

Las mujeres en el doblaje de animación policiaca japonesa

Gabriel San Martín Fernández

Tutora: Paula Igareda
Máster Europeo en Traducción Audiovisual
Universitat Autònoma de Barcelona

Índice

ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	3
TEMA	3
MOTIVACIÓN	3
OBJETIVOS	3
HIPÓTESIS	4
METODOLOGÍA	4
TRANSCRIPCIÓN Y TRADUCCIONES	5
ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS	5
RESULTADOS ESPERABLES	6
ACLARACIONES Y CUESTIONES PREVIAS	7
SOBRE EL MATERIAL DE REFERENCIA	9
MARCO TEÓRICO	15
FEMINISMO TRADUCIDO	15
QUÉ ES LA TRADUCCIÓN FEMINISTA	19
POR QUÉ TANTO MIEDO	21
<i>Los límites de la fidelidad</i>	21
<i>Desafío a la autoría</i>	23
<i>La ideología en la traducción</i>	24
DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA	26
<i>Estrategias de traducción feminista</i>	26
<i>Dificultades de la puesta en práctica</i>	26
<i>Traducción audiovisual feminista</i>	27
LA MUJER EN JAPÓN	29
LA LENGUA JAPONESA	30
<i>Palabras de mujer</i>	34
<i>Sexismo en la lengua</i>	35
ANÁLISIS	36
DETECTIVE CONAN	36
DEATH NOTE	51
PSYCHO-PASS	69
CONCLUSIONES	93
BIBLIOGRAFÍA	97
ANEXOS	102
CITAS ORIGINALES	102

Introducción

Tema

Este trabajo trata la traducción de los diálogos de tres series de animación japonesas de temática policiaca y ambientadas en Japón, en relación con el papel social de las mujeres en la cultura de la lengua de origen y en la de la lengua meta, y examina las decisiones tomadas en el doblaje de cada una de ellas, desde una perspectiva intercultural, feminista y pedagógica. Las series que se han seleccionado son: *Detective Conan* de Gōshō Aoyama (primera emisión en 1996), *Death Note* de Tsugumi Ōba (primera emisión en 2006) y *Psycho-Pass* de Gen Urobuchi (primera emisión en 2012).

Motivación

El rol de las mujeres en la sociedad tiene especial interés ya que se han visto relegadas a una posición de inferioridad y sometidas al hombre en las culturas hegemónicas. En las últimas décadas se han conseguido avances notables tanto en España como en Japón, aunque todavía se pueden apreciar tópicos reflejados en los productos audiovisuales de una industria que sigue controlada mayoritariamente por hombres. Los referentes que se muestran en la cultura popular influyen al público, especialmente al más joven, entre el cual el país del sol naciente es cada vez más popular en España. Por tanto, es importante fomentar la igualdad también desde el ámbito de la traducción audiovisual, en la medida de lo posible, mediante decisiones conscientes que refuercen valores feministas.

Objetivos

- Promover la igualdad de género en la industria audiovisual o, al menos, una mayor conciencia de los estereotipos y conductas que se reproducen en ella.
- Evaluar las estrategias de traducción del doblaje desde una perspectiva feminista.
- Estudiar si se ha producido algún cambio significativo en la tendencia de la traducción de los diálogos de las series japonesas a lo largo de los años debido a la evolución cultural de ambos países o si la estrategia del equipo de traducción de cada serie marca alguna diferencia notable.

- Proponer estrategias de traducción alternativas en caso de considerarlo necesario.
- Valorar la viabilidad de estrategias feministas en la traducción audiovisual.

Hipótesis

Al tratarse de series bastante recientes y de temática policiaca, es posible que el rol de las mujeres ya no se limite a los estereotipos tradicionales de esposa, madre, interés romántico y objeto de deseo y se las vea ejerciendo otros papeles, pero que aparezcan ideas machistas reflejadas en el discurso. Puesto que en Japón la tradición se valora más que en los países occidentales (principalmente por su veneración a los ancestros), se observa bastante resistencia a cambiar el funcionamiento de su sociedad a pesar del impacto que han producido allí las culturas como la estadounidense a lo largo de las últimas décadas, y esto se reflejará en los diálogos.

En España se ha producido una considerable transformación en cuanto al papel que ocupan las mujeres en la sociedad y algunas actitudes machistas ahora resultan intolerables aunque muchas otras siguen aceptadas o pasan desapercibidas. En otros aspectos, prevalece una gran polémica que incluso desencadena reacciones violentas. Por ello, la valoración sobre la necesidad de adaptar los diálogos dependerá en buena medida de la conciencia que quien lo traduce tenga del problema. Se podrán encontrar casos en los que se haya mantenido el sentido del original, en especial si la imagen que acompaña al texto es inequívoca, y casos en los que se haya modificado el significado del original.

Otro aspecto a tener en cuenta es que los temas más íntimos o de ámbito doméstico se llevan con mayor discreción en la cultura japonesa por lo que será extraño que se hable de ellos abiertamente.

Metodología

Se han visionado las tres series de animación japonesas seleccionadas, prestando especial atención a temas como el trabajo, tareas domésticas, la crianza, la apariencia física, la sexualidad, la edad, relaciones de poder o la violencia hacia las mujeres. Se analizan las estrategias seguidas en la traducción y doblaje de diversos fragmentos de cada una de ellas (tanto en los diálogos de personajes femeninos como masculinos) y se proponen alternativas si es necesario o posible, teniendo en cuenta las limitaciones propias de la traducción para doblaje.

Transcripción y traducciones

En el análisis se aporta la transcripción del audio original y la del doblaje en castellano. La transcripción aparece entre paréntesis si el personaje está pensando. Para transcribir términos o frases en japonés, se emplea el sistema Hepburn modificado (que por la similitud fonética del japonés con el castellano refleja la pronunciación de forma más comprensible que otros sistemas para hispanohablantes que conocen las consonantes del inglés).

Para ilustrar las diferencias entre original y doblaje se incluye una traducción literal en el análisis. Cuando se añade un elemento necesario en castellano que no está presente en el original se marca con corchetes. Cuando una palabra en japonés no muestra género gramatical y en castellano sí, se sustituye el morfema por una «x».

En cuanto a las citas en el marco teórico, se aporta una traducción al castellano propia para facilitar la lectura. Se proporciona la cita original en los anexos del trabajo.

Estructura del análisis

El análisis del doblaje de las series se organiza por serie y orden de aparición en los episodios para facilitar la explicación y comprensión del contexto y la trama. Cada entrada comienza por un recuadro que recoge un ejemplo representativo con el siguiente formato:

(1)	(2)		(3)
Pers.	(4)		
	AO	TL	DC
	(5)	(6)	(7)

(8) En esta escena, Ran (...)

- (1) Numeración de los ejemplos.
- (2) Tema o temas que se tratan en el fragmento.
- (3) Número de episodio y minuto aproximado en el que aparece el diálogo en el vídeo.
Las referencias de tiempo pueden variar dependiendo de la plataforma a través de la que se visione el episodio.
- (4) Nombre y apellido del o los personajes que aparecen en el texto citado. En caso de haber varios, estarán en orden de aparición y se indicará qué intervención

corresponde a cada cual. Se usa el nombre o el apellido para referirse al personaje en función de cuál aparece con más frecuencia en los diálogos.

- (5) Transcripción del texto original.
- (6) Traducción literal.
- (7) Transcripción del doblaje en castellano.
- (8) Análisis del fragmento, su contexto y traducción. Propuesta de alternativas.

Para aprovechar mejor el espacio y conseguir mayor claridad, se utilizan las siguientes abreviaturas:

AO – Audio original	E() – Episodio, seguido del número correspondiente
TL – Traducción literal	
DC – Doblaje castellano	R. () – Recuadro

Resultados esperables

Ya que se fomenta que el producto final de la traducción comercial sea lo más «fiel» y «transparente» posible, es decir, que quien traduce modifique en lo mínimo el texto original y no deje ni su impronta personal ni rastros de la lengua de partida en ella, no se espera encontrar grandes cambios de sentido, «censura» ni creatividad en los diálogos salvo en casos que sean excepcionalmente escandalosos o que no casen con los valores occidentales predominantes.

Frente a este último punto, la traducción puede presentar tendencia hacia una de dos estrategias que distinguió Venuti (2001). Al tratarse de series ambientadas en otro país, es legítimo considerar que se debe reflejar la cultura de ese país como es, en la línea de la estrategia conocida como «extranjerización» y permitir que el contenido «exótico» sorprenda al público. También es posible optar por una estrategia de «domesticación» si se juzga que el público meta no comprenderá o no aceptará los contenidos si no se adaptan primero.

Dado que la traducción de las tres series la acometieron distintos equipos de traducción, tal vez se pueda observar una metodología distinta en cada una de ellas.

También es de esperar que la traducción varíe dependiendo de la década en la que se emitió cada serie.

Con este trabajo se desea aportar alternativas y estrategias prácticas que se puedan aplicar en la traducción de obras similares y animar a la reflexión sobre el

tema que trata. No tiene intención de prescribir una única opción correcta, sino de reflexionar sobre el impacto de las decisiones que toma quien traduce.

Aclaraciones y cuestiones previas

Como parte del ejercicio académico y reflexivo, dentro de este trabajo se procura utilizar lenguaje inclusivo o neutro para referirse a personas, dentro de las normas gramaticales actuales de la lengua castellana. De no ser posible, se favorece el uso del género gramatical femenino (elidiendo el sustantivo «persona») para englobar todos los géneros humanos, especialmente en situaciones de mayoría femenina.

En cuanto al género, aunque en el marco de este trabajo sea inevitable centrarse en las categorías de hombre y mujer por la desigualdad entre ambas, se entiende como un constructo social que simplifica en exceso la diversidad humana. Por ello, se habla de «mujeres» en plural para evitar caer en el esencialismo salvo que se refiera a dicha categoría.

Las voces consideradas de mujer se clasifican como ajenas o marginales, como si no se trataran de casi la mitad de la población mundial, y las de hombre se consideran universales debido a la visión androcéntrica predominante (Cano, 2016). De ahí que suponga un problema el uso del masculino gramatical para abarcar a cualquier persona, por muy lingüísticamente correcto o justificable que sea. ¿El uso del masculino como género «no marcado» es una coincidencia? ¿El género femenino se consideraría «el otro» si quien hablara y diera forma a la lengua fuera una mujer?

Como se extrae de los debates sobre la necesidad del lenguaje inclusivo, su uso resulta chocante y genera polémica, que se intenta zanjar apelando a las normas, a la brevedad o la sencillez, sin oportunidad para la reflexión. ¿Se rechaza el desdoble de masculino y femenino solo por extrañeza, por el principio de economía lingüística o existe una razón más profunda por la que lo femenino se considera insultante o superfluo?

Al abordar este debate debería primar el aspecto social y no el lingüístico. Las normas lingüísticas no son estáticas ni inamovibles; son quienes hablan esa lengua y sus necesidades comunicativas lo que las transforman. No se las puede culpar por modificar esa herramienta forjada por una cultura previa para que se adecúe mejor a su nueva visión del mundo.

Aunque se entienda que «legisladores» pueda referirse tanto a hombres como a mujeres, no asegura la existencia de estas últimas ni permite adivinar su número. En

una sociedad verdaderamente igualitaria se podría defender que es indiferente y arbitrario utilizar uno u otro. Si decir «científicos y científicas» o «comunidad científica» ayuda a que en las aulas de las facultades de estos ámbitos dejen de conformarlas «alumnos y *alumna*» sino «estudiantes» o que entre «catedráticas y catedráticos» no haya una flagrante diferencia numérica o que «directores y directoras» las haga sentir reconocidas en ese puesto, bienvenido y bienvenida sea.

Las formas desdobladas pueden resultar útiles para visibilizar y luchar por extender el papel de la mujer en la sociedad. Ahora bien, en ámbitos cotidianos o cuando la brevedad sea absolutamente indispensable, su uso no es viable. La enraizada connotación de género binario de los morfemas –o, –a y sus variantes no permite considerarlos neutrales o «no marcados» para englobar a ambos en cantidades variables. Del uso de sustantivos colectivos se critica que eliminan la individualidad y restan humanidad a quienes los conforman. A esto se suma que algunos colectivos no cuentan con un sustantivo que los englobe. En lenguaje escrito, actualmente se observan la abreviación mediante barra oblicua para expresar la flexión en una sola palabra (todos/as), la sustitución mediante arroba (tod@s) y la eliminación mediante la letra «x» (todxs). En la lengua oral estas últimas opciones no son viables ya que no se pueden pronunciar y la primera nos remite al desdoble (Bengoechea, 2015).

La falta de una verdadera alternativa neutra en la lengua castellana se acusa aún más en las formas singulares de sustantivos y adjetivos. Si se flexionaran las palabras según la raza, ¿no se podría considerar igualadora una forma que se refiriera a todas ellas, eliminando la jerarquía evidenciada en una diferenciación gramatical excesiva? ¿Por qué no se cuestiona la necesidad de distinguir entre el género femenino y el masculino? ¿Tan fundamentales son las diferencias entre ambos que se debe aclarar en todo momento? ¿Y qué implica ese trato diferenciado de la sociedad en la que se produce? ¿Qué significa que cada vez esté más extendido el uso de pronombres neutros de persona en lenguas como el inglés o el sueco?

El uso del morfema –e para las terminaciones de sustantivos y adjetivos referidos a personas es una solución bastante simple para los casos expuestos aunque coincide con algunas formas masculinas. Se trata de un cambio gramatical pero menor. En su forma plural engloba a todos los géneros sin suscitar sospechas de primacía de uno sobre el otro y en singular tampoco excluye a las identidades no binarias. Implementarlo no es un problema porque ya se está usando (Blake, 2016). La necesidad y la dificultad de difundirlo dependerá de la evolución de la sociedad. Sin

embargo, a menos que la distinción social de género se eliminara, se aceptara la diversidad de conductas e identidades y el sexo fuera una característica biológica sin interpretación, seguirían existiendo personas que no encajen en las categorías de femenino y masculino. Y mientras persista la discriminación hacia las mujeres, estrategias como el lenguaje inclusivo y el femenino genérico no deberían desestimarse por motivos puramente lingüísticos.

No parece haber inconveniente en explorar alternativas y las implicaciones del uso real de estas estrategias. Tras esta explicación, el uso de lenguaje inclusivo y del femenino englobador no debería afectar en gran medida a la comunicación dentro de este trabajo, cuyo objetivo principal es la erosión de los prejuicios y la reflexión sobre el género.

