           | Japonés romanizado                                                                                                                       | Doblaje español                                                                                                                                                 |
|--------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Buda</b>  | ちょっ…イエス！さすがにお神輿まで担ぐのはまずいよ！                        | <i>Cho-... Iesu! Sasuga ni omikoshi made katsugu no wa mazui yo!</i>                                                                     | ¿Qué...? Jesús, no creo que esto sea una buena idea.                                                                                                            |
| <b>Jesús</b> | ええ、やっぱり？                                          | <i>Ē, yappari?</i>                                                                                                                       | ¿Eh? ¿Pero por qué no?                                                                                                                                          |
| <b>Buda</b>  | イエス、ここは神社だよ？この神様に私達がお神輿でわっしょいしてるのがバレたら…すごくまずいでしょ！ | <i>Iesu, koko wa jinja da yo? Koko no kami-sama ni watashitachi ga omikoshi de wasshoishiteru no ga baretara... sugoi kimazui desho!</i> | Jesús, estamos en un templo sintoísta. Si Dios se entera [de que participamos en] <sup>38</sup> una procesión, se nos puede caer el pelo. ¡Haremos el ridículo! |

<sup>37</sup> Ver Imagen 1 en el Anexo 2.

<sup>38</sup> Esta conversación ocurre en segundo plano, por detrás de las voces de unos niños que están participando en el diálogo principal. En el doblaje castellano, el volumen de las voces de los niños es tan alto en comparación con el de Jesús y Buda que me ha sido imposible comprender el intercambio en su totalidad. Sin embargo, sí he podido recuperar la información imprescindible para el análisis. Entre corchetes he incluido lo que infiero que, más o menos, pueden estar diciendo, en base al original japonés. Dicha traducción propia «inferida» no afecta al análisis.

En primer lugar, nos encontramos con la dinámica del «tonto» y el «listo», con la presencia de los arquetipos del error y la corrección subsecuente. En un principio, Jesús cumple el papel de «tonto» y Buda el de «listo», pero Buda está tan angustiado y Jesús tan relajado que al final de la escena los roles se acaban invirtiendo. Esta dinámica no cambia en el doblaje castellano, y en ella radica el principal efecto cómico de este arco argumental.

Por otro lado, debido al emplazamiento de esta escena y la situación que están viviendo los personajes, estamos ante un chiste con varios elementos sobre la comunidad e instituciones que suponen un problema al traducir: es decir, culturemas. Es aquí donde se aprecian diferencias importantes entre el japonés y la traducción al español.

La primera de ellas es el término *omikoshi*, que se omite en español la primera vez que aparece («no creo que **esto** sea una buena idea»). Cuando vuelve a aparecer, se sustituye por un término del mismo campo semántico asociativo, «procesión», mediante una técnica a medio camino entre la adaptación y la generalización con modulación (la acción ya no es llevar el *omikoshi*, sino participar en la procesión). Los traductores han optado por un enfoque basado en la naturalización, puesto que las procesiones son una costumbre que nos es muy familiar en España. Si bien es cierto que en nuestra cultura se asocian al cristianismo, es probable que, dado el contexto, el uso de este término no suponga un problema de comprensión para el espectador. Así pues, se trata de una solución a medio camino entre la cuasilocalización y la cuasiglobalización.

Este enfoque se mantiene con la traducción de *jinja* como «templo sintoísta». Técnicamente, los lugares de culto sintoístas son «santuarios», mientras que los «templos» son budistas. Sin embargo, el sintoísmo es una religión por lo general desconocida en España. Quizás, la palabra «santuario» evoque a los santos del cristianismo para un espectador español no versado en cultura japonesa. Por eso, es posible que el equipo de traducción lo haya considerado un inconveniente a la hora de establecer sus prioridades y haya optado por la generalización «templo» junto a la amplificación «sintoísta».

Por otra parte, en el original japonés Buda está preocupado porque piensa que se meterán en problemas si la deidad o las deidades sintoístas del santuario (*koko no kami-sama*, literalmente «las deidades de este lugar» o «la deidad de este lugar») se enteran de

que están participando en la procesión. Sin embargo, el doblaje se traduce mediante una localización muy naturalizante y Buda pasa a preocuparse por que Dios los descubra.

La inquietud de Buda se expresa de nuevo en el siguiente diálogo, cuando Jesús y Buda se han metido de lleno en el festival y están cargando con el *omikoshi* junto a otras personas:

*Diálogo 4. 00:48:20*

|              | Japonés                        | Japonés romanizado                                                              | Doblaje español                                                                                |
|--------------|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Buda</b>  | まずいよ、イエス！この姿、ここの神様が見られるもしたら... | <i>Mazui yo, Iesu! Kono sugata, koko no kami-sama ga mirareru mo shitara...</i> | ¡Esto no me gusta nada, Jesús! Si Dios nos ve vestidos de esta manera, no sé yo si...          |
| <b>Jesús</b> | 何言ってるの？そんな顔をしてたら逆に目立ってバレちゃうよ。  | <i>Nani itteru no? Sonna kao o shitetara gyaku ni medatte barechau yo.</i>      | Venga, pero ¿qué dices? Cuanto más te preocupes, más probabilidades habrá de que nos descubra. |

Al igual que ocurre en el texto origen, en el texto meta también se mantiene motivo de preocupación de Buda. En ese sentido, la traducción ha respetado el original. Así pues, se mantiene el efecto cómico, por lo que la función del original y la del texto meta coinciden. Si el chiste causa el efecto deseado en el receptor de la cultura de llegada, se podría hablar de aceptabilidad por parte del público meta y de una traducción exitosa en cuanto a que se ha cumplido esa prioridad.