Sobre el material de referencia

Las tres series de animación elegidas para este trabajo se crearon en Japón, su historia está ambientada en dicho país, gozan de considerable popularidad entre el público español joven y tienen temática policiaca. Las dos más antiguas, *Detective Conan* y *Death Note*, están basadas en un cómic manga previo a la producción y emisión de las series, mientras que el manga de *Psycho-Pass* se empezó a publicar casi un mes después de la emisión del primer episodio. *Detective Conan* y *Death Note* cosecharon un gran éxito y tanto el manga como la serie de animación del primero continúan hasta el día de hoy. Por ello, el análisis se limita a los primeros capítulos de todas ellas (ver tabla en p. 14).

Como la mayor parte de productos audiovisuales, se dirigen a un público masculino y heterosexual, lo cual puede condicionar las caracterizaciones femeninas y el rol de las mujeres en las historias. La temática policiaca, al igual que las labores relacionadas con la seguridad, se ha considerado territorio masculino, en parte debido a la probabilidad del uso de la fuerza y la violencia. Todas las series seleccionadas se dirigen al sector adolescente (pertenecen al género *shōnen*, ‘para chicos jóvenes’), aunque los mensajes educativos que aparecen en *Detective Conan* sugieren un público meta más inmaduro, mientras que el tono oscuro de *Death Note* y *Psycho-Pass* las inclinan hacia un público de mayor edad. En IMDb se consideran todas aptas para mayores de 13 años aunque tratan asesinatos de forma explícita.

Detective Conan es la serie más antigua de las que se han analizado y todavía sigue en emisión. Cuenta con doblaje al gallego, euskera, valenciano, entre otros. Al catalán se han doblado más de 500 episodios. En castellano se ha doblado hasta el episodio 400 por distintos estudios de doblaje (ver tabla en p. 14) y varias empresas se han encargado de su distribución. Para el análisis, se ha empleado la versión emitida en Antena 3 y la cadena de animación infantil Cartoon Network, ya que es la más popular. Tal vez sería interesante comparar detenidamente la posterior versión en DVD de Jonu Media, que comparte el mismo doblaje pero censura un breve fragmento en el episodio 60 en el que un personaje insulta a una mujer. También es de interés mencionar que se han retocado las imágenes en algunas escenas para que muestren escenarios menos sangrientos.

La serie trata sobre un estudiante de secundaria con un talento extraordinario para resolver crímenes, una suerte de Sherlock Holmes nipón precoz que quiere ser el mejor detective del mundo. El protagonista, Shinichi (pronunciado Shinichi en el primer doblaje castellano), se encoge y adquiere la apariencia de un niño de primaria en el primer episodio. Ran, una compañera de instituto, va a buscarle a su casa, donde vive solo porque sus padres se han mudado a Estados Unidos. El profesor Agasa, un científico que vive al lado, miente por él para que Ran no descubra lo que ha ocurrido y no se ponga en peligro. El profesor Agasa aduce que él no puede hacerse cargo del hijo de unos familiares suyos y le pide a Ran, una adolescente, que se encargue de un niño pequeño, a pesar de que ella y Conan (sobrenombre que adopta la versión infantil de Shinichi inspirado en Arthur Conan Doyle) son completos desconocidos sin relación de sangre.

Ran no es exactamente el prototipo de mujer ideal japonesa. Se preocupa por Shinichi y posee una faceta muy sensible, pero practica karate y no es lo que se diría delicada. En contraste con esto, en su casa realiza el papel de esposa-sirvienta, ya que vive con su padre, Kogoro, un investigador privado de poco éxito, que deposita toda la responsabilidad de las tareas domésticas en ella. Cuando Shinichi empieza a vivir con ellos, la reputación de Kogoro como investigador empieza a mejorar porque Conan resuelve los casos por él.

Como Conan aparenta edad de etapa de educación primaria, lo escolarizan. Allí congeña con un grupo que se une a él para resolver algunos crímenes. En el grupo, como es habitual en este tipo de series, hay mayoría de chicos y solo una chica, Ayumi, a la que todos quieren como novia. El interés romántico de Shinichi sigue

siendo Ran, pero al enamorarse Ayumi de Conan, se forma algo similar a un triángulo amoroso, que se complica porque Ayumi es el interés romántico de Genta y Mitsuhiro. Ayumi, aunque es una niña, ya se ajusta mejor a los estereotipos de género que Ran. Sin embargo, participa en las actividades del grupo como una más.

Detective Conan se estructura en episodios autoconclusivos, normalmente de un caso por episodio, hilados por un arco argumental principal: el encogimiento de Shinichi y sus esfuerzos por volver a su apariencia anterior. Dado que la psicología y los móviles intrincados son el mayor atractivo de este género, aparece una gran variedad de personajes tanto masculinos como femeninos representando tanto los papeles de víctima como de verdugo.

A partir del episodio 129, se incluye a un personaje femenino en contrapartida a Conan. Ai Haibara es una joven científica que se encoge de la misma forma que él y lo ayuda a resolver los crímenes. Otra prueba del giro ideológico de la serie es que a ella sí la acoge el profesor Agasa.

Death Note trata sobre un estudiante de secundaria brillante y asqueado por la degeneración de la sociedad, que encuentra un cuaderno con unas instrucciones que dicen que si escribes el nombre de alguien en él, esa persona morirá. Las instrucciones delimitan las condiciones y formas en las que se puede utilizar el cuaderno. El protagonista, llamado Light, lo prueba para comprobar si es cierto y, una vez convencido, se dedica a eliminar en secreto a quienes considera que lo merecen, como criminales, y se quiere proclamar dios del nuevo mundo. La policía termina por percatarse de las extrañas muertes y encargan a L, un enigmático personaje que resuelve crímenes difíciles sin mostrarse en público, que lo encuentre. Al asesino misterioso se lo comienza a conocer públicamente como Kira (adaptación fonética en japonés del vocablo inglés *killer*). Para mayor emoción, se descubre que Light es hijo de un policía que colabora en las investigaciones.

A medida que avanza la serie, la fachada de estudiante modelo y adolescente formal de Light se resquebraja y se lo perfila como infantil, excesivamente competitivo (solo piensa en sí mismo y odia perder), manipulador y despiadado. Esto posiblemente se deba a la influencia corrupta de la libreta.

Durante los primeros episodios de la serie, los únicos personajes femeninos que aparecen son la madre y la hermana de Light, Sachiko y Sayu, que ya aportan cierta información sobre el papel de la mujer en Japón; una chica anónima a la que

acosan en la calle y unas chicas que hablan sobre salir de fiesta a las que Light desprecia. En el cuarto episodio aparece Yuri, una conocida de Light a la que utiliza para simular una cita y aparentar normalidad para un estudiante, pero en realidad obtener información para un asesinato. No se conoce su nombre hasta unos tres minutos tras su aparición. En el quinto episodio aparece una ex agente del FBI, cuyas conversaciones con su prometido analizaré en este trabajo. El principal personaje femenino de la serie es Misa, que se presenta en el episodio 11, una modelo impulsiva, infantil y de pocas luces que se enamora de Light y se pone a su total disposición, circunstancia de la que él se aprovecha. Es el arquetipo de rubia tonta y se comentan repetidamente su inutilidad y su falta de inteligencia. En la segunda mitad de los episodios aproximadamente, aparecen los primeros personajes femeninos fuertes y capaces, Weddy, una ladrona, y Halle, una agente de la CIA. Ambas se muestran sexualizadas de forma evidente y su relevancia en la trama es insignificante. Al final de la serie reaparece Kiyomi, la única mujer que impresionó a Light, a la que ofrece coronar a su lado en el nuevo mundo que pretende crear. Finalmente se revela que también a ella solo la estaba utilizando hasta que dejó de servirle.

Entre los policías japoneses y de la INTERPOL no hay ninguna mujer, ni en la junta de ocho empresarios que se presenta más adelante.

Psycho-pass, a diferencia del caso de las otras dos series y quizá por ser la más reciente, está protagonizada por una mujer llamada Akane Tsunemori y se sitúa en un futuro Japón distópico. No es tan habitual que una mujer protagonice una serie de esta temática. Tanto es así que en gran parte de las referencias sobre la serie se convierte en protagonista a Shinya Kōgami, uno de sus subordinados que, si bien comparte buena parte de tiempo en pantalla, se podría considerar a lo sumo coprotagonista. Las referencias a Akane se posponen o eliminan por completo en algunas sinopsis. Akane se incorpora a una unidad de las fuerzas de seguridad al principio de la serie y acaba involucrada en la investigación de un caso antiguo que se reabre.

Al principio se muestra que Akane ha obtenido unas notas impresionantes en la prueba de selección nacional (una especie de selectividad), por lo que podría optar a puestos en importantes empresas, pero decide probar suerte en las fuerzas de seguridad por ser la única persona del país que lo había logrado. A pesar de sus méritos, al personaje de Akane no se la presenta como a un genio que destaque por encima de todos los demás y se observan conductas paternalistas hacia ella, solo

comparables a las que también sufre Shinichi, en *Detective Conan*, al adoptar la apariencia de un niño pequeño. Ella no es adorada ni reverenciada por su entorno y su actitud es humilde, aunque sí recibe elogios al alcanzar logros como novata en su nuevo oficio.

En *Psycho-Pass* aparecen más personajes femeninos variados y relevantes para la trama principal que en *Death Note*, pero la mayor parte de ellos también están evidentemente sexualizados. Como dato curioso, un porcentaje considerable de ellas mantiene relaciones homosexuales, pero el objetivo no parece ser aportar diversidad.

Además, la directora de las fuerzas de seguridad es una mujer, pero en la segunda mitad de la temporada se revela que es un cíborg que funciona de interfaz para los cerebros humanos (tanto de mujeres como de hombres en origen) que controlan el sistema informático que rige la sociedad de la época.

	Detective Conan	Death Note	Psycho-Pass
Título original	名探偵コナン Meitantei Konan	デスノート Desu nōto	サイコパス Saiko pasu
Dirección	Kenji Kodama (eps 1-118) Yasuichiro Yamamoto (eps 119-332) Masato Sato (eps 333-504) Kōjin Ochi (desde ep 505)	Tetsuro Araki	Naoyoshi Shiotani
Creación	Gōshō Aoyama	Tsugumi Ōba	Gen Urobuchi
Producción de la animación	Tokyo Movie Shinsha	Madhouse	Production I.G
Número de episodios	850 (doblados al castellano, 400)	37	22 (primera temporada)
Episodios analizados	22	37	22
Primera emisión en Japón	08-01-1996	03-10-2006	12-10-2012
Primera emisión en castellano	05-05-2001	15-12-2008	04-11-2015 (DVD)
Estudio de doblaje	International Soundstudio Arait Multimedia (desde ep. 81)	Dubbing Films	Alborai Art Studio
Traducción	Salomón Doncel Moriano Alessandra Moura (desde ep. 81)	Daruma Serveis Lingüistics Enric Joga	Nagareboshi Luis Alis
Distribuidora en España	Antena 3 Arait Multimedia	Selecta Visión	Selecta Visión

Marco teórico

En esta sección se exponen los conceptos clave que se deben tener en cuenta para analizar la traducción del doblaje desde una perspectiva feminista. Para empezar, se define qué es el feminismo y qué relación tienen los medios y la traducción con él. A continuación, se expone cómo surge y en qué situación se encuentra el movimiento de la traducción feminista. Por último, se consideran las objeciones y limitaciones que se le atribuyen, las estrategias que se pueden llevar a la práctica y cuáles afectan en concreto a la traducción para doblaje.

Por otra parte, se explican la situación de la mujer en Japón y los aspectos de la lengua japonesa que atañen a este tema.

Feminismo traducido

El feminismo¹ no es un campo popular. La necesidad de su existencia y defensa radica precisamente en los sistemas patriarcales que denostan y devalúan todo lo asociado a la feminidad, mientras que ensalzan todo lo relacionado con la masculinidad, incluso en planos académicos. Cualidades como el valor, la fuerza o la inteligencia se consideran patrimonio masculino y al género femenino se le atribuyen la belleza y la habilidad para las actividades domésticas y el cuidado de personas. Como movimiento que contradice al pensamiento predominante, continúa sufriendo incomprendión, burla y descrédito. Al hablar de temas «de género», se interpreta que se refiere a problemas «de mujeres». La cantidad de hombres que se autodefinen como feministas abiertamente es discreta ya que se vende al feminismo como un ataque contra sus propios intereses. Sin embargo, el sistema patriarcal impone, en contrapartida, modelos de masculinidad que pretenden convertirlos en seres insensibles y los carga con toda la responsabilidad del sustento de la unidad familiar y una obligación constante de demostrar su valía frente a otros hombres. Incluso entre las mujeres se observa cierta reticencia a etiquetarse como feministas, debido a la falta de conciencia de la desigualdad (ser mujer no te hace automáticamente consciente de la opresión) o a la mala prensa del término. A menudo se producen intentos de reemplazarlo por otro que suene más inclusivo, como «igualitarismo». El objetivo del feminismo no es enfrentar a unas y otros ni quitarles derechos a los

¹ El propio término y su definición varían dependiendo del contexto en que se encuentren. En este trabajo se refiere por feminismo a la perspectiva occidental actual.

hombres, sino equiparar los derechos de la otra mitad de seres humanos a los suyos, ampliar la libertad de cada individuo para desarrollar su personalidad más allá de restricciones sociales y crear relaciones más igualitarias entre todos. Si se considera apropiada esa denominación es porque se ha relegado a las mujeres a una posición subordinada a los hombres y merecen esa visibilidad.

Las mujeres se han ido abriendo paso a través de las distintas esferas sociales, no sin resistencia (Wojcicki, 2017). Se han enfrentado a pretextos que las culpabilizan de su propia discriminación, desde una supuesta inferioridad intelectual, física o emocional, pasando por la amenaza de que la actividad formativa o laboral degrade su atractivo físico o agrie su naturaleza dócil, hasta la acusación de que afecte a su aptitud como madre. La maternidad —además de una «menor ambición»— es una de las justificaciones que disculpan la aún baja presencia de mujeres en puestos de responsabilidad en un sistema que todavía favorece a los hombres. Se sigue esperando a día de hoy que la mayor aspiración de una mujer sea esa (Garea, 2012), recelando de aquellas que no comparten esta idea y entorpeciendo la carrera profesional de las que cumplen con ese «deber» (Montoya, 2014), presuponiendo que la mayor parte de la responsabilidad de la crianza recae en ella, en el caso de que se produzca en el seno una pareja heterosexual. Asimismo, todo comportamiento y aspecto de la mujer se monitoriza y juzga duramente desde múltiples tribunas en el contexto social, de una forma que no se observa hacia sus homólogos masculinos (Huston, 2016).