Sin embargo, la comicidad permanece a costa de un efecto un poco extraño. Tiene sentido que Buda tema que los dioses sintoístas los vean: ambos protagonistas se encuentran en su «jurisdicción» y están participando en un festival para honrarlos a ellos. Pero ¿por qué debería de estar preocupado por la opinión de una deidad (el dios cristiano) que no tiene cabida en ese lugar en concreto?

Creo que con el cambio en el doblaje castellano se crea una sensación de jerarquía que no es coherente con los personajes y su trasfondo. En el original, la figura de autoridad corresponde a la/s deidad/es sintoísta/s por el lugar en el que se encuentran los protagonistas. Sin embargo, en la traducción, la figura de autoridad corresponde a un Dios cristiano omnipresente que no solo tiene el poder de regañar a su hijo, sino a Buda. Así pues, da la sensación de que Buda, máxima autoridad de su religión, no está al mismo nivel que Dios, la figura más importante del cristianismo.

Esta jerarquía se refuerza aún más al cabo de varias escenas, cuando termina el festival en el santuario. Buda y Jesús, descansando tras la ajetreada velada, deciden sacar unos *omikujī*, papelitos disponibles en cierta sección de los templos y santuarios que se escogen al azar y «muestran» la suerte de los que los toman, así como instrucciones sobre lo que deben hacer o detalles más concretos sobre su futuro.

*Diálogo 5. 00:52:13*

|                             | Japonés                           | Japonés romanizado                                                                 | Doblaje español                                                                                                 |
|-----------------------------|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Jesús</b>                | よーし。仕上げにおみくじ引いちゃおうか。              | <i>Yōshi. Shiage ni omikujī hiichaō ka.</i>                                        | Venga, terminemos el día sacando un papel de la suerte.                                                         |
| <b>Buda</b>                 | そうだね。ここまで来たら、やっちゃおうか。             | <i>Sō da ne. Koko made kitara, yatchaō ka.</i>                                     | Me parece bien. Y llegados a este punto, de perdidos al río.                                                    |
| <b>Texto de los omikujī</b> | 【凶】はしゃぎすぎて我を忘れぬよう<br>【凶】年相応の落ちつきを | <i>[Kyō] Hashagi sugite ware o wasurenu yō.<br/>[Kyō] Toshisōō no ochitsuki o.</i> | «Mala suerte – No te emociones y olvides quién eres».<br>«Mala suerte – Comportate como corresponde a tu edad». |
| <b>Buda</b>                 | ものすごいメッセージ性を感じるね。                 | <i>Mono sugoi messēji sei o kanjiru ne.</i>                                        | Es como si trataran de decirnos algo.                                                                           |
| <b>Jesús</b>                | うん。これは完全にバレているよ、この神様に。            | <i>Un. Kore wa kanzen ni bareteiru yo, koko no kami-sama ni.</i>                   | Sí. Está claro que nos ha pillado. Me refiero a Dios, nuestro Señor.                                            |

Una vez más, al describir a Dios como «nuestro Señor», Jesús amplía su dominio de forma que también afecta a Buda. Es cierto que parte de la comicidad de estas escenas recae en el hostigamiento hacia Jesús y Buda, dos figuras importantes y poderosas, pero la situación no tiene tanto sentido cuando el que los riñe es Dios.

Por otra parte, este chiste contiene un elemento visual: un primer plano de los *omikujī* (culturema traducido como «papel de la suerte» mediante una descripción), que Jesús y Buda leen en silencio. El texto escrito en ellos es clave del humor, pues está claramente dirigido a los protagonistas, a los que la deidad o las deidades del santuario (o Dios en la versión en castellano) están reprendiendo. En la versión española se mantiene la imagen original, por lo que los espectadores verán en pantalla el texto en japonés. Sin embargo, se han incluido unos subtítulos con la traducción que aparecen sin necesidad de

que el espectador tenga activada la pista de subtítulo completo de la película. De este modo, el receptor español podrá comprender el chiste.

#### Ejemplo 4

El siguiente diálogo ocurre cuando Jesús y Buda se dirigen a un supermercado que está celebrando unas rebajas. Buda está obsesionado con ahorrar, así que quiere darse prisa para llegar pronto. Por el camino, se percatan de que se acerca a ellos un grupo de niños que suelen meterse con Buda y tocarle la *urna*, el bulto de pelo enrollado en forma de botón que tiene en la frente. A Buda le duele mucho el cuerpo cuando le hacen esto, así que tanto él como Jesús entran en pánico y se plantean escapar de allí.