Los estereotipos sobre las mujeres condicionan su libertad y capacidad de desarrollo personal (Karam, 2010) porque limitan la visión que tienen sobre ellas tanto quienes las rodean como ellas mismas. Esto ha dificultado a su vez que los logros de las mujeres que se atrevan a romperlos contribuyan a demostrar su falsedad. Aunque parte de las creencias sobre la inferioridad de la mujer han ido perdiendo credibilidad (Castillo y Montes, 2007) y se haya avanzado en derechos y conseguido la igualdad sobre el papel en algunos países, queda lejos la paridad en salario, prestigio social y calidad de vida (Martínez, 2017). De hecho, se están dando pasos atrás en algunos ámbitos (Paniagua, 2017). En el informe de la brecha de género global elaborado por el World Economic Forum (2007 y 2016), España ha caído del puesto 10.^º entre los países con mayor paridad general en 2007 al 29.^º de 144 en 2016 y en criterios específicos, como en salud y supervivencia, se halla en una posición muy inferior en la clasificación. De momento, las ideas machistas y la desigualdad perviven enquistadas en el tejido social (Torresi, 2017) a pesar de que la noción de

necesitar que su padre o su marido les den permiso para salir, estudiar o abrir una cuenta corriente se achaque a la prehistoria o a culturas vecinas y el derecho al voto se dé por hecho aunque se consiguiera hace menos de un siglo.

Una de las consecuencias más graves del desequilibrio de poder es la violencia contra las mujeres. Provoca que no se perciba ampliamente como algo extraño o inaceptable que se sientan inseguras andando solas de noche y que se las cuestione cuando denuncian un ataque (Barbijaputa, 2016). Tampoco se relaciona todo ello con una sociedad que culpa más a las víctimas de los abusos que a su permisividad con quienes los cometen y las creencias que los respaldan. Las campañas de concienciación no parecen haber calado como deberían. La gran mayoría de jóvenes declara rechazar la violencia machista (De Miguel, 2015). Sin embargo, siguen aceptando tópicos sexistas (Barquero, 2015), son menos conscientes de la desigualdad entre mujeres y hombres y muestran tolerancia frente a actitudes de control sobre la pareja y relaciones afectivas nocivas (Vidales, 2015).

La influencia de los medios ejerce un papel de gran relevancia a la hora de superar los estereotipos y la desigualdad.

Nos encontramos con una contradicción y es que, por un lado, los jóvenes reciben un discurso explícito que les habla de igualdad y, por otro, reciben una educación emocional, a través de las imágenes y del cine, que les habla de otra cosa. (...) Los medios de comunicación imponen modas, transforman actitudes y comportamientos, propagan mensajes, perpetúan mitos y conductas, y consolidan determinados valores. (Romea, 2011, párr. 7 y 14)

Los contenidos de los medios en su mayoría siguen siendo creados por y para un público masculino. Los personajes femeninos tienen menor representación, menor importancia que los masculinos y no suelen abandonar los roles de esposa, madre, interés romántico y objeto de deseo (Romea, 2011). El uso de la violencia es habitual y, en ciertos géneros, se glorifica. El hecho de que unos contenidos determinados se dirijan a un público masculino no les quita responsabilidad, ya que cualquiera puede verlos y además pueden afectar a su comportamiento dentro de la sociedad en su conjunto.

El informe *It's a Man's (Celluloid) World* (Lauzen, 2017), que estudia las cien películas más taquilleras cada año en Estados Unidos, pone de relevancia la presencia de las mujeres en el cine. El porcentaje récord de protagonistas femeninas (tan solo un 29%) se registró en 2016. Sin embargo, al observar las películas con al menos una

mujer involucrada en la dirección o el guion, las protagonistas femeninas alcanzan el 57%. La Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA) elaboró un estudio del que se desprende que, del total de películas que se producen en España, el 92% está dirigido por hombres (Gallardo, 2015). Un estudio la Asociación de Usuarios de la Comunicación indica que un 19,2% de las películas españolas está protagonizado por mujeres, casi el mismo porcentaje que el protagonizado por animales u objetos, un 16,1% (Bernal, 2017).

Según un informe del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (2013), en televisión se define a los hombres mayoritariamente por su rol en la esfera pública y a las mujeres se las caracteriza más frecuentemente que a ellos por su rol en la esfera privada (un 43,3% frente a un 20,7%). También señala que la proporción de mujeres ejerciendo profesiones en televisión es más desigual que la real (un 46,4% de médicas en la realidad frente a un 26,7% en los programas estudiados).

Los programas orientados a un público juvenil no se salvan de la asimetría de género (López, 2005). En series infantiles sobre ciencia y aventuras, como Jimmy Neutron o el laboratorio de Dexter, los protagonistas son infaliblemente masculinos y en muchas ocasiones tienen una hermana que los molesta o intenta pararles los pies.

Iniciativas como el test de Bechdel o como el llamado «test de la lámpara sexy», junto a colectivos e instituciones feministas, intentan poner el foco en la representación femenina en estos ámbitos y un público cada vez más concienciado ayuda a parar los casos más indignantes.

Por supuesto, en los medios se debe mostrar todo tipo de realidades y discursos, al igual que se debe fomentar un espíritu crítico en la audiencia que la vuelva más impermeable a ideas ajenas para ser capaz de valorarlas antes de conformar su propia opinión. Sin embargo, en la actualidad predomina un mismo discurso que continúa reforzando los estereotipos mencionados. Este monopolio ideológico provoca que el mensaje predominante se perciba como el de mayor validez y normalización y, por tanto, lo perpetúa mientras que aliena y deslegitimiza el resto.

El objetivo no ha de ser necesariamente eliminar todo rastro de machismo de los medios dado que es una realidad e ignorarla u ocultarla no fomenta una visión crítica del género ni de los roles y comportamientos que inculca en los individuos. Tal vez sí sea recomendable apartarlo de obras dirigidas a un público más joven, que se pueda ver más influenciado si se lo expone a ello con frecuencia, como ocurre con otros contenidos considerados nocivos o delicados, como la violencia (verbal y física),

las drogas o el sexo. O, por lo menos, se debería estudiar la prevalencia de estos contenidos y sus efectos en la sociedad. Al mismo tiempo, otro objetivo debería ser proporcionar mayor variedad de modelos de conducta y representación de colectivos.

Para que contenidos audiovisuales cambien, se requiere una transformación de quienes los producen y quienes los muestran al público. No es realista ni procedente pretender imponer qué contenidos se producen en otras culturas y, a última instancia, son los medios de comunicación locales los que deciden qué emitir y cómo. La importancia de estas decisiones ya ha quedado demostrada. Aunque una buena parte de adultas sea capaz de reconocer cuándo unos contenidos provienen de otras culturas y qué aspectos de ellas se consideran inaceptables en la propia, para que se produzca ese rechazo la diferencia debe ser suficientemente sustancial entre ambas. De otra manera, esos contenidos se asimilan sin analizar ya que no hay extrañeza en la que reparar y además dan validez universal a esos valores.

Al igual que las iniciativas e instituciones mencionadas anteriormente, la traducción —tanto como campo teórico como en la práctica— puede realizar aportaciones valiosas. En traducción no se permite cambiar elementos fundamentales de las obras, como las imágenes o las tramas principales, pero una perspectiva feminista puede, para empezar, crear conciencia de que el problema existe y queda camino que recorrer para resolverlo. También puede aportar un granito de arena en el texto, tanto en qué se dice como en cómo se dice al hablar de mujeres. A continuación se exponen diversas consideraciones y limitaciones a la hora de realizar una actividad de traducción desde una perspectiva feminista, teniendo en cuenta las particularidades de la traducción audiovisual.

Qué es la traducción feminista

En un sentido global, se puede considerar que la traducción feminista —como campo, como actividad y como producto— es un enfoque con conciencia de género que tiene como objetivo «visibilizar y dar voz a las mujeres en el mundo a través del lenguaje y la traducción» (Lotbinière-Harwood, 1991, 9)^I. Para Eshelman (2007, 16) la traducción feminista es «un término inclusivo que cubre los estudios de cómo se ha traducido el género en trabajos ya publicados, así como las afirmaciones y reflexiones escritas de practicantes de la traducción que describen la relación del feminismo con su trabajo»^{II}.

Cuando se habla de traducción feminista, no puede faltar la mención a sus impulsoras, un movimiento de traductoras de la zona francófona de Quebec, en Canadá, que teorizaron sobre el papel de la mujer en el lenguaje y la literatura. Estas traductoras conocieron a escritoras francófonas gracias a los movimientos que se estaban produciendo en la región en ese momento y tradujeron sus textos vanguardistas, que cuestionaban las convenciones del lenguaje patriarcal en busca de la «escritura femenina». Su trabajo, las estrategias empleadas (que se comentarán más adelante) y las reflexiones resultantes sentaron las bases del campo de la traducción feminista.

Lo problemático de utilizarlo como referente es que se trata de un movimiento concreto dentro de un contexto político determinado, por tanto no fácilmente extrapolable, y los feminismos son movimientos plurales que se deben estudiar desde una perspectiva local y temporal (Bengoechea, 2014).

Una de las múltiples críticas que recibe el campo de la traducción feminista es que:

Por su doble énfasis en el feminismo y las mujeres, la traductología feminista corre el riesgo de perseguir dos objetivos posiblemente contradictorios: por una parte, desmantelar estructuras de poder asimétricas que históricamente han provocado y mantenido la subordinación de las mujeres y, por otra parte, caer en la trampa del esencialismo que define al feminismo como exclusivamente sobre mujeres, una categoría que clama ser universal y que ignora las diferencias y jerarquías entre mujeres y la interseccionalidad de las relaciones de poder.^{III} (Santaemilia, 2017, 23).

Por otra parte, como ocurre con los feminismos en general, muchos traductores recelan de las motivaciones de la traducción feminista y no ven necesidad de ella (Eshelman, 2007).

Bengoechea (2014) denuncia que en España los manuales de traducción apenas mencionan la traducción feminista y, si lo hacen, es para hacer hincapié en (lo que consideran) su carácter teórico, elitista y exclusivamente literario y en su naturaleza «manipulativa, experimental y creativa», dando la impresión de que no ha habido más contribuciones al campo que las de las traductoras canadienses. Esto puede explicar la escasez de perspectivas novedosas y de profesionales que propongan modelos para su puesta en práctica en géneros fuera del ámbito artístico, en los que hay menos margen para la expresión individual.

Brufau (2011) es más optimista. Recuerda que el número de publicaciones continúa creciendo y que el mundo académico cada vez está más receptivo hacia y familiarizado con cuestiones de género. Sin embargo, compara el desarrollo del campo de la traducción feminista con el de la traducción intercultural poscolonialista que, a pesar de sus similitudes, la última se ha fortalecido y renovado, y la primera ha quedado relegada a experimento teórico.

La crítica, interna y externa, debería ser el punto de apoyo desde el cual se continúe desarrollando el campo, que —dentro de la aún joven traductología— apenas había roto el cascarón.

Por qué tanto miedo

Los límites de la fidelidad

El debate sobre los conceptos de traducción fiel y traducción libre contrapone dos visiones supuestamente antagónicas acerca de lo que constituye una buena traducción. Sin embargo, el público espera al mismo tiempo que la traducción sea un reflejo inalterado del original y ser capaz de comprenderla y disfrutarla. En el ámbito de la traducción tradicional, se enseña que la fidelidad es la relación idónea que se ha de establecer con el texto original (Hurtado, 1988). También se instruye que la traducción ampliamente considerada de buena calidad es una traducción que no parezca que lo es y que suene natural a un público nativo.

La fidelidad total al texto original no siempre es deseable o siquiera posible. Los idiomas presentan diferencias (en las estructuras gramaticales, en el significado de las palabras, la inexistencia de un significante o del concepto mismo en la cultura en la que nació esa lengua, la expresión de estilo, etc.) que llevan que la traducción no consista meramente en sustituir unas palabras por otras unívocas pero de otro idioma. Una traducción literal palabra por palabra o siquiera locución por locución o expresión por expresión podría no ser comprensible para los hablantes de la lengua meta. Por ello, la traducción ampliamente considerada de buena calidad, es decir, una traducción que sea comprensible y suene natural a un público nativo, implica necesariamente cierto grado de modificación. El concepto de fidelidad en traducción, por tanto, entraría en conflicto con la expresión idiomática o «transparente».

Hurtado (1988) atribuía esta aparente contradicción a un error de definición. Considera que existen distintos tipos de traducción que son fieles a parámetros diferentes: la traducción literal, entendida como palabra por palabra, sería la que se centra en la *lengua* del texto original y la traducción libre, la que se despega del *sentido* del original. Para Hurtado, la primera peca de exceso de respeto y la segunda, de excesiva libertad. Entiende que la traducción, como acto comunicativo, es una actividad entre dos textos y no entre dos lenguas y por ello la estrategia más adecuada es ser fiel al sentido de lo que «se ha querido decir» en el conjunto del texto, pero teniendo en cuenta la lengua de llegada y a quien va destinada. Por tanto, justifica emplear equivalencias —en la línea que defendía Nida (1969), quien desarrolló el concepto— que mantengan la intención original aun a costa de la forma de expresarla, según el contexto. Las dificultades a la hora de interpretar el sentido se analizarán más adelante.

En los años 80 se produjo un giro en el campo de la traductología. Los conceptos que habían sido clave hasta entonces, la fidelidad y la equivalencia, se centraban en los aspectos más puramente lingüísticos y en el producto de la traducción. Durante esa década, se empezó a estudiar la traducción desde una mayor variedad de perspectivas como su función, su género discursivo, el proceso de traducir y quien traduce como agente de mediación intercultural (Reimóndez, 2009).

Las implicaciones de estas nuevas visiones fueron una mayor visibilidad de las traductoras y un nuevo paradigma que cuestionaba la linealidad de la traducción como un simple movimiento de lengua A a lengua B y la estabilidad de los propios significados. Newmark (1998) llegaba a afirmar que la traducción perfecta, ideal o correcta no existe.

En función de las prioridades que se establezcan a la hora de abordar la traducción, es posible obtener distintos resultados igualmente válidos. Incluso si dos personas recibieran el mismo encargo en las mismas condiciones, también podrían resultar dos traducciones diferentes pero igual de correctas debido a la multitud de elecciones con numerosas opciones que habrán tenido que tomar y a su propia subjetividad. Se podría concluir que el concepto de fidelidad en traducción es flexible ya que depende de las limitaciones de los propios idiomas y de la situación discursiva e intención comunicativa tanto del original como del texto meta. El punto conflictivo es dónde se sitúan los márgenes de la modificación «aceptable», qué es traducción,

cuándo empieza a ser reescritura y cuánta libertad de decisión debe tener alguien que no es autor del texto original.

Desafío a la autoría

Otra de las actitudes que se critican a la traducción feminista es su desafío a la figura del autor y al texto original, figuras clave para la traducción tradicional.

La traducción feminista critica la posición inferior y subordinada de la traducción a la creación textual, resaltando el paralelismo de esta situación con la de la mujer respecto al hombre y la abundancia de metáforas que lo ilustran (Chamberlain, 1988). La más célebre de ellas es *les belles infidèles*, acuñada en el siglo XVII, en la que el producto de las traducciones se equipara a las mujeres, de las que se afirma que no pueden ser al mismo tiempo bellas y fieles. También se subordina la labor reproductiva de la traducción a la labor productiva de la creación textual y se distingue a la progenie más cercana al texto original (la legítima) y la que es producto de la infidelidad (la traducción ilegítima). En otros casos, se identifica al traductor como hombre y al texto como mujer (o a la lengua como madre) cuya pureza debe proteger o a la que debe seducir —o, directamente, violentar— para quitarle el poder sobre ella al autor. En todas estas metáforas se proyectan tanto la visión acerca de cómo se debe realizar la actividad de traducción como la visión que se tiene de la mujer y evidencian el temor de perder el control (la paternidad) sobre ambas.

Chamberlain relaciona estas metáforas que se traducen en relaciones de poder entre original y traducción y entre mujeres y hombres.

Aunque las metáforas que hemos visto intentan ocultar el estatus secundario de la traducción en el lenguaje del falo, la cultura occidental impone esa secundariedad con una venganza, insistiendo en el estatus feminizado de la traducción. De esa forma, aunque obviamente tanto hombres como mujeres se dedican a la traducción, la lógica binaria que nos alienta a definir a las enfermeras como mujeres y a los médicos como hombres, a las maestras como mujeres y a los profesores como hombres, a las secretarias como mujeres y a los ejecutivos como hombres también define a la traducción, de muchas formas, como una actividad arquetípicamente femenina.^{IV} (1988, 467)

A la traducción feminista se la acusa de profanar la institución sagrada del autor, pero someterse a ella o destruirla no son necesariamente las únicas relaciones posibles. Se puede llegar a la conclusión de que cambiando esa estructura se generarían nuevas

formas de traducir, como trabajar *con* el texto (en sentido colaborativo) o con la autora, o como entablar un diálogo con el texto.

Derrida (1985) desmonta esta jerarquía al cuestionar la originalidad de los textos por su relación con textos previos. Si se considera que todos los textos son reescrituras o están basados en textos anteriores, no solo la relación entre original y traducción se vuelve más horizontal, sino que también se le puede dar la vuelta: el original podría ser, al menos parcialmente, versión de una traducción y la traducción, escritura productiva inspirada por el texto original.

Debido a la visión tradicional de la traducción, se espera que traducir consista en transcribir la obra original intentando imitar la letra del autor y, por tanto, escribir con tu propia letra es indeseable. No obstante, como se resumió en el apartado anterior, la traducción no es un proceso lineal de desplazamiento de unos significados estables a otro código de significados estables. Este cambio requiere creatividad y un proceso intelectual que da lugar a un texto distinto y por ello se reconocen derechos de autor también a las traductoras, si bien en un principio se legislaron por intereses económicos. Respecto a la adaptación de una novela a la gran pantalla, tal vez por el cambio más obvio de medio, se encuentra menos resistencia a dar al guion y a quien lo escribe la consideración y el prestigio al nivel de un original y un autor, a pesar de que a efectos legales también se considera una obra derivada, supeditada al original.

La transformación de la imagen de la traducción que Derrida y otras académicas impulsaron condujo a una perspectiva distinta acerca de la traducción y el prestigio de quienes la ejercen. Esta mayor visibilidad de las traductoras llevó a estudiar el papel que cumplen y qué sucede durante el proceso de la traducción.

La ideología en la traducción

Como se ha visto en el apartado anterior, a las traductoras tradicionalmente se las considera meras intermediarias que, como transportistas, deben desplazar la mercancía de un lugar a otro sin alterarla y sin hacerse notar, es decir, deben ser neutrales y objetivas. Sin embargo, la traducción no solo consiste en atravesar fronteras, además transita entre culturas y sistemas de pensamiento.

En caso de no ser posible el contacto directo con el autor, se deberá interpretar lo que quería decir (lo que se conoce como el sentido del texto) para después expresar esa interpretación con otro código. Esto se hará a través del prisma de los valores de quien traduce, los cuales pueden no coincidir con la visión del mundo de quien

escribió el original debido a factores como su diferente época, educación o experiencia. El conjunto de creencias de quien traduce es intrínseco a su subjetividad y no un factor externo que se pueda evitar (Reimóndez, 2009). Por tanto, no se debe ignorar las consecuencias que esto tiene en las decisiones que se toman a la hora de traducir.

Traducir sin prestar atención a este hecho no da como resultado una traducción neutral. La interpretación que se hace del original, aunque pueda ser compartida por colectivos con valores similares, es personal y, por tanto, no es única ni imparcial. La predominancia de una ideología en un colectivo provoca que esos valores se consideren lógicos, naturales o absolutos, de forma que no se cuestiona si son ciertos para todo el mundo y se perpetúa la hegemonía de la ideología común. Interpretar y recrear el mensaje del original sin reparar en la ideología resulta en reproducir inconscientemente el sistema de creencias que nos es familiar.

Para la traducción tradicional, el objetivo debería ser intentar reproducir en la medida de lo posible el pensamiento del original, según lo estudiado en el apartado anterior. Sin embargo, la tendencia no siempre ha sido esa. A lo largo de la historia de la traducción, diversos colectivos han modificado el sentido de los textos para varios fines. Bengoechea (2014) destaca, por ejemplo, la traducción de *Villette* (1996), una novela anticatólica de Charlotte Brontë, publicada por la editorial Rialp, o la traducción de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf a manos de Jorge Luis Borges, a quien no se acusa de radical, titulada *Un cuarto propio* (publicada en la editorial Alianza en 1995). Lo que diferencia estas prácticas de las de las traductoras feministas es que estas últimas informaban al público de qué hacían y por qué.

La traducción es siempre un acto político con un impacto social porque implica decidir a qué ideas dar voz. Ser consciente de esa responsabilidad permite reflexionar en mayor profundidad sobre las implicaciones éticas del trabajo de traducción. Una de las posibles conclusiones es que cada profesional tiene derecho a valorar según su criterio cuál es la manera más correcta o ética de acometer la traducción, asumiendo la responsabilidad de sus decisiones. En este sentido, la perspectiva de la traducción feminista no sería más condenable que las demás.

De la teoría a la práctica

Estrategias de traducción feminista

De nuevo, el mayor referente en cuanto a traducción feminista se encuentra en sus orígenes en Canadá. Las principales estrategias que desarrollaron y emplearon las traductoras feministas fueron las siguientes:

[S]upplementing (suplementación), relacionado a los diversas técnicas de compensación de pérdidas ocurridas durante el proceso traductor, por razones de incompatibilidad sintáctica o morfológica; *prefacing and footnoting* (uso de prefacios y notas al pie), que fueron recursos ampliamente utilizados con fines didácticos para explicar a los lectores muchos de los juegos de palabras que se utilizaban en los textos, así como para explicitar la intención de las autoras en determinados pasajes; y *hijacking* (secuestro), por medio del que la traductora se apropiaba del texto original y lo utilizaba para transmitir su ideología. (Villanueva, 2010)

A estas estrategias se suman la lectura subversiva y crítica de los textos, el objetivo de visibilizar a las mujeres en ellos y poner de relieve el sexismoy los roles de género.

Dificultades de la puesta en práctica

Como se ha comentado anteriormente, se ha descartado la posibilidad de poner en práctica la traducción feminista porque se considera que transgrede las normas de la actividad e interviene demasiado en el texto. Sin embargo, la mayor parte de los trabajos de las traductoras feministas canadienses se centraron en reforzar los mensajes feministas o las voces de mujer ya presentes para que no se perdieran o diluyeran en las obras que tradujeron.

La estrategia más controvertida es la que consiste en «secuestrar» la ideología de un texto no feminista que, si se incluyen los textos considerados «sin ideología» o sin intención feminista clara, serían la gran mayoría. A la hora de sopesar si es viable es necesario tener en cuenta que en la traducción comercial quien encarga el servicio tiene la última palabra. Al fin y al cabo la última palabra la tiene quien encarga el servicio, que puede tener una de las siguientes actitudes: desear una traducción feminista, no desear (activamente) una traducción feminista, que le resulte indiferente o que no haya contemplado esa posibilidad. En el primer caso, se pueden encontrar organizaciones que luchen contra el sexismoy que estén concienciadas en contra. Normalmente solo en el primer caso la clienta comunicaría su deseo de traducir de esa forma y probablemente provea pautas sobre lenguaje inclusivo. En el resto de casos se

puede asumir que quien encarga la traducción presupone que se traducirá respetando la ideología del texto original o la ideología predominante.

La traductora debería poner en conocimiento de su cliente su intención de traducir desde una perspectiva feminista, especialmente si conllevaría un alto grado de modificación sobre el texto. En cambio, si se trata de decisiones menores dentro de las posibilidades válidas que ofrece la traducción, puede considerarse potestad de la traductora como profesional.

Estas decisiones también pueden encontrarse oposición si quien contrata o revisa la traducción está en contra de la traducción feminista. Un ejemplo de las dificultades de poner en práctica un enfoque feminista es el conflicto que vivió Reimóndez. En su artículo *The Curious Incident of Feminist Translation in Galicia: Courtcases, Lies and Gendern@tions* (2009), relata un incidente con una editorial y defiende su postura. Aclara que ha sido un caso aislado en su carrera y que normalmente ha podido poner en práctica estrategias de traducción feminista sin problemas. Según Reimóndez, ofreció una traducción de una novela del inglés al gallego que ella había terminado para otra editorial antes de que esa editorial adquiriera los derechos. La editorial avisó de que revisaría rigurosamente la traducción y ella debería aceptar los cambios. Entre ellos, se encontraba cambiar «mentireiro» (mentiroso) por «mentireira» (mentirosa) aunque la palabra inglesa «liar» no especifica el género ni había indicación clara de que su género fuera femenino y ni siquiera era una parte relevante de la trama. Lo mismo en el caso de «surfeira» (surfera) por «surfeiro» (surfero). Los prejuicios de género tal vez hicieran que el editor asociara la cualidad negativa de mentir a una mujer y la afición por el deporte a un hombre. La traductora no quiso aceptar que su traducción se publicara a su nombre con los cambios que imponía la editorial y se rompió el contrato.

Este caso recuerda en primer lugar que se considera manipulación feminizar un sustantivo neutro al pasarla a una lengua con mayor flexión de género, pero no masculinizarlo, cuando ambas opciones son válidas en esa situación. Y en segundo lugar, que no todo el poder de decisión recae sobre quien traduce el texto.

Traducción audiovisual feminista

La traducción audiovisual tiene limitaciones de base que dificultan la puesta en práctica de varias de las estrategias comentadas anteriormente. Para empezar, en la

traducción audiovisual comercial no es posible escribir un prólogo o dejar comentarios a lo largo del vídeo (práctica que sí es muy común en la subtitulación *amateur* sobre todo para explicar conceptos culturales o la traducción en sí), de modo que varias de las estrategias quedan descartadas de antemano. No sería del todo descabellado incluir un texto en un espacio como el principio o el final de una obra audiovisual (de ser conclusiva, como una película o el episodio de una serie) para dar una oportunidad a las traductoras de aclarar lo que consideren conveniente, aunque se puede argumentar que no es una práctica habitual y saca al público de la experiencia que se quiere proveer.

Para realizar una traducción destinada al doblaje, lo ideal es disponer de una copia del guion final y acceso a las imágenes que acompañarán a las voces. Esto no siempre es posible porque no se hayan anotado las modificaciones posteriores del texto o por temor a vulneraciones de los derechos de autor. Normalmente consiste en traducir el guion como cualquier otro texto, teniendo en cuenta el contexto en que aparece, que se trata de lenguaje oral y que debe adecuarse a las imágenes.

Al adaptar una traducción para el doblaje, el texto debe encajar en un tiempo limitado por el movimiento de la boca del personaje si es visible en ese momento. En caso de que quien lo traduce no se encargue además de adaptar el texto para el doblaje, es preferible que facilite esa parte del proceso. Para ello, se debe procurar mantener una longitud similar a la de la locución original y hacer que las consonantes bilabiales del original coincidan con otras tantas en el texto meta para disimular que se trata de un doblaje. En doblaje de animación dibujada también se deben tener en cuenta el movimiento de la boca y las consonantes que se emplean, aunque con menor rigor que en el doblaje de imágenes con actores por el menor grado de realismo de la imagen. Esto implica que tampoco se puede extender el mensaje para explicarlo más detalle. Por ello, la libertad de acción de la traductora se limita principalmente a la elección del vocabulario y formulación de las oraciones, donde sería posible «secuestrar» la ideología del texto y cambiarle el sentido.

Por otro lado, el margen de libertad en la traducción para doblaje es ligeramente mayor que en la traducción para subtitulación. En subtitulación no es necesario ajustar el diálogo al movimiento de la boca, pero también hay limitación de tiempo y espacio. Sobre todo condiciona el texto la presencia del audio original, ya que facilita que el público (que espera fidelidad) compare uno con otro.

Como ocurre en otros ámbitos de la traducción, esta no es la última fase del proceso. Aparte de en la adaptación, también es posible que otras personas intervengan en la revisión de la traducción o que se modifique incluso mientras se realiza la grabación del doblaje y se pierda el control sobre el producto final.

La mujer en Japón

Los derechos de la mujer en Japón, al igual que en las demás naciones industrializadas, incluida España, han experimentado una transformación considerable en las últimas décadas. Los cambios producidos en Japón, donde ya existen movimientos de mujeres y feministas desde hace más de un siglo, se han apoyado en los avances en otros países para superar la resistencia de la propia sociedad japonesa y sus instituciones (Gelb, 2003), aunque sus objetivos no son necesariamente los mismos que los del feminismo occidental. A juzgar por los resultados del informe de la brecha de igualdad de género global del año 2017 (World Economic Forum) donde Japón se sitúa en el puesto 114 de 144, a las mujeres japonesas les queda mucho camino que recorrer para conseguir la igualdad real.

Las arraigadas normas y valores que invoca la sociedad japonesa han reforzado roles de género tradicionales y segregados y han creado importantes obstáculos a las mujeres japonesas en las esferas económica y política (Gelb, 2003). Sin embargo, el concepto de «esencialismo cultural» mediante el «tradicionalismo» es un modo de manipular y recombinar patrones, símbolos y motivos culturales para legitimar realidades sociales contemporáneas a través de una página de «historicidad venerable» (ibid.). Es decir, que se justifica la oposición a estos avances con la defensa de los supuestos valores intrínsecamente japoneses.

Las mujeres no han ocupado una posición desigual a lo largo de toda la historia de la sociedad japonesa. Escritos históricos y leyendas de los siglos III (recopilados en China) y VIII (los más antiguos que se conservan de Japón) sugieren que eran influyentes chamanes, soberanas, etc. (Takemaru, 2010).