*Diálogo 6. 00:21:00*

|              | Japonés       | Japonés romanizado              | Doblaje español              |
|--------------|---------------|---------------------------------|------------------------------|
| <b>Jesús</b> | ど…どうする？どうしよう？ | <i>Do... Dō suru? Dō shiyō?</i> | Y ahora, ¿qué? ¿Qué hacemos? |
| <b>Buda</b>  | あ…ああ…南無三！     | <i>A... Ā... Namusan!</i>       | ¡Cielos!... ¡Rebajas!        |

Ante la amenaza, Buda se encoge y suelta una exclamación (*namusan!* en el original japonés y «¡rebajas!» en el doblaje español). El grito de socorro desencadena que todos los peces de una tienda de animales próxima a ellos, llena de tanques de agua, salten de sus peceras y causen una distracción que permite huir a los protagonistas de los niños sin ser vistos.<sup>39</sup>

Además del arquetipo de Jesús y Buda como los «tontos» de la situación, ridiculizados porque les tienen miedo a unos niños, la clave de este chiste radica en un elemento lingüístico: la expresión *namusan*. Esta interjección se usa para expresar sorpresa ante acontecimientos inesperados y/o desesperantes. Además, se puede interpretar como culturema en este contexto, pues la expresión es una forma acortada de *namusanbō*<sup>40</sup>, que significa «gloria a las Tres Joyas»<sup>41</sup>. Aunque hoy en día ha perdido su

<sup>39</sup> Ver Imagen 2 en el Anexo 2

<sup>40</sup> 南無三宝

<sup>41</sup> Las Tres Joyas o Tres Tesoros son los ejes del budismo: el Buda, el Dharma (las enseñanzas de Buda) y la Sangha (comunidad en la que a veces se incluye solo a los monjes y monjas y, en otras ocasiones, a todo aquel que cree en el budismo, monjes/as y legos/as).



significado literal, no deja de resultar irónico que Buda pida socorro referenciando su propia religión.

Así pues, este elemento posee una doble dimensión humorística: no es solo una exclamación propia del habla común que desencadena una situación «mágica», sino que, además constituye una pequeña broma al aludir directamente al budismo y aparecer en boca de Buda. Este doble sentido implica que, idealmente, la traducción debería incorporar una expresión coloquial igualmente «divina» en su naturaleza. En su lugar, se ha usado una técnica de creación discursiva desde un punto de vista cuasiglobalizante y la interjección se ha traducido como «¡rebajas!».

Esta elección tiene sentido en tanto que, por el contexto de la escena, sabemos que la mayor prioridad para Buda en ese momento es llegar a las rebajas. Sin embargo, resulta un poco extraño que use dicha expresión como modo de pedir socorro o como desencadenante de una distracción mágica para huir de los niños, y, además, se pierde el guiño religioso. Así, el chiste pasa de tener elementos lingüísticos y culturales a un elemento no-marcado, basado en una broma dependiente del contexto. Es posible que el equipo de traducción haya querido compensar esta pérdida al traducir los *ā...* dubitativos de Buda en japonés como «¡cielos!».

## Ejemplo 5

En este caso, Buda y Jesús se encuentran en su casa y Jesús menciona lo mucho que le gusta el tatami. Entonces tiene lugar una conversación con varios chistes encadenados.

*Diálogo 7. 00:15:17*

|              | Japonés                                   | Japonés romanizado                                                                 | Doblaje español                                                                                              |
|--------------|-------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Buda</b>  | ほら、イエス。畳も<br>いいけど、洗濯物一<br>緒にたたんでくれな<br>い？ | <i>Hora, Iesu. Tatami mo ii<br/>kedo, sentakumono<br/>isshoni tatande kurenai?</i> | Venga, Jesús. Los<br>tatamis están muy bien,<br>pero, si yo no limpiara,<br>esto estaría hecho un<br>cristo. |
| <b>Jesús</b> | うん。いいよ。タタ<br>ミ好きなだけにね。                    | <i>Un. Ii yo. Tatami suki na<br/>dake ni ne.</i>                                   | Sí, claro. Esto estaría<br>hecho un cristó.                                                                  |
| [...]        |                                           |                                                                                    |                                                                                                              |

|                         |                                                |                                                                                               |                                                                                                                    |
|-------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Jesús</b>            | た…畳好きが洗濯た<br>たみもう…<br>もう水がワインにな<br>っちゃったよ！     | <i>Ta... tatami suki ga<br/>sentaku tatami mō...<br/>Mō mizu ga wain ni<br/>natchatta yo!</i> | Estaría hecho un cristo...<br>Qué bueno, ¡qué bueno!<br>Mira, el agua se ha<br>convertido en vino.                 |
| <b>Jesús</b>            | もう、ブツダった<br>ら、本当ダジャレが<br>好きなんだから。              | <i>Mō, Budda ttara, hontō<br/>dajare ga suki nan dakara.</i>                                  | Vaya, mira que llegas a<br>ser gracioso, querido<br>Buda.                                                          |
| <b>Buda</b>             | えっ？違う、違う！<br>私は好きじゃない<br>よ！                    | <i>E-? Chigau, chigau!<br/>Watashi wa suki ja nai yo!</i>                                     | ¿Eh? ¡Qué va, qué va!<br>No lo he dicho a<br>propósito.                                                            |
| <b>Jesús</b>            | またまた～いいよ、<br>隠さなくなつて。                          | <i>Matamata... Ii yo,<br/>kakusanaku tatte.</i>                                               | Ya estás otra vez. No<br>pasa nada, no seas tan<br>humilde.                                                        |
| <b>Buda</b>             | 隠してない、隠して<br>ないって。                             | <i>Kakushite nai, kakushite<br/>nai tte.</i>                                                  | En serio, que no estoy<br>siendo humilde, hombre.                                                                  |
| <b>Jesús</b>            | いいって、いいっ<br>て、そんなね…                            | <i>Ii tte, ii tte, sonna ne...</i>                                                            | No pasa nada por<br>reconocerlo.                                                                                   |
| <b>Buda</b>             | ちが…違うって、も<br>う、あれでしょ？そ<br>ういうの好きなのは<br>イエスでしょ？ | <i>Chiga... chigau tte, mō,<br/>are desho? Sōiu no sukina<br/>no wa Iesu desho?</i>           | No te enteras de nada,<br>por Dios, pero si aquí el<br>único que le ve la gracia<br>eres tú. ¿No te das<br>cuenta? |
| <b>Jesús y<br/>Buda</b> | イエス。                                           | <i>Iesu.</i>                                                                                  | ¿Por Dios?                                                                                                         |

En el texto original aparece en primer lugar un *share* con la palabra *tatami* y el verbo *tatamu* (*tatande kureru?*), que significa «doblar la ropa». Buda le pide a Jesús que le ayude con la colada, ante lo cual Jesús hace el juego de palabras y le hace tanta gracia que a su corona de espino le salen flores y el agua de una botella próxima a ellos se convierte en vino. Este suceso es un elemento cultural que no actúa como culturema en este caso, pues la mayoría de los espectadores españoles no tendrá problemas en reconocer la referencia intertextual del cristianismo.

El diálogo prosigue y los protagonistas se ponen a discutir en tono de broma sobre a quién le gustan más los chistes malos de Jesús. Es aquí donde aparece un segundo juego de palabras. Buda dice: *Sōiu no sukina no wa Iesu desho?* («A quien le gustan más estas cosas es a ti, Jesús, ¿verdad?»), a lo que tanto él como Jesús responden: *Iesu*. Así, el

mecanismo del *share* radica en la homofonía entre «Jesús» y la palabra inglesa *yes*, que se pronuncian *iesu* en japonés.

Ante la imposibilidad de respetar el original y mantener el efecto humorístico, el equipo de traducción ha utilizado en todo el fragmento una técnica de creación discursiva, recurriendo a bromas con unidades fraseológicas castellanas («estar hecho un cristo», «por Dios») que resultan cómicas dado el contexto por su sentido religioso. De esta forma, esta escena pasa de no contener referencias religiosas a poseerlas y, por lo tanto, puede servir como compensación ante aquellas otras ocasiones en las que la traducción haya sufrido pérdidas de tipo cultural-religioso (como el ejemplo anterior).

### Ejemplo 6

En ciertos momentos de la versión original de la película se subraya cierto detalle de los personajes principales: su condición de extranjeros. Para poder analizar este elemento y el humor que lo acompaña, es necesario fijarse no solo en diálogos concretos, sino también en diversos elementos lingüísticos y paralingüísticos.

La película ya indica al espectador desde el inicio que Jesús y Buda son considerados extranjeros en el marco de esta historia, pues van a pasar sus vacaciones en Japón como lo haría un turista humano. En ocasiones se menciona explícitamente, como en el minuto 16:17 de la película, cuando las señoras del vecindario se preguntan qué estarán haciendo los extranjeros de la Pensión Matsuda<sup>42</sup>, y en el minuto 58:35, cuando el empleado de un *konbini* que frecuentan los protagonistas se pregunta dónde estarán, pues no aparecen a la hora habitual<sup>43</sup>. No obstante, se demuestra durante toda la película que Jesús y Buda son turistas al mostrarse su curiosidad por las costumbres japonesas.

Sin embargo, resulta interesante observar que las connotaciones de extranjería no se aplican en igual medida a Buda que a Jesús. El primero de ellos, al fin y al cabo, resulta más familiar para los japoneses: aunque el budismo naciese en la India, lleva unos mil quinientos años arraigado en Japón y es una parte intrínseca de su cultura. Esto se ve

---

<sup>42</sup> *Ano koe tte Matsuda Haitzu no henna gaikokujin ja nai?* (あの声って松田ハイツの変な外国人じゃない?) en el doblaje japonés; «¿No son esos extranjeros tan raros que viven en la Pensión Matsuda?» en el doblaje castellano.

<sup>43</sup> *Itsu mo kimatta jikan ni kuru gaikokujin ssuyo* (いつも決まった時間に来る外国人っすよ) en el doblaje japonés, «Son unos extranjeros que siempre vienen aquí más o menos a la misma hora» en el doblaje castellano.

reflejado en la película, tanto en el doblaje original como en español: Buda compra con asiduidad el manga *Buda* de Osamu Tezuka; los protagonistas tienen en su casa una estatua de Buda que ganaron en un sorteo; cuando visitan un templo budista, Buda espera que lo reconozcan como la autoridad que es, y unas chicas en una tienda le dicen a Buda que se parece «a Buda» (en 00:04:40). Todos estos ejemplos indican cierto grado de identidad japonesa en la figura de Buda.

Por el contrario, la extranjería de Jesús es diferente. Las chicas de la tienda le confunden con Johnny Depp, actor estadounidense (00:02:50), y a veces lo vemos completamente fascinado con ciertos elementos de la cultura japonesa (como el tatami, hora 00:15:00 de la película) cuando Buda no les da tanta importancia. También exclama varias veces *Exotic Japan!* (en inglés) en el doblaje original japonés ante elementos característicos de la cultura nipona, como el tatami (00:15:00), unos baños termales (00:25:12) y un *omikoshi* (00:40:09).

Todos estos elementos crean cierta parodia en torno a la imagen de Jesús, que se asocia a la cultura anglosajona. De esta manera, la película original añade al humor un componente de transculturalidad visto desde el prisma japonés.