Los preceptos de impureza de la mujer en budismo y sintoísmo y de su inferioridad en neoconfucianismo han sido las justificaciones empleadas para negarles el acceso a multitud de ámbitos de la sociedad y para someterlas al control de los hombres. Se asemejan a las visiones del catolicismo, con algunas excepciones como la postura hacia la interrupción voluntaria del embarazo, que en países de mayoría

cristiana constituye una gran polémica mientras que en Japón no encontró gran oposición.

Tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, se aprobó el sufragio femenino, se abolió el sistema familiar patriarcal que favorecía a los descendientes varones y la constitución japonesa que entró en vigor en 1947, supervisada por los EE.UU., garantizaba la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. Esto no desterró las doctrinas de *danson johi* («hombre superior, mujer inferior») y *otoko wa shigoto, onna wa katei* («el hombre al trabajo y la mujer al hogar»), promulgadas a partir de la era Kamakura (1185-1333 d.C.) y durante la industrialización (principios del siglo XX), respectivamente (Takemaru, 2010).

Aunque el acceso a la educación se ha vuelto mucho más igualitario y la edad a la que contraen matrimonio cada vez es más tardía, la tasa de mujeres que abandonan su empleo para casarse y tener hijos es mayor en Japón que en otros países desarrollados (ibid.). Se han tomado medidas contra las empresas que implementan un sistema de dos vías que confina a las mujeres a puestos en los que no es posible aspirar a un ascenso y cuyas tareas son una réplica del trabajo doméstico en la oficina. A las mujeres que ocupan estos puestos se las conoce como *shokuba no hana* («flores del lugar de trabajo»), mujeres jóvenes que se reemplazan periódicamente cuando abandonan el puesto una vez se casan. También se están aprobando medidas para impulsar su reincorporación al trabajo tras la maternidad, pero servicios necesarios como el de cuidado preescolar o facilidades para conciliar son insuficientes, prevalece la mentalidad de que los ingresos de la mujer son complementarios para la economía familiar y el sistema fiscal favorece que opten por trabajos a tiempo parcial con salarios escasos. Asimismo, se está promoviendo la incorporación de mujeres a distintos sectores.

La situación en Japón muestra similitudes respecto a la situación en España, como la prevalencia de mujeres en puestos peor remunerados o de media jornada, pero la diferencia de 90 puestos en el informe de la brecha de igualdad de género sugiere que en Japón queda más camino por recorrer.

La lengua japonesa

El japonés es un idioma que refleja la importancia que se atribuye a la jerarquía en su cultura de origen. Como apuntaba Benedict (1946), la sociedad japonesa en su

conjunto se conforma mediante la aceptación de la posición propia que le corresponde a cada individuo. Esto se manifiesta en múltiples registros y grados de formalidad tanto en el plano semántico como en el gramatical. Además, en la cultura japonesa el ser humano no se entiende sino como ser social organizado en grupos. Por ello, la pertenencia o ajenidad del interlocutor al grupo propio (ya sea más cercano, como la familia, o más amplio, como la empresa en la que se trabaja) también determina el registro en el que se le dirigirá.

El **registro más formal o de respeto** (*keigo*) se emplea en situaciones como el trato entre dependientes de negocios y clientes, entre compañeros de trabajo de distinto rango, etc. Aparte de emplearse un vocabulario distinto al resto de registros menos formales, existen dos categorías de términos: los de lenguaje honorífico (*sonkeigo*), que eleva la posición del sujeto y los de lenguaje humilde (*kenjōgo*), que rebaja la posición del sujeto. Se usa el primero si nos referimos a una persona que se encuentra por encima de nosotros en la jerarquía o alguien desconocido y el segundo para hablar de nosotros mismos (o al grupo al que pertenecemos). Aunque su significado sea el mismo y ambos pertenezcan al registro formal, las raíces de los términos son completamente distintas, dependiendo de si se trata de lenguaje honorífico o humilde. Por tanto, para utilizar el lenguaje formal es necesario aprender vocabulario por partida doble, aunque esto sólo ocurre con un número limitado de verbos. Por ejemplo, en la frase «lo digo yo» se emplearía el vocabulario humilde: *watashi ga mōshimasu* (del verbo *mōsu*, ‘decir’); mientras que en la frase «lo dice el presidente de la compañía» se emplearía el vocabulario honorífico: *shachō ga osshaimasu* (del verbo *ossharu*, que también significa ‘decir’). En un registro menos formal, se utilizaría el verbo *iu* en ambos casos.

En *keigo* también se observan diferencias en las estructuras gramaticales que se emplean dependiendo de la posición del hablante frente al interlocutor. Cuando no existe un verbo distinto para elevar o rebajar al sujeto, esta relación también se puede expresar mediante la estructura «*o + raíz + ni naru*» en el caso del lenguaje honorífico, y «*o + raíz + suru*» en el caso del lenguaje humilde.

En un **registro educado** (*teineigo*) pero no tan formal, se emplea el vocabulario más habitual, que no cambia dependiendo de quién hable ni a quién se refiera, pero a los verbos (al menos a los principales) se les añade la terminación «*-masu*» o se termina la oración con la cópula «*desu*». En un **registro informal** se emplea este mismo vocabulario pero sin estas terminaciones.

Dentro de estos registros también se pueden dar aun más variaciones sin equivalencia exacta en castellano. En el plano verbal, aunque las formas conjugadas no se flexionan en persona ni en número, se observan grandes diferencias de forma y significado. Las siguientes son diversas formas imperativas del verbo *taberu* («comer») que se usan para pedir a alguien que coma, de más a menos directas: *tabero*, *tabete*, *tabenasai*, *tabete kudasai*, *tabete itadakemasu ka*. Las primeras dos formas corresponderían al registro informal y las dos últimas al más formal. Para pedir a alguien que no coma, se usan estas, entre otras: *taberu na*, *tabenaide*, *tabenaide kudasai*, *tabenaide itadakemasu ka*. Existen más variantes, cada una con un matiz específico. Las más directas apenas se usan normalmente por considerarse muy coloquiales, aunque en manga y anime sí aparecen con mayor frecuencia. La forma *tabenasai*, por ejemplo, transmite un matiz de ruego indirecto, mientras que *tabero* es una exigencia autoritaria. En castellano, todas ellas se podrían traducir por los imperativos «come» o «no comas». Para expresar con mayor exactitud el tono en castellano, podemos cambiar de registro semántico («traga», para las informales), añadir «por favor» o emplear otras expresiones como «¿Serías tan amable de comer?» o «come, cariño».

Las relaciones de jerarquía también se expresan mediante perífrasis como *–te kureru*, *–te ageru*, *–te morau* y *–te yaru*. Estos verbos se unen a otro para indicar que la acción del verbo en forma «te» o conectiva la realiza una persona en beneficio de otra, generalmente. Añaden un matiz de agradecimiento que los pronombres en una frase como «me compró un helado» no especifican. Tanto *kureru* como *ageru* y *yaru* en este caso significan ‘dar’, pero usadas de esta forma implican que la acción del sujeto es un favor hacia otra persona y *morau*, que significa ‘recibir’, se usa cuando el sujeto es quien recibe el favor. Por tanto, la frase anterior se acercaría más a «me hizo el favor de comprarme un helado». La diferencia entre *kureru*, *ageru* y *yaru* es si el favor lo lleva a cabo una persona ajena, uno mismo o si quien recibe el favor es inferior en la jerarquía, respectivamente. Los dos últimos no se suelen emplear cuando la hablante es sujeto ya que la ensalzan respecto a quien recibe el favor.

La tendencia de uso de estos registros hacia y por parte de las mujeres evidencia que se las considera en una posición inferior de la jerarquía y se espera de ellas que traten con respeto y sumisión a los hombres.

Lo mismo ocurre con el uso de los pronombres, que también son mucho más variados que en castellano y varían en función de la jerarquía, la edad, etc. de la

emisora, la interlocutora y la persona o personas a las que se refiere. Aunque no poseen género gramatical definido, su uso suele estar restringido a hablantes de un género concreto, en especial los de registros más informales. El pronombre de primera persona del singular, que en castellano solo es uno («yo», sin contar otras expresiones como «servidora», «mi menda», etc.), tiene múltiples equivalentes en japonés, dependiendo de quien lo emplee y de la situación en la que se encuentre. Ambos géneros pueden utilizar *watashi* cuando se trata de una situación formal, pero en ocasiones más distendidas, a una mujer no se le permite mucha más variación que acortarlo a *atashi*, mientras que un hombre podría utilizar *boku* (algunas chicas jóvenes han empezado a usar esta palabra recientemente), *ore* (de matiz más agresivo), entre otros. El pronombre de segunda persona del singular («tú» y, semánticamente, «usted») en japonés apenas se utiliza, puesto que se prefiere emplear el nombre o apellido (normalmente seguidos de sufijo) para referirse a alguien directamente. En caso de no conocer el nombre de alguien, se puede emplear *anata*, similar a «usted» en cuanto a distanciamiento y amabilidad. Frente a una persona de jerarquía igual o inferior se pueden usar *anta*, *omae* o *kimi*, entre otros. Sin embargo, es más común que un hombre trate a una mujer con un pronombre que denota inferioridad que al revés. Debido a la amplitud de los posibles registros, una de las formas comunes de expresar desdén en japonés es mediante pronombres como *kisama* o *temee* en situaciones en las que en castellano se usaría un insulto.

Otra forma común de expresar respeto en el idioma japonés es mediante el uso de afijos, como los sufijos «-san» o «-sama», tras el nombre o apellido de una persona, o los prefijos «o-» y «go-» delante de sustantivos. Los afijos abundan especialmente en el habla femenina y la infantil. En esta última, se abusa de ellos de tal forma que se pueden ver utilizados con casi cualquier objeto, de forma similar a los diminutivos en castellano (*mizu* = agua, *omizu* = agüita).

En resumen, aunque es importante para hombres y mujeres utilizar el registro apropiado a la situación comunicativa y a su posición social respecto a las demás personas que intervienen en ella, se espera que en general las mujeres hablen de forma más educada o formal que los hombres. Cuanto más informal es la situación, más patente se hace la diferencia. La complacencia con o transgresión de estos múltiples registros transmite connotaciones que a menudo no tendrán equivalencia en castellano.

Palabras de mujer

Además de los diferentes grados de formalidad, también existen otras diferencias entre las formas de hablar atribuidas al género femenino y al masculino. Del hombre se espera una manera de hablar acorde a su posición en la jerarquía respecto a otros hombres. De la mujer se espera una forma más refinada de hablar, menos informal, conocida en japonés como *onna kotoba* (女言葉, «vocabulario de mujer») o *joseigo* (女性語, «lenguaje femenino»). Esta diferenciación está más claramente marcada en japonés que en castellano, en el que también se considera poco femenino que una mujer emplee expresiones malsonantes y que no se exprese de forma más recatada que un hombre. En japonés existe una clara diferenciación no solo en el tono general del discurso o en la elección de palabras, sino también en el uso de la gramática aunque en japonés ni sustantivos ni adjetivos se flexionan según el género como en castellano. Por ejemplo, dentro de las numerosas formas imperativas del japonés ya mencionadas, las mujeres casi nunca emplean el imperativo más directo que se correspondería con el del castellano, ya que se espera que no sean asertivas y que no pidan nada de forma directa, ni las perifrasis que indican favor de forma desdeñosa (*ageru, yaru*).

Parte de la diferencia en el uso es que las mujeres no emplean las formas más informales o rudas de hablar, pero un determinado vocabulario sí se restringe solo a mujeres, como la partícula *wa* a final de frase para enfatizar la oración o *kashira*, también al final, para hacer preguntas retóricas.

La diferencia en la forma que se expresa feminidad y masculinidad en el discurso en japonés y castellano dificultará que se reflejen de la misma forma en una traducción.

Al traducir de un lenguaje en el que hay muchas marcas lingüísticas de género a otro en el que hay menos, o se pierde información del género o se exagera abiertamente cuando en el original se presupone más sutilmente. V (Livia, 2003, 157)

En este caso no se trata exactamente de que el castellano posea menos marcas de género que el japonés, ya que el género gramatical de sustantivos y adjetivos aparece continuamente, y tampoco lo contrario. Ambas lenguas refuerzan, de maneras distintas, la posición diferenciada de unos y otras.

Sexismo en la lengua

Encontramos más vestigios del sexismo presente en el idioma japonés dentro de su vocabulario que evidencian el papel de las mujeres en la sociedad. Existen multitud de términos claramente peyorativos sobre la mujer que ni se usan ni tienen equivalente para los hombres como *mibōjin*, ‘viuda’ (literalmente, ‘persona aún no muerta’); *kanai*, ‘esposa’ en forma humilde (literalmente, ‘dentro de casa’) y *okusan* en forma de respeto (literalmente, ‘señora del fondo’); *urenokori*, ‘treintañera soltera’ (literalmente, ‘mercancía sin vender’). Algunos de estos términos se empiezan a considerar anticuados u ofensivos, otros continúan utilizándose habitualmente (Takemaru, 2010).

Aunque para determinados sectores el lugar de una esposa esté en la cocina o aunque se considerase a una soltera mercancía que colocar en el pasado, en los equivalentes de estos términos en castellano no está expresado tan explícitamente.

Análisis

En esta sección se estudian los fragmentos de diálogo seleccionados de las tres series, teniendo en cuenta lo tratado en el marco teórico. Las entradas están organizadas por serie y en orden de aparición para facilitar la comprensión de la trama. Cada entrada comienza con un recuadro donde se resalta un ejemplo representativo, se explica el contexto en el que aparece, las diferencias entre el texto del audio original y el del doblaje en castellano, otras posibles estrategias de traducción y, ocasionalmente, ejemplos similares de otros momentos de la serie. En los casos de mayor interés comparativo con otra de las series, se hace una breve referencia dentro del análisis.

DETECTIVE CONAN

R. 1	Tema: MASCULINO GENÉRICO	Episodio 1, 14:30
Pers.	Inspector Megure	
AO	Ichiretsume ni notte ita higaisha no <u>yūjin</u> A to onajiku B. Higaisha to onaji sanretsume ni notte ita higaisha no <u>yūjin</u> de mo ari, <u>koibito</u> de mo aru, C.	
TL	A, <u>la amiga</u> de la víctima montada en la primera fila, y B, lo mismo. C, que estaba sentada con la víctima en la tercera fila y es <u>amiga y también pareja</u> de la víctima.	
DC	<u>Los amigos</u> de la víctima, al frente: A y B. En el tercer vagón están la víctima y C, su novia.	