Sin embargo, la traducción al español ha modificado o suprimido algunos de estos elementos. Aunque la comparación con Johnny Depp y su interés por la cultura japonesa se mantienen, Jesús ya no dice *Exotic Japan*, sino «me fascina el Japón exótico» (00:15:00) y «¡el Japón exótico!» (00:15:00 y 00:40:09).

El ejemplo más claro es una escena que transcurre en Navidad, en un arco argumental basado en que Buda quiere darle una sorpresa a Jesús por su cumpleaños. El chiste subyacente durante toda esta parte de la película es que Jesús desconoce que la Navidad conmemora su nacimiento y se piensa que es una fiesta en honor a Papá Noel. Buda, que no quiere que Jesús se entere de la realidad para poder sorprenderlo, trata por todos los medios de alejarlo de un coro cantando villancicos, un belén viviente y unos curas extranjeros que predicán por la calle. Sin embargo, uno de estos religiosos intercepta a los protagonistas y comienza a explicarles «el verdadero significado de la Navidad» con un acento notablemente inglés en el doblaje japonés.

#### *Diálogo 8. 01:09:07*

|  | Japonés | Japonés romanizado | Doblaje español |
|--|---------|--------------------|-----------------|
|--|---------|--------------------|-----------------|

|             |                                       |                                                                     |                                                                                   |
|-------------|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Cura</b> | [Con acento inglés] もし、あなたは神を信じますか？   | [Con acento inglés] <i>Moshi, anata wa kami o shinjimasu ka?</i>    | [Sin acento inglés] Oiga... Dígame, hermano, ¿por casualidad cree en Dios?        |
| <b>Buda</b> | <i>YES!</i>                           | <i>YES!</i>                                                         | ¡SÍ, SÍ!                                                                          |
| <b>Cura</b> | [Con acento inglés] お～あなたはキリスト教信者ですか？ | [Con acento inglés] <i>Ō. Anata wa Kurisuto kyō shinja desu ka?</i> | [Sin acento inglés] Oh, qué maravilla. No me diga que es usted un buen cristiano. |
| <b>Buda</b> | <i>Yes, yes.</i>                      | <i>Yes, yes.</i>                                                    | Sí, sí, sí.                                                                       |

Como se puede observar, en el original japonés Buda contesta un *yes* inglés a las palabras del cura para que los deje en paz, resaltando de nuevo las connotaciones de extranjería. Tiene sentido, pues el cristianismo es una religión que no forma parte de la tradición nipona y que en Japón se asocia más bien con sociedades europeas o americanas.

Por el contrario, en el doblaje español el cura no habla con ningún tipo de acento extranjero, y por lo tanto también cambia la respuesta de Buda, ya que no tiene sentido que conteste en inglés. El equipo de traducción, pues, ha sido coherente con su manipulación del texto.

Como ha quedado patente, la mayoría de estos elementos se han traducido desde un enfoque cuasiglobalizante, con técnicas de variación y de reducción. La cualidad de «extranjero relacionado con el mundo anglosajón» de Jesús actúa en la película como un culturema que se ha suprimido en la versión en castellano de la película, quizás porque en España no asociamos el cristianismo con algo foráneo, sino que forma parte de nuestra cultura. Así pues, estos chistes paródicos también desaparecen.

### Ejemplo 7

La siguiente escena ocurre en Navidad, en el mismo contexto que el ejemplo anterior. Los protagonistas están en su casa y Jesús se pone a cantar villancicos.

*Diálogo 9. 01:03:52*

|                             | <b>Japonés</b>      | <b>Japonés romanizado</b>                        | <b>Doblaje español</b>           |
|-----------------------------|---------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------|
| <b>Jesús<br/>(cantando)</b> | ジングルベル、ジングルベル、鈴が鳴る～ | <i>Jinguru beru, jinguru beru, suzu ga naru.</i> | Navidad, Navidad, dulce Navidad. |
| [...]                       |                     |                                                  |                                  |

|                             |                                       |                                                                                       |                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Jesús<br/>(cantando)</b> | 主は来ませり、主は来ませり、[En OFF] 主は来ませり、主は来ませり～ | <i>Shu wa kimaseri, Shu wa kimaseri, [En OFF] Shu wa kimaseri, Shu wa kimaseri.</i>   | Veinticinco de diciembre, fum, fum, fum. Veinticinco de diciembre, fum, fum, fum. [En OFF] Un niño muy bonito ha nacido en un portal, con su carita de rosa parece una flor hermosa, fum, fum, fum. |
| <b>Buda<br/>(pensando)</b>  | あれだけはっきり歌っておきながらロシア語か何かだと思ってるんだろうな。   | <i>Are dake hakkiri utatte okinagara roshiago ka nani ka da to omotterun darō na.</i> | Míralo ahí, cantando tan contento. Seguro que se piensa que es ruso o algo así.                                                                                                                     |

En la primera parte del diálogo, Jesús canta en el original el villancico *Jingle bells* en japonés, *Jinguru beru*. El equipo de traducción ha optado por su equivalente acuñado, el villancico *Navidad, Navidad, dulce Navidad* (canción con la misma música que el original). Esta transformación, basada en un enfoque cuasilocalizante, favorece la aceptabilidad por parte de los receptores de la cultura meta.