En esta escena se resuelve el primer asesinato de la serie, cometido en una montaña rusa. El inspector Megure resume las sospechosas (tres mujeres y dos hombres) y las circunstancias del crimen. Las amigas y la víctima habían aparecido antes de que subieran a la atracción. Si se tradujo sin imagen y sin conocer los nombres japoneses, es posible que no se las relacionara en ambas escenas o que, ante la duda de si hay más amigos, se escogiera el masculino como género no marcado. El error al traducir *retsu* por «vagón» en vez de por «fila» corrobora que se tradujo sin vídeo ya que aparece un dibujo del único vagón y quienes iban dentro. Sin embargo, la tendencia a usar el masculino en momentos en los que no es necesario se observa repetidas veces.

En el mismo episodio, aunque la asesina era una de las amigas, Shinichi dice en el DC «El asesino eres tú» para mantener la intriga durante la pausa publicitaria. Habría sido posible decir «Lo asesinaste tú» para evitar usar ningún género. En el DC del E13 (5:20) Ran se refiere a sí misma como «un gran detective» porque encuentra ella al hombre que habían ido a buscar, justo después de que Kogoro y Conan

pensaran «K: Qué tonta. Cree que lo va a encontrar tan fácilmente. C: No te rías de nosotros, los detectives.». En japonés, *meitantei* ‘gran detective’ no tiene género gramatical y lo lógico sería que ella dijera «una gran detective».

Además, en la escena del recuadro el DC se elimina que sea su amiga además de su novia, lo que provoca unas pausas extrañas en el diálogo.

R. 2	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 1, 16:10
Pers.	Shinichi Kudō	
AO	Anna mono de <u>ningen</u> no kubi wa setsudan dekimasen yo. Sore mo <u>josei no chikara de</u> wa ne.	
TL	Con esa cosa no se puede cortar la cabeza de un <u>ser humano</u> . Y además [es] <u>con la fuerza de una mujer</u> .	
DC	No puedes cortarle la cabeza a un <u>hombre</u> con ese cuchillo. <u>Y menos si eres una mujer</u> .	

En la misma escena, Shinichi expone sus deducciones a la policía y las sospechosas después de que encontraran un cuchillo en el bolso de la pareja de la víctima. Concluye que no se puede cortar una cabeza con él e insinúa que es menos posible con la fuerza (inferior, se entiende) de una mujer. Sin embargo, sí la cree capaz de trepar por el vagón de la montaña rusa en marcha sin sujetaciones porque unos minutos antes se conoce que es gimnasta. En el DC se explicita que es por ser mujer y se elimina la referencia a la fuerza. Como se está descartando a la sospechosa que no es gimnasta se podría traducir por «y menos si no eres atleta».

R. 3	Tema: TRABAJO DOMÉSTICO	Episodio 2, 4:18
Pers.	Kogoro Mōri	
AO	TL	DC
Oi! Ore no meshi wa?	¡Eh! ¿Y mi papeo?	¿Y qué pasa con mi cena?

En esta escena, Ran decide apresuradamente ir a buscar a Shinichi a su casa porque todavía no ha sabido nada de él desde que se despidieron el día anterior y su padre la recrimina por irse sin haberle preparado nada de cenar. En el AO, utiliza el pronombre *ore* y la palabra *meshi*, que muestran un registro vulgar asociado al género masculino.

En el DC, aunque se ha añadido una estructura más natural en castellano, tal vez algo más larga que el significado literal para que encajara mejor con el tiempo de

dicción, no se ha alterado el significado del AO. La imagen muestra a Kogoro enfadado y a Ran marchándose, pero nada que indique que hablan de la comida. Con Kogoro probablemente quieren mostrar un personaje que caiga antipático y dé sensación de fracasado. Esto ya se consigue en otras escenas en las que se le ve fallando en sus deducciones y colgándose méritos por las acciones de los demás. No es necesario que además trate a su hija menor de edad como a una esclava, y menos en una serie dirigida a un público joven. Kogoro también aparece en varias ocasiones intentando ligar con chicas mucho menores que él, pero la imagen apenas permite modificación. Además, los personajes a su alrededor reaccionan negativamente a su comportamiento.

En este contexto, una traducción alternativa como «¿adónde vas a estas horas?», encajaría con el enfado de Kogoro y con un carácter de padre controlador que también resultaría antipático, pero en el E1 no muestra gran interés por dónde va (DC, 6:10, R: Me voy. K: Sí, haz lo que quieras.). Otra alternativa, como «¿y qué vas a cenar?», no casa con su expresión facial y mostraría un padre preocupado, que a todas luces no es el caso. Otra alternativa posible que mantiene un significado similar sería «¡Pero te toca hacer la cena!», que implicaría que comparten las tareas.

En caso de decidir modificar este fragmento, se podría seguir una estrategia similar en escenas muy parecidas que se suceden en otros episodios. Por ejemplo, en el E8, mientras visitan un museo, Ran quiere ver una última sala y Conan y Kogoro, no. Ella les dice que pueden irse, pero tendrán que hacerse ellos la cena, a lo que responden «qué mala es» (DC, 6:37). En el doblaje original usan el adjetivo *kitanai*, que literalmente significa ‘sucio’, probablemente refiriéndose a que ella ha jugado sucio. También podría ser necesario modificar los fragmentos en los que Ran recrimina a Kogoro que no limpie (DC, E2 2:40, R: Papá, esto está hecho un asco. Por eso pierdes los clientes y seguro que por eso te dejó mamá.).

En el AO del E4, Ran le dice a su padre que la ayude a limpiar un poco. En el DC añaden la frase «Estoy cansada de hacerlo sola». El uso del verbo «ayudar» implica que ella es la principal responsable de la limpieza en la casa.

R. 4	Tema: CUIDADO DE NIÑAS	Episodio 2, 7:40
Pers.	Profesor Agasa, Ran Mōri	
AO	<p>A: <u>Ran-kun, suman ga, sukoshi no aida sono ko o kimi no ie de azukatte kure 'n ka?</u> (...) Kono ko no oya ga jiko de nyūin shite na. <u>Washi</u> ga sewa o <u>tanomareta</u> n ja ga, nanishiro <u>otoko no hitori gurashi</u> dakara.</p> <p>R: Ii kedo, otōsan ni sōdan shite minai to.</p>	
TL	<p>A: Ran, <u>perdona</u>, ¿me cuidas/cuidáis a ese niño en tu casa un poco de tiempo? (...) Los padres de este niño están ingresados por un accidente. <u>Se me ha pedido</u> [su] cuidado, pero es que soy un <u>hombre que vive solo</u>.</p> <p>R: Está bien, pero <u>tengo que consultar a mi padre</u>.</p>	
DC	<p>A: <u>Ya sé que es mucho pedir</u>, pero ¿podría quedarse en tu casa unos días? (...) Sus padres han tenido un accidente y están en el hospital y, como yo <u>vivo solo, me harías un favor</u> si Conan fuera contigo.</p> <p>R: Por mí no hay problema, pero lo <u>consultaré con mi padre</u>.</p>	

En esta escena, Ran va a casa de Shinichi a buscarlo después de que desapareciera y lo ve encogido por primera vez, sin reconocerlo. Como el profesor Agasa lo ha convencido de que es peligroso que Ran se entere de lo que le ha pasado, improvisa el nombre de Conan mirando los libros de las estanterías. El profesor Agasa, sin avisar a Shinichi, se inventa una excusa para que pueda quedarse con ella en casa de Kogoro y así tal vez encontrar a los que lo encogieron. En el AO, la justificación para no encargarse de él es que «es un hombre que vive solo». Como en castellano «solo» incluye el masculino gramatical, en el DC no se recalca que el hecho de que sea un hombre es el argumento principal. Aunque todavía se puede interpretar que se refiere a que no tiene una mujer que se encargue de él, también se puede leer como que cuidar a un niño es difícil para una persona sola, del género que sea. En japonés no se especifica si se lo pide a Ran exclusivamente o también a su padre, ya que los verbos japoneses no presentan flexión de persona ni número. Además, la expresión *suman ga* ‘perdona, pero’, que utiliza una forma muy informal del verbo, se traduce por «ya sé que es mucho pedir», que sugiere que al traducirlo se consideró que era una petición comprometida y requería al menos cierta educación.

Agasa utiliza el pronombre *washi* para referirse a sí mismo, algo habitual entre hombres mayores, y *kimi* para referirse a Ran, lo cual no es llamativo por ser menor que él. Lo que sí es destacable es que añade el sufijo *-kun* al nombre de Ran, que sugiere un trato más igualitario que si hubiera utilizado *-chan*, de connotación infantil.

Por último, en el AO se presenta a Kogoro como una figura de autoridad («tengo que consultar a mi padre») y en el DC se suaviza («lo consultaré con mi padre»).

R. 5	Tema: RELACIONES AFECTIVAS	Episodio 2, 8:29
Pers.	Ran Mōri, Conan Edogawa (Shinichi Kudō)	
AO	TL	DC

R: Suki na ko iru?
C: E?
R: Hora. Ki ni naru ko to ka iru deshō. Gakkō ni.
C: I-inai yo, sonna ko.

R: ¿Hay niñx que te guste?
C: ¿Eh?
R: Venga. Habrá por ejemplo unx niñx que te interese en el colegio.
C: No hay niñx así.

R: ¿Tienes alguna novia?
C: ¿Qué?
R: Ya sabes, alguna amiga especial, quizás en la escuela.
C: Ejem. Claro que no.

En numerosas escenas, los personajes se preguntan unos a otros de forma insistente si tienen pareja o les gusta alguien. Normalmente es para recordar que Ran es el interés romántico de Shinichi, que ella lo alabe o crear un efecto cómico con la identidad de Conan, de la que ella no es consciente. En esta escena del E2, es Ran quien pregunta a Conan si le gusta alguien y después, como no sabe que él es Shinichi, le confiesa que le gusta sin saberlo.

Con escenas como esta se crea la expectativa en el público de que encuentren el antídoto para que Shinichi pueda reunirse con Ran mostrando su aspecto anterior. La relación entre ellas dos es demasiado central en la trama para que sea sencillo modificar el contenido de los diálogos. Además, las reacciones faciales de los personajes (sonrisas o rubor, principalmente) dejan patentes sus sentimientos.

El número de veces que aparecen este tipo de preguntas y las reacciones favorables a ellas pueden indicar que en Japón se formulen habitualmente. En España, al menos por experiencia propia, es bastante habitual que personas de generaciones veteranas en las que el matrimonio era socialmente primordial hagan este tipo de preguntas a las más jóvenes, de todo género y desde la más tierna infancia. En Japón, las mujeres, en particular, están sometidas a una gran presión para contraer matrimonio antes de ser demasiado mayores. La edad legal para contraer matrimonio son 18 años para hombres y 16 para mujeres. Se llama *kurisumasu kēki* ‘pasteles de navidad’ a las mujeres solteras de más de 25 años en referencia a los pasteles que no se han vendido después del 25 de diciembre. Si se tiene esto en cuenta al traducir, estos comentarios resultan menos inocentes.

En este caso, en el DC se traduce *suki na ko* ‘niñx que te gusta’ por «alguna novia». En japonés, probablemente por accidente, no se especifica el género (ni el número). En castellano, como seguramente ocurría en japonés, se supone por defecto que todo el mundo es heterosexual. Además, el uso de «alguna» sugiere que es aceptable tener más de una o que cualquiera vale y el verbo *iru* ‘haber’ o ‘existir’, pasa a ser «tener». Esta es la manera natural de preguntarlo en castellano, pero que se use un verbo de posesión es revelador. Cuando Conan pide una aclaración, en japonés Ran responde parafraseando *suki* ‘gustar’, que posee connotaciones románticas claras, con la expresión *ki ni naru* ‘interesar’, que expresa algo similar de forma más casual. En el DC, se sustituye «novia» por «amiga especial», manteniendo «alguna».

Para evitar prejuicios sexistas o heterocentristas, se podría haber traducido por «¿te gusta alguien?» en el primer caso, y «venga, seguro que alguien te hace tilín» en el siguiente.

R. 6	Tema: COSIFICACIÓN	Episodio 3, 2:23
Pers.	Kogoro Mōri, Conan Edogawa (Shinichi)	
AO	K: Wā! Yōko-chan da! Kawaii! C: Mattaku. Ii toshi koite. Dame na otona no mihon da na.	
TL	K: ¡Guau! ¡Es Yōko! ¡[Qué] mona! C: De verdad. Madura de una vez. Eres el modelo del adulto inútil.	
DC	K: ¡Oh, viva! ¡Es Yōko! Vaya, qué guapa es. C: Qué triste, un hombre adulto...	

En esta escena, Kogoro grita a la televisión en la que aparece una famosa de la que tiene un póster en la pared. Se ha traducido *kawaii* ‘adorable, monx’, una de las cualidades consideradas femeninas y deseables en la cultura japonesa, por «guapa», una cualidad considerada femenina y atractiva en la occidental. Conan censura su comportamiento duramente en japonés. En castellano transmite más pena por él. En Japón es habitual que hombres adultos rindan culto a estrellas conocidas como *aidoru* (del inglés *idol*), que suelen ser mujeres jóvenes, de una forma que en occidente se espera más de adolescentes. En el DC, probablemente se interprete que su comportamiento se debe al atractivo de Yōko, por lo que da a entender que ella es demasiado joven para él o que solo los hombres jóvenes pueden cosificar de esa forma a las mujeres, cosa habitual a lo largo de la serie. En el E1, el propio Shinichi (antes de transformarse en Conan) se queda mirando debajo de la falda a Ran. A ella

no le debe parecer bien ese comportamiento en chicos jóvenes tampoco, a juzgar por que le grita *ecchi* ‘pervertido’, que en el DC se traduce por «desgraciado».

R. 7	Tema: VIOLENCIA CONTRA MUJERES	Episodio 3, 19:03
Pers.	Conan, inspector Megure	
AO	<p>C: Sore de kare wa Yūko-san o Yōko-san to machigaete <u>osotta, iya, hanashi o shiyō to shita</u> n desu. Da ga, Yūko-san o Yōko-san da to omotte ita kare wa, teikō sarete gakuzen to nari, oitsumerareta aijō ga <u>zetsubō to nikushimi</u> ni kawatta. (...) Aidoru seimei o tattete mo, kanojo o torimodoshitai to omoitsumeteita koto. Soshite, semete gokai dake wa tokitai. Kono mama de wa ikite ikenai to iu saigo no kotoba.</p> <p>M: Kekkyoku, uso to gokai to gūzen ga kazanari atte okita higeki datta to iu wake ka.</p>	
TL	<p>C: Por eso, al confundir a Yūko con Yōko, <u>la atacó, no, intentó hablar con ella</u>. Pero él, que pensaba que Yūko era Yōko, se quedó estupefacto y el amor que lo acorralaba se transformó en desesperación y odio. (...) Decía lo obsesionado que estaba con querer recuperarla aunque acabara con su vida de ídolo. Y que al menos quería arreglar el malentendido. Sus últimas palabras [fueron] que no podía seguir viviendo así.</p> <p>M: Al final, ha sido una tragedia que ha sucedido por la acumulación de [una] mentira, [un] malentendido y la casualidad.</p>	
DC	<p>C: <u>Cogió a la señorita Yūko pensando que eras tú. Creo que quería hablar contigo, pensó que eras tú la que luchaba contra él y se quedó tan hundido que su amor se transformó en odio. Por eso no pudo evitar hacer lo que hizo.</u> (...) Quería volver aunque eso significara el fin de tu carrera. Lo último que escribió fue que quería explicarte por qué había roto porque no podía vivir con esa mentira.</p> <p>M: Así que esta tragedia ha sido consecuencia de una mentira, un malentendido y un giro inesperado del destino.</p>	

Este es el fragmento más preocupante de los que he seleccionado de *Detective Conan*. Yōko, con la que está obsesionado Kogoro, es sospechosa de haber asesinado a su exnovio, que la dejó justo antes de que empezara su carrera como actriz a petición de su mánager. El hecho de que su mánager se entrometa en su vida amorosa sin consultarla o que una actriz no pueda tener pareja ya es de por sí inquietante.