Sin embargo, el principal problema de traducción aparece con el segundo villancico de Jesús y la subsecuente respuesta de Buda. En el doblaje original, Jesús repite una y otra vez el mismo verso de *Morobi to kozorite*<sup>44</sup>, traducción japonesa del villancico inglés *Joy to the world*. El verso dice *Shu wa kimaseri*, que significa «el Señor viene», haciendo referencia directa al nacimiento de Jesús en Navidad. Sin embargo, él lo canta como si nada, sin darse cuenta de lo que significa. Esto puede explicarse (además de por el hecho de que a Jesús se lo caracteriza como inocente y un poco atontado) porque se da a entender que el protagonista no identifica que lo que canta está en japonés mediante un elemento paralingüístico: en el doblaje original pronuncia las palabras con un acento extranjero y una entonación incorrecta. Teniendo en cuenta, además, que Jesús es despistado de por sí, es probable que el espectador japonés infiera rápidamente que Jesús no se entera de en qué idioma está hablando y, por lo tanto, no entiende lo que dice. Por estos motivos, Buda comenta que Jesús debe pensar que la canción está en ruso o algo parecido (*roshiago ka nani ka da to omotterun darō na*).

---

<sup>44</sup> もろびとこぞりて.

Aunque existe una traducción al español de *Joy to the world* como *Regocijad, Jesús nació*, es muy poco conocida y, por lo tanto, poco reconocible para el espectador meta. Además, tanto el título como sus versos mencionan directamente el nombre de Jesús: no tendría sentido que el personaje cantase ese villancico y no se percatase de que habla de él. Quizás por estos motivos, el equipo de traducción ha optado por una adaptación, de forma que en el doblaje en español Jesús pasa a cantar *Veinticinco de diciembre, fum, fum, fum*.

No obstante, Jesús canta en un perfecto castellano. Por una parte, esto provoca que la afirmación de Buda, que se ha calcado en español («seguro que se piensa que es ruso o algo así») carezca de sentido alguno. En ese sentido, el chiste se pierde por completo y, probablemente, se provoque un efecto negativo en los espectadores hispanohablantes. Por otro lado, debido a que no se da a entender ninguna confusión por parte de Jesús, el espectador interpretará que está entendiendo todo lo que canta, es decir, que técnicamente sabe que está cantando «un niño muy bonito ha nacido en un portal».

A mi modo de ver, es probable que, si el espectador se percata de la incongruencia, la identifique como un fallo de traducción. Así pues, es posible que la intención cómica no llegue a término en el texto meta, a pesar de que el arquetipo del «tonto» y parte del error que suscita el efecto humorístico en el texto origen (Jesús no puede ver la verdad ni aunque la diga él mismo) se mantienen en la traducción.

### Ejemplo 8

En esta escena, Buda se lamenta porque han visitado un templo budista, pero el monje con el que han hablado no lo ha reconocido como «Buda» y lo ha tratado como a una persona normal.

*Diálogo 10. 01:22:15*

|              | Japonés                           | Japonés romanizado                                                              | Doblaje español                                                                 |
|--------------|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Buda</b>  | フル装備でうろついて<br>ても気づかれないんじ<br>ゃないの？ | <i>Furu sōbi de urotsuite temo<br/>ki zukarenain ja nai no?</i>                 | Bueno, no creo que me<br>hubiera reconocido ni con<br>mi vestimenta habitual.   |
| <b>Jesús</b> | 全然！君が本気出せ<br>ば、もう小林幸子クラ<br>スだよ。   | <i>Zenzen! Kimi ga honki<br/>daseba, mō Kobayashi<br/>Sachiko kurasu da yo.</i> | ¡Anda ya! Si te hubieras<br>vestido en serio, serías<br>como Sachiko Kobayashi. |

Tras la primera intervención de Buda, en la que se le ve a modo de *flashback* vestido con sus ropas tradicionales, Jesús le contesta que si se vistiese así (con dicha ropa tradicional, en contraposición a las ropas modernas que Buda lleva durante toda la película) sería como Sachiko Kobayashi, una cantante popular en Japón desde los años 60 hasta la actualidad.<sup>45</sup> Una de las características de esta famosa es que ocasiones se viste con atuendos muy vistosos, que incorporan multitud de adornos, largas telas e incluso luces.

Lo que más llama la atención de esta escena es la referencia intertextual a la cantante. Estamos aquí ante un chiste con un elemento de la comunidad que actúa como *culturema*.

El equipo de traducción ha mantenido el elemento cultural original mediante un calco, aunque con cierta adaptación a la norma lingüística española, ya que su nombre aparece en la traducción siguiendo el orden de «nombre, apellido», en contraposición al original «Kobayashi Sachiko», acorde a la norma japonesa. Esta decisión puede acarrear un problema para el espectador español, ya que Sachiko Kobayashi no es conocida en nuestro país. Así pues, lo más probable es que el receptor de la cultura meta no entienda el chiste y, por lo tanto, el efecto humorístico se pierda, de forma que el texto traducido no cumplirá su propósito. Alternativamente, es posible que el espectador reconozca que se está produciendo un chiste que no entiende y que eso le cause frustración.