En el propio AO, Conan suaviza sus palabras al hablar de que el exnovio atacara a Yūko, una actriz rival, pensando que era Yōko: «la atacó, no, intentó hablar con ella» (reutiliza el verbo *osou* que usó ella pero se corrige). En el DC se traduce por «la cogió» y se reformula la frase. La diferencia entre intentar hablar con alguien o agarrarle y atacarle es muy importante, especialmente en un contexto como este. Otra diferencia se aprecia entre el uso de *teikō suru* ‘resistirse’ en el AO y «luchar contra» en el DC. Además, en el DC se añade la frase «Por eso no pudo evitar hacer

lo que hizo», que recuerda a las justificaciones que se dan frente a «crímenes pasionales». En este caso, se descubre que el exnovio se había suicidado intentando simular que ella lo había matado porque pensaba que lo había rechazado, cuando se trataba de la otra actriz para la que él era un desconocido (aunque entrar de repente en casa de alguien de noche puede asustar a cualquiera). Vender el amor como un sentimiento tan volátil que se puede transformar en odio a la primera de cambio tiene implicaciones graves. En el DC se elimina además la referencia a la desesperación. Se pretende que el público empatice con la víctima del caso y, por tanto, justifica que un exnovio se crea con derecho a recurrir a la violencia si su expareja no le habla o no vuelve con él cuando él quiera. Una traducción como «su obsesión se transformó en desesperación», que sigue empleando términos utilizados en el original, sonaría menos favorable hacia esa actitud.

En la continuación del fragmento, en la que Conan está leyendo el diario del exnovio, se cambia *torimodoshitai* ‘quiero recuperarla’ por «quería volver», que transmite que el acuerdo sería mutuo, mientras que recuperarla implica que él es el sujeto activo y ella el objeto pasivo. Durante toda esta historia, ella ha sido privada de tomar las decisiones sobre su vida amorosa y, en el diario, se la quiere privar también de las que atañen a su vida profesional. Aun así, mantiene la cabeza agachada a lo largo de la escena.

La conclusión del inspector Megure exime al exnovio de la responsabilidad sobre sus actos. Es cierto que la mentira y el malentendido tuvieron un papel en el desenlace, pero la falta de comprensión, de buena gestión de las emociones y la creencia de poseer el control sobre las decisiones de las mujeres no son un «giro inesperado del destino», sino presagios de un desastre.

R. 8	Tema: DEPENDENCIA	Episodio 6, 5:39
Pers.	Kogoro	
AO	TL	DC
Dōsenara ritchi na <u>otoko</u> <u>hikkakete koi</u> yo.	Ya que estás, <u>caza</u> a un <u>hombre rico</u> .	<u>Si ligas con un chico,</u> <u>procura que sea rico.</u>

Ran se despide de su padre antes de irse a una fiesta de San Valentín. En Japón, en esa fecha son las mujeres las que se declaran a los hombres regalándoles chocolate. Si ellos las corresponden, deben comérselo y devolver el regalo el 14 del mes siguiente.

En el AO, se usa el verbo *hikkakeru* ‘enganchar, atrapar’, que implica que la acción la realiza Ran activamente, con cierta connotación negativa porque es el verbo que se utiliza para la expresión equivalente a «tender una trampa». En el DC se ha sustituido por «ligar con» que implica un sentimiento mutuo o incluso pasivo. También se sugiere una edad más joven usando «chico» en lugar de «hombre». Por otra parte, enganchar a un hombre rico en japonés es imperativo, que en el DC se suaviza con el verbo «procurar», que no obliga a que sea rico. Ella lo ignora y sigue buscando a Conan. Si se quiere caracterizar a Kogoro como un personaje machista, se puede mantener el sentido del original.

Esta escena entra en conflicto con este diálogo del E22 (7:45):

- AO **K:** Ran wa mada gakki de, sonna wa mattaku...
R: Shitsurei ne. Atashi datte suki na hito gurai iru wa yo.
- TL **K:** Ran todavía es una cría, eso es imposible...
R: Qué descortés. Como poco hay una persona que me gusta.
- DC **K:** Ran es solo una niña. ¿Cómo va a tener novio?
R: ¿Tú qué sabes? Claro que sí, yo también tengo novio.

En esta escena, una chica a la que acaban de conocer le pregunta a Ran si tiene novio. En japonés, Kogoro dice que es demasiado cría para «esas cosas», pero como en el DC especifican que es para «tener novio», hacen que Ran conteste con una mentira, que podría interpretarse que es para importunar a su padre por entrometerse. En el AO, se mantiene la coherencia con el resto de episodios, diciendo que (al menos) hay alguien que le gusta y confirmándolo con Conan, refiriéndose a la escena en la que le confesó que le gustaba Shinichi.

La distinta actitud de Kogoro se puede explicar porque simule ser un padre como es debido según la cultura japonesa de puertas para afuera o porque realmente solo vea utilidad a que su hija encuentre pareja por el beneficio económico.

R. 9	Tema: EDAD, APARIENCIA	Episodio 6, 7:25
Pers.	Sonoko, señora Minagawa	
AO	TL	DC
S: E? Minagawa-san no okāsan? Wakai!	S: ¿Eh? ¿La madre de Minagawa? ¡Qué joven!	S: ¿Cómo? ¿Eres su madre? Pareces... tan joven.
M: Mā, okuchi ga ojōzu ne, ojōsan.	M: Oh, tienes un piquito de oro, señorita.	M: Oh. Vaya, vaya. Jovencita, no seas aduladora.

Aquí Sonoko, una amiga de Ran, comenta el aspecto físico de la madre del anfitrión de la fiesta a la que han asistido al enterarse de quién es. Su edad es relevante para la

trama, por lo que es necesario mantener esa referencia, que pasa de ser *wakai!* ‘¡qué joven!’ a «pareces tan joven» en el DC, es decir, que parece joven pero en realidad no lo es. Con esto, el sentido del cumplido cambia ligeramente: en japonés se elogia ser joven, mientras que en castellano se halaga aparentarlo. La imagen tampoco permite una gran modificación ya que se la muestra encantada de oírlo, pero en el DC han cambiado *kuchi ga jōzu* (literalmente, ‘tu boca es hábil’, que se asemeja a «tienes un pico de oro») a «no seas aduladora», una manera modesta de rechazar el cumplido que realmente está aceptando. En japonés su manera de hablar (usando *joseigo*, visto en el marco teórico) se ajusta a su forma tradicional de vestir y actuar. Añade el prefijo *o-* de respeto a las palabras «boca» y «hábil», y usa el término *ojōsan* ‘señorita’, que también incluye ese prefijo y además el sufijo *-san*. En castellano no se refleja este estilo especial ya que, aunque hay rasgos del habla que se consideran femeninos, no son tan definidos ni se utilizan de forma habitual. De haber querido emularlo de alguna manera, se podría haber utilizado la expresión «piquito de oro», añadiendo el diminutivo.

Varios personajes utilizan *joseigo* en *Detective Conan* y suelen ser mujeres de mayor edad que visten y se comportan de acuerdo a las costumbres japonesas tradicionales. No he observado que se tradujera con un estilo diferenciado del resto de los diálogos.

R. 10	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 6, 9:10
Pers.	Wakamatsu, Conan, Ran	
AO	<p>W: Anō, Ran-san mitai ni utsukushii <u>kata</u> wa shumi mo ocha to ka ohana to ka...?</p> <p>C: Karate <u>da</u> yo.</p> <p>W: Ran-san ga sonna yaban na koto o suru wake nai darō.</p> <p>R: Karate <u>desu</u>.</p> <p>W: Yamato nadeshiko no Ran-san ga masaka sonna...</p>	
TL	<p>W: Oye, Ran, las aficiones de una <u>dama</u> tan bella como tú <u>serán</u> el té, las flores...</p> <p>C: Es el karate.</p> <p>W: No es posible que Ran practique algo tan salvaje.</p> <p>R: Es el karate.</p> <p>W: No puede ser que una delicada mujer japonesa como tú, Ran...</p>	
DC	<p>W: Ah, una <u>chica</u> guapa como tú, Ran, <u>seguro que tus aficiones son</u> servir el té y los arreglos florales.</p> <p>C: Es karateka.</p> <p>W: Ran jamás practicaría una actividad salvaje como esa.</p> <p>R: Soy karateka.</p> <p>W: Una <u>chica dulce</u> como tú, ¿Ran? ¿Cómo quieres que me lo crea?</p>	

Durante la fiesta de San Valentín, Wakamatsu intenta ligar con Ran, que claramente no está interesada por él. Él habla con mucha educación (usa *kata* en vez de *hito*, que también significa ‘persona’, en registro de respeto), pero proyectando sobre ella sus ideales de mujer y una visión romantizada de Ran que no se corresponde con la realidad. En el AO le pregunta cuáles son sus aficiones, mientras que en el DC se da por seguro que son esas dos en concreto. Conan lo contradice en registro informal, pero Wakamatsu insiste, incrédulo. Esta vez lo contradice Ran, repitiendo lo mismo que Conan en registro educado. Este matiz se pierde en el DC. Por último, en el AO se utiliza la expresión *yamato nadeshiko* (clavel de Yamato, el nombre antiguo de Japón, de tintes patrióticos), que simboliza el ideal de mujer delicada en la cultura japonesa y de forma creativa podría traducirse como «una mujer como el emperador manda». Aunque «una chica dulce» puede ser el ideal de muchas, no conlleva el tono de tradición ancestral y patriotismo del AO. Ran responde simplemente con una risa incómoda.

El estereotipo de que las mujeres son delicadas y no practican deporte aparece también en el E1 (DC, 10:50, SHINICHI: A una chica solo le salen unos callos como esos entrenando en las barras asimétricas. RAN: Pero también te pueden salir callos jugando al tenis. SHINICHI: En realidad, cuando el viento le levantó la falda vi que tenía morados en las rodillas.). En esta escena del E1, aprovechan para colar la imagen de una sección de la chica en cuestión con un primer plano de su ropa interior. Ran se encarga de destruir estereotipos también en esta escena.

Otro prejuicio bastante desconcertante aparece en el E3, (9:48, DC, KOGORO: ¿Cómo puedes acusar a una chica tan guapa y tan dulce de asesinato?), que se debe a que la atracción de Kogoro por Yōko le enturbia el juicio, más que a una creencia extendida, a juzgar por la reacción de Conan y el inspector Megure.

R. 11	Tema: ACOSO	Episodio 6, 23:30
Pers.	Wakamatsu, Ran	
AO	TL	DC
<p>W: Oo! Sono choko, <u>ore ni kureru</u> n ‘sska?</p> <p>R: Chigaimasu.</p> <p>W: Arigatō gozaimasu. Kangeki ‘ssu!</p> <p>R: Mō! Ii kagen ni <u>shinasai</u>!</p> <p>W: Shitsurei shimashita.</p>	<p>W: ¡Oh! <u>Me vas a dar</u> a mí ese chocolate?</p> <p>R: Te equivocas.</p> <p>W: Muchas gracias. ¡Toy commovido!</p> <p>R: ¡Basta! Haz el favor de comportarte.</p> <p>W: Discúlpame.</p>	<p>W: ¡Ay! ¡El chocolate! <u>¿Cuándo piensas dármelo?</u></p> <p>R: No es para ti.</p> <p>W: ¡Ay! Muchas gracias. Estoy abrumado.</p> <p>R: Eh, tú. <u>¿Quieres dejarme en paz?</u></p> <p>W: Ay, perdonaa.</p>

En esta escena, Ran y Conan están en un parque después de la fiesta y reaparece el pretendiente de Ran. En el AO, le pregunta si le va a dar el chocolate a él con un estilo masculino y semi-informal (pronombre *ore*, contracción de *desu*). En el DC, se refuerza su impaciencia e insistencia eliminando la posibilidad de no dárselo, preguntando simplemente cuándo se lo va a dar. En el AO, Ran contesta en registro educado que se está equivocando, una manera de decir indirectamente que no se lo va a dar, habitual en la lengua japonesa. En el DC, dice directamente «no es para ti». Cuando él se lo arrebata de las manos, Ran derriba una farola de un puñetazo y le grita. En el AO, usa la expresión *ii kagen ni suru* ‘moderarse, dejar de’ en una de las formas imperativas más suaves y educadas. En el DC, se explicita que quiere que la deje en paz a ella, no solo que deje de comportarse de esa manera. La orden suave del japonés pasa a ser una pregunta enfática en castellano. Él se va llorando y grita *shitsurei shimashita* (literalmente, ‘he cometido una descortesía’), que en el DC pasa a ser «perdona», una disculpa más informal.

Aunque Ran se defiende sola y en castellano su forma de hablar es más firme, esta escena tiene doble filo. Durante todo el episodio se representa a Wakamatsu como ridículo y poco atractivo, para que el público, que se identifica con el protagonista, tenga la satisfacción de ver a un fortachón humillado por la chica que lo rechaza y le da el chocolate a Conan, que el público sabe que es Shinichi.

Esto queda claro cuando, acto seguido, Conan ve la tarjeta del chocolate, dirigida a Shinichi y Ran dice:

- AO Tabete mo ii wa yo. Conan-kun nara, kitto Shinichi mo yurushite kureru.
Atashi o mamoru tame ni, oikakete kite kureta n deshō? Arigatō.
- TL Puedes comértelo. Siendo [tú], seguro que Shinichi me lo perdonará. Me has seguido para protegerme, ¿verdad? Gracias.
- DC Sí, es para ti, Conan. Seguro que Shinichi lo entenderá. Tú me has seguido para protegerme, ¿verdad? Gracias por tu ayuda.