En cualquier caso, la traducción de esta escena rompe con la tendencia familiarizante general que se ha mostrado en ejemplos anteriores, y opta por un enfoque extranjerizante. Tendría sentido si la adecuación y la lealtad al texto original fuesen unas de las primeras prioridades de traducción, pero las decisiones vistas en ejemplos anteriores dan a entender lo contrario. Como alternativa, el equipo de traducción podría haber optado por alguna técnica basada en la cuasiglobalización, por ejemplo, sustituir a la cantante japonesa por otra cantante de fama internacional que también sea conocida por la excentricidad de sus vestimentas.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Ver Imagen 3 en el Anexo 2

<sup>46</sup> Por supuesto, esta hipotética manipulación estaría sujeta a restricciones y prioridades propias del doblaje, (como que el nombre del famoso quepa en boca de los personajes), así como aquellas que tengan que ver con el mecenazgo y que desconozca como persona ajena al proceso de traducción de esta película.





## 7. Conclusiones

Como se ha podido observar, la mayor parte de los chistes de la película se basan en la dinámica de «error», «corrección» y «hostigamiento» con los papeles de «tonto» y «listo», que son comunes al humor de España y Japón y que se mantienen en la traducción. El humor se basa principalmente en chistes con elementos lingüísticos y elementos propios de la comunidad e instituciones, que se han traducido, por lo general, con una tendencia familiarizante o cuasilocalizante.

Los *share* se han mantenido como juegos de palabras, aunque se han aplicado técnicas de creación discursiva para cambiar los signos que los conforman y que así el chiste tenga sentido en castellano. Esta decisión indica un grado de respeto al original en ese sentido, pero suscita dudas acerca de su aceptabilidad, pues este tipo de humor es muy característico de la cultura japonesa, pero no tanto de la española.

Los culturemas presentes en las situaciones cómicas se han traducido generalmente mediante adaptaciones o amplificaciones. Aunque no se haya podido mostrar en el análisis, esta tendencia concuerda con lo observado en el resto de la película, en el trasvase de culturemas en situaciones no humorísticas.

Se ha observado cómo estas decisiones de traducción facilitan en ocasiones la aceptabilidad por parte del público meta y, por lo tanto, fomentan que la traducción cumpla su propósito (hacer reír). Sin embargo, también se dan varios casos en los que una naturalización excesiva provoca contradicciones con los personajes, el escenario o la situación en pantalla. Considero importante recalcar que las ocasiones en las que esto ocurre no son pocas, y, por tanto, el receptor meta podría ver afectada su percepción de la película. De todas formas, el equipo de traducción ha mantenido una coherencia más o menos constante durante todo el proceso de traducción, aunque se ha roto puntualmente con decisiones como la traducción extranjerizante de la referencia a Sachiko Kobayashi.

Como cabe esperar de esta película, los culturemas relacionados con la religión abundan, a menudo como parte del mecanismo principal o secundario de provocar comicidad. Las referencias intertextuales a la religión cristiana y sus elementos se han usado a menudo en la traducción como manera de familiarizar el texto y de compensar las pérdidas de otros elementos humorísticos. Esto, a mi parecer, ha dado lugar a una falta de equilibrio en la que el cristianismo ha cobrado un papel más protagonista que el

budismo, aunque también es cierto que, siendo realistas, era difícil que no ocurriese, debido a las restricciones del texto audiovisual que impiden incluir explicaciones.

El espectador español, ante la falta de conocimientos sobre el budismo, se perderá cierta información. Sin embargo, cabe mencionar que esto no tiene por qué ser siempre un problema añadido, pues el propósito de la película original no es educar y lo más probable es que el espectador japonés se pierda también con ciertas referencias intertextuales cristianas, como el hecho de que Jesús convierta el agua en vino (y otras referencias que, por cuestiones de espacio, no he podido incluir en este análisis).

Tras este análisis, surgen nuevas preguntas que dan pie a investigaciones más profundas. En el caso de continuar analizando la traducción del humor en un contexto como el de *Las vacaciones de Jesús y Buda*, película basada en un manga que también cuenta con una traducción al castellano publicada en España, se podrían comparar las traducciones al español del cómic y de la película para observar sus diferencias en tanto a los recursos utilizados para el mismo tipo de situaciones cómicas, teniendo en cuenta las limitaciones de cada medio. El manga cuenta en el momento de redacción de este trabajo con 21 tomos publicados en Japón y 13 en España, por lo que el corpus de análisis sería mucho más amplio.

Además, el presente trabajo también podría motivar nuevas investigaciones acerca de la recepción del humor con referencias religiosas en Japón y en España. Así, se podría estudiar el modo en el que nociones como lo «sacrílego» o lo «políticamente incorrecto» pueden modelar el proceso traductor, aunque para ello sería conveniente ampliar el corpus de análisis e investigar sobre las percepciones y conocimientos de otras religiones y culturas del público japonés y el español.

## 8. Bibliografía

- Aleksandrova, Elena. 2020. «Audiovisual translation of puns in animated films: strategies and procedures». *European Journal of Humor Research* 7, nº4: 84-105.
- Botella Tejera, Carla. 2006. «La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV). ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: *Ali G Indahouse*». *Tonos Digital: revista electrónica de estudios filológicos* 12. 11 de enero de 2024.  
<https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20E-Naturalizacion%20en%20TAV.htm>.
- Botella Tejera, Carla. 2017. «La traducción del humor intertextual audiovisual. *Que la fuerza os acompañe*». En *MonTI 9. La traducción del humor*, ed. por Juan José Martínez Sierra Patrick y Zabalbeascoa Terran. Sant Vicent del Raspeig: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 77-100.
- Denison, Rayna. 2010. «Transcultural creativity in anime: Hybrid identities in the production, distribution, texts and fandom of Japanese anime». *Creative Industries Journal* 3, nº3: 221-235.
- Gil Escudier, Elena. 2020. «El *anime* como elemento transcultural: mitología, folclore y tradición a través de la animación». *BSAA arte* 86: 413-436.
- Lu, Jackson G. 2023. «Cultural differences in humor: A systematic review and critique». *Current Opinion in Psychology* 53. 11 de enero de 2024.  
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352250X23001355>.
- Martin, R.A *et al.* 2003. «Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire». *Journal of Research in Personality* 37: 48-75.
- Martínez Sierra, Juan José. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Tesis doctoral inédita. Universitat Jaume I.
- Matsushima, Kei. 2021. «¿De qué nos reímos? Análisis comparativo de las comedias televisivas japonesas y españolas». *Mirai. Estudios Japoneses* 5: 249-261.

- Molina Martínez, Lucía. 2024. *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.
- Molodojen Molodojen, Natalia. 2017. *Las referencias culturales y su tratamiento en la traducción directa y mediada japonés-español. El caso de Hototogisu de Tokutomi Roka*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Nagashima, Heiyō. 2006. «Share: A Widely Accepted Form of Japanese Wordplay». En *Understanding Humor in Japan*, ed. por Jessica Milner Davis. Detroit: Wayne State University Press, 75-83.
- Seinto onii-san*. 2013. Dirigido por Noriko Takao. Japón: KODANSHA/SYM Committee. DVD.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1996. «Translating Jokes for Dubbed Television Comedy». *The Translator* 2, nº 2: 235-267.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2001. «La traducción del humor en textos audiovisuales». En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. Por Miguel Duro. Madrid: Cátedra, 251-263.

## Anexo 1

### Técnicas de traducción de Molina Martínez (2006, 101-103)

- **Adaptación.** Reemplazar un elemento cultural del texto origen por otro propio de la cultura meta: por ejemplo, cambiar *baseball* por «fútbol».
- **Ampliación lingüística.** Añadir elementos lingüísticos que no forman parte del texto original, como al traducir *no way* como «de ninguna de las maneras» pese a que existe la expresión «en absoluto», que significa lo mismo y tiene el mismo número de palabras.
- **Amplificación.** Introducir información nueva que no forma parte del texto original, como paráfrasis explicativas. Por ejemplo, añadir junto a la palabra «Ramadán» en una traducción del árabe al castellano «el mes de ayuno para los musulmanes».
- **Calco.** Traducir de manera literal una palabra o frase extranjera; por ejemplo, al traducir *no problem* como «no hay problema».
- **Compensación.** Incluir en otro pasaje del texto meta un elemento informativo o estilístico que no se haya podido trasvasar como corresponde en el mismo lugar en el que aparece en el texto origen.
- **Comprensión lingüística.** Síntesis de elementos lingüísticos. Por ejemplo, traducir *yes, so what?* como «¿y?».
- **Creación discursiva.** Traducir mediante una equivalencia puntual y sin sentido fuera de contexto, como la traducción del título de la película *Rumble Fish* como *La ley de la calle* en español.
- **Descripción.** Reemplazar una expresión o un término con una descripción sobre su función o su forma. Por ejemplo, traducir *panettone* como «el bizcocho tradicional que se toma en Navidad en Italia».
- **Equivalente acuñado.** Establecer como equivalente un término o expresión ya reconocido como tal en la lengua meta. Por ejemplo, traducir la expresión *they are as like as to peas* como «se parecen como dos gotas de agua».
- **Generalización.** Utilizar un término más neutral o general, como al traducir el término inglés *pint* como «cerveza».
- **Modulación.** Cambiar el punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento del texto original. Por ejemplo, traducir como «vas a tener un hijo» una expresión que en el original esté formulada como «vas a ser padre».

- **Particularización.** Emplear un término más concreto o preciso (al contrario que la generalización). Por ejemplo, traducir «cerveza» como *pint*.
- **Préstamo.** Incluir directamente una expresión o palabra de otro idioma, de forma pura (como la palabra inglesa *lobby*) o naturalizándola, utilizando la grafía de la norma de la cultura de llegada (por ejemplo, «fútbol» o «mitin»).
- **Reducción.** Eliminar del texto meta un elemento informativo del texto origen, por completo o parcialmente. Por ejemplo, no traducir «el mes del ayuno» como aposición a «Ramadán» en una traducción del castellano al árabe.
- **Substitución.** Sustituir elementos lingüísticos por paralingüísticos y viceversa. Por ejemplo, traducir como «gracias» el gesto árabe de llevarse la mano al corazón.
- **Traducción literal.** Traducir palabra por palabra un sintagma o una frase (pero nunca una palabra aislada). Por ejemplo, traducir *they are like two peas* como «se parecen como dos guisantes».
- **Transposición.** Modificar la categoría gramatical de una expresión del texto origen, como al traducir *he will soon be back* como «no tardará en llegar».
- **Variación.** Modificar elementos lingüísticos o paralingüísticos (como gestos o entonación) que afectan a la variación lingüística: por ejemplo, cambios de marcas dialectales para caracterizar a personajes.

## Anexo 2

Imágenes de *Seinto onii-san* (2013), obtenidas como capturas de pantalla del DVD

*Imagen 1. 00:10:21*



*Imagen 2. 00:21:07*





*Imagen 3. 01:22:15*