Aunque ha quedado claro que Ran sabe defenderse sola, vuelve al rol tradicional aceptando que Conan, un niño, la proteja de otros pretendientes. En este caso es normal que acepte cualquier ayuda porque fue a una cita en la que no se sentía segura para que ligara su amiga Sonoko. Que en el DC diga que el chocolate es para Conan, refuerza la teoría de que se tradujo sin imagen, ya que en la tarjeta se ve que no es para él y Ran solo le dice que se lo puede comer. Por otra parte, en el AO dice que Shinichi «se lo perdonará», que en el DC se traduce por «lo entenderá». En los

dos casos —algo más suavizado en castellano— se insinúa que Ran le es fiel aunque ni siquiera son pareja. Para evitar dar la imagen de que el amor implica posesión, se podría cambiar por «Ojalá pudiera dárselo a Shinichi».

R. 12	Tema: CUIDADO DE NIÑAS	Episodio 7, 15:51
Pers.	Doctor Ogawa	
AO	TL	DC

Tabun ima goro kanai ga yōchien ni mukai ni...

Quizá ahora mi mujer esté [yendo] a recogerlo a la guardería...

Mi mujer le estará recogiendo en la guardería en este momento.

En este breve fragmento, se dan cuenta de que está en peligro el hijo de un médico que se puso en contacto con Kogoro por los regalos extraños que recibía. Responde esto al preguntarle dónde está su hijo ahora. Como solo la parte de que tienen que ir a recogerlo a la guardería es relevante para la trama, se puede modificar ligeramente para dar a entender que esa tarea no es solo responsabilidad de la mujer, por ejemplo, diciendo «hoy le tocaba a mi mujer recogerlo de la guardería». Se puede argumentar que la profesión de médico no es la más apropiada para la conciliación familiar, pero de una médica sí se esperaría que sacara tiempo para ocuparse de sus hijos.

R. 13	Tema: TRABAJO DOMÉSTICO	Episodio 16, 4:33
Pers.	Empleada doméstica, Kogoro	
AO	TL	DC

E: Nan nan desu, anatatachi?
K: Antatachi koso nan nan da?
E: Watashitachi wa kono ie no kaseifu desu.

E: ¿Quiénes son ustedes?
K: ¿*Vosotras* quiénes sois?
E: Somos las criadas de esta casa.

E: ¿Quiénes son ustedes?
K: Eso debería preguntarlo yo, ¿quiénes son ustedes?
E: Somos el servicio de la casa.

En esta escena Kogoro, Ran, Conan, que han ido a la casa de un cliente a informarle de los resultados de su investigación sobre la infidelidad de su mujer, se topan por sorpresa con dos criadas. La que habla es la única persona de color que aparece en los episodios que he visionado para el análisis. En el DC, Kogoro reaprovecha su pregunta. En el AO, también repite la misma pregunta pero con una diferencia de registro clara, evidenciada por el pronombre *anatatachi* / *antatachi* y el verbo *desu* / *da*. Por tanto, en japonés ellas lo tratan con deferencia y él a ellas con informalidad; en castellano, se tratan todas de usted, con educación y sin mostrar una jerarquía. Tal

vez se tomara esa decisión porque al momento de realizar la pregunta Kogoro no sabía quiénes eran. Además, se traduce *kaseifu* ‘sirvienta, empleada doméstica’, que en japonés es exclusivamente femenino por la terminación *-fu*, por *servicio*, quizá porque se tradujo sin la imagen y desconociendo el género de quienes aparecen en escena.

R. 14	Tema: ROLES DE GÉNERO	Episodio 20, 6:41
Pers.	Ayumi	
AO	TL	DC
Atashi wa kawaii onna senshi.	Y yo [el] guerrero mujer adorable.	Y yo la guerrera guapa.

En esta escena, los tres niños y Conan van a una supuesta casa encantada a «cazar fantasmas». Cada cual lleva ciertos útiles para la misión con los que el reparto de roles queda reflejado en la imagen: Genta lleva un bate metálico; Mitsuhiko, linternas para todos y una brújula; Ayumi, comida y bebida. Mientras exploran la casa, a Genta la situación le recuerda a un juego de rol. Esta vez, los roles, que se asignan los personajes a sí mismos, se reflejan en el diálogo. En el DC, Genta dice que él es «el gran héroe»; Ayumi, «la guerrera guapa»; y Mitsuhiko, «el mago inteligente». Como en el fragmento ya comentado del E3, se traduce *kawaii* por «guapa». En japonés, la palabra *senshi* ‘guerrero’ se usa exclusivamente para referirse a hombres porque, aunque el sufijo *-shi* puede usarse para cualquier persona en determinadas profesiones, tradicionalmente solo hombres ocupaban los puestos que merecían esa distinción. Para feminizar el término, en la voz original añaden *onna* ‘mujer’. Al traducirlo por guerrera en castellano, se pierde la connotación de que solo los hombres son guerreros.

Al no tratarse de una parte fundamental de la trama ni aparecer referencias en la imagen, sería posible traducirlo por «una fuerte guerrera» o una opción por el estilo, que suavice la caracterización sexista del personaje.

R. 15	Tema: APARIENCIA	Episodio 21, 7:09
Pers.	Yōko	
AO	TL	DC

Ran-san mada wakai n da
kara okeshō nanka
shinakuttatte...

Ran, como todavía eres
joven, aunque no te
maquilles...

Ran, eres muy joven. No
necesitas tanto maquillaje.

En esta escena, Ran está en un hotel con Yōko, la actriz a la que habían ayudado en el E3. En el DC se aprecia un claro cambio de sentido. En japonés maquillarse se presenta como una opción por ser joven en una frase inacabada. En castellano deja de ser opcional y la juventud solo marca la cantidad de maquillaje necesaria. En la imagen no aparece maquillaje ni es relevante para la trama, solo se las muestra a ellas dos hablando, por lo que se podría sustituir este diálogo por cualquier otra temática.

DEATH NOTE

R. 16	Tema: ACOSO, VIOLENCIA CONTRA MUJERES	Episodio 1, 9:25
Pers.	Shibutaku, moteros, chica	
AO	<p>S: <u>Onēsan!</u> Ima kara <u>orera</u> to asobannai?</p> <p>M: Sassuga Taku-san! <u>Sungee bijin</u> getto!</p> <p>S: Ore, Shibuimaru Takuo. Ryaku shite Shibutaku. <u>Tsukiatte</u> yo, suteki na onēsan.</p> <p>C: <u>Komarimasu...</u></p> <p>M: Komarimasu datte.</p> <p>S: Kawaii! Mekutte, nugashite, zenbu.</p> <p>M: Ii ska?</p> <p>C: Yamete! Onegai! Yamete!</p>	
TL	<p>S: ¡Chica! ¡[Vienes a] pasarlo bien con nosotros ahora?</p> <p>M: ¡Ese es Taku! ¡Belleza flipante pillada!</p> <p>S: Yo, Takuo Shibuimaru. Abreviado Shibutaku. <u>Sal con nosotros</u>, chica preciosa.</p> <p>C: <u>Estoy confusa.</u></p> <p>M: Que está confusa.</p> <p>S: ¡[Qué] mona! Arráncaselo, quítaselo todo.</p> <p>M: ¿Está bien?</p> <p>C: ¡Parad! Por favor, parad.</p>	
DC	<p>S: ¡Eh, guapa! ¿Te vienes a pasarlo bien con nosotros?</p> <p>M: ¡Taku, tío! ¡Has pillado una <u>tía cañón</u>!</p> <p>S: Soy Takuo Shibuimaru. Shibutaku, para abreviar. Vamos, <u>vente conmigo</u>, guapa.</p> <p>C: <u>Lo siento</u>, pero yo no...</p> <p>M: ¡Dice que lo siente!</p> <p>S: Ja, ja. ¡Qué mona es! Vamos, agárrala. Quitarle toda la ropa.</p> <p>M: ¿Puedo?</p> <p>C: ¡Basta! ¡Por favor!</p>	

Desde el primer episodio se presenta el universo de la serie como peligroso, especialmente para las mujeres. En el minuto 3:03 Light, el protagonista, oye la noticia del arresto de un hombre sospechoso de asesinar a su expareja, tras otra del asesinato de un hombre. Light observa la escena del recuadro desde una tienda al salir del instituto, así que, aunque está oscuro, no es tarde y hay gente en la calle. Sin embargo, nadie actúa para detener el ataque hasta que Light causa un accidente, aprovechando que Shibutaku ha dado su nombre completo. Se desconoce su opinión personal respecto a los atacantes, que se caracterizan como criminales con su informal manera de hablar y sus motos, asociadas a las bandas callejeras. Por lo menos los considera lo suficientemente carentes de valor como para probar sus nuevos poderes con ellos.

En el AO, usan el apelativo de hermana mayor, *onēsan*, que también se usa para referirse a desconocidas jóvenes. En el DC, se traduce como «guapa», uno de los apelativos que utilizan los acosadores callejeros. El imperativo *tsukiatte*, que se traduce como «viente conmigo» en el DC, puede tener ese sentido pero también es el verbo que significa ‘salir con alguien’, por lo que en japonés suena un poco más fuera de lugar por tratarse de una desconocida. La forma en que los rechaza en japonés *komarimasu* ‘no sé qué hacer’ o ‘estoy en un apuro’ en registro educado, con la que enuncia indirectamente que se lo están haciendo pasar mal, se cambia por una disculpa en castellano, mostrando que tiene miedo a su reacción.

En el E33 (20:46) un hombre en el metro acosa a una chica que lleva minifalda y Teru, un aliado de Light, lo condena a muerte.

AO **C:** Yamete kudasai.

H: Nan da yo, nēchan? Fuyu na no ni, kono mijika suka haite...

Sasotteru n daro?

C: Da-dareka...

DC **C:** Déjame, por favor.

H: ¿De qué vas, tía? Por eso llevas esa minifalda en pleno invierno. Tú vas buscando guerra.

C: No. Socorro.

En el AO, el hombre usa el verbo *sasou* ‘invitar’ o ‘pedir’, con lo que se parece mucho a la expresión «lo estás pidiendo». Ella pide ayuda tímidamente y con impotencia «a-alguien...», que en el DC se traduce por una negación tajante y una llamada de auxilio más clara.

Se supone que el criterio de Light y sus seguidores para asesinar es limitarse a quienes según ellos lo merecen, como los criminales. Sin embargo, como se ve más adelante, ciertas formas de acoso se representan como algo simpático, como sucede en *Detective Conan* (ver R. 6), y que Light manipule a las mujeres sin pudor se presenta como un logro, aunque mienta de esta forma en el E17 para ocultar que él es Kira: «no puedo manipular de esa manera los sentimientos de una mujer, ni siquiera para resolver el caso Kira. (...) Para mí no hay nada más vil y despreciable que jugar con la buena voluntad de alguien y pisotearla.». Por estos pensamientos de Light en el E14 se podría pensar que es cierto que la Death Note lo va corrompiendo a medida que avanza la serie: (18:29, DC) «Es la primera vez en la vida que tengo ganas de pegarle un guantazo a una mujer.». En este caso, en el DC se ha eliminado que es la primera vez que tiene ganas «de verdad» de pegar a una mujer.

Los personajes que se oponen a Kira (el nombre que acuñan para el asesino quienes no saben que es Light) también ejercen la violencia contra los personajes femeninos, como en esta intervención totalmente injustificada de L dirigida a Misa: (E21, 4:32) «O te lo tomas en serio o te pego una patada».

R. 17	Tema: CAPACIDAD	Episodio 3, 6:10
Pers.	Sayu Yagami, Light Yagami	
AO	TL	DC
S— <u>Sasuga</u> oniichan! L—Tte, <u>omae</u> jibun de rikai dekita no ka. S—E? N, māmā.	S—¡Ese es mi hermano! L—¿Has podido entenderlo <u>tú sola</u> ? S—¿Eh? Mm, más o menos.	S—¡Eres un <u>genio</u> , Light! L—Bueno, ¿pero has logrado entender cómo se hace o aún no? S—¿Eh? Mm, más o menos.

En esta escena aparece Light ayudando con los estudios a su hermana menor, Sayu. En el episodio anterior ella le había pedido que la ayudara con los deberes de matemáticas porque no entendía nada (E2, 3:41, Mō chinpunkanpun na no). *Chinpunkanpun* es una expresión referida a algo que el hablante no entiende, parecida a «me suena a chino». En el DC se traduce por «no entiendo ni papa» y se añade «es que esto es súper difícil», justificando que no lo entienda. Aunque lo que suena a chino se puede considerar difícil, esta expresión en japonés no sugiere que sea así necesariamente para todo el mundo y pone en cuestión la inteligencia de ella.

En este diálogo se refuerza la apariencia de estudiante modelo y de hermano mayor responsable de Light contraponiéndolo a su hermana menor. En japonés, Sayu emplea la expresión *sasuga* que quiere decir ‘como esperaba’ o ‘no esperaba menos de’ referido a alguien que tiene reputación de hacer algo bien siempre (en este caso, Light). Como no se ve qué ha hecho tan bien, se debe suponer por qué lo dice, manteniendo el sentido de que probablemente esté haciendo un elogio a la inteligencia de su hermano. En el DC han optado directamente por «eres un genio», reforzando la imagen que los demás personajes tienen de él. Ya que «¡No esperaba menos de mi hermano!» en este caso puede no sonar muy natural, se podría haber dicho «¡Ya sabía que tú podrías resolverlo!» o, interpretándolo como una alabanza a su explicación y no a su inteligencia, se podría traducir por el estilo de «¡Ahora tiene mucho más sentido!». Aunque a Sayu le resulten difíciles los deberes, no debería extrañarle que cualquier estudiante mayor que ella, y menos uno que es el mejor de su

clase, sepa resolver un ejercicio para un curso inferior. Por ello, me inclino a pensar que el mérito estaba en su explicación.

Al responder, Light se refiere a ella con el pronombre *omae*, que se emplea hacia inferiores y puede emplearse con sentido despectivo; en este caso, lo usa con mucha familiaridad hacia ella y tal vez cierta impaciencia, acorde con su papel de hermano mayor. Para reproducirlo en castellano se podría emplear un apelativo como «renacuaja», que en este caso es prescindible. Mientras que en japonés se pone el énfasis en ella y en su capacidad con *jibun de* ‘por ti misma’, ‘tú sola’ o, simplemente, ‘tú’, en el DC se explica la impaciencia añadiendo «o aún no», lo cual suaviza ligeramente el contraste que se hace en japonés entre la inteligencia de Sayu y la de Light.

Al pronunciar la última frase, se muestra a Sayu sonriendo. Esto podría indicar que *māmā* ‘más o menos’ se podría estar utilizando de forma humilde para decir que sí lo ha entendido bien ya que en Japón no está bien visto ser prepotente. En el minuto 7:04 del mismo episodio, el propio Light utiliza la misma expresión cuando su padre le pregunta por sus estudios y su hermana vuelve a adularlo diciendo que es el mejor de su curso y que está orgullosa de él, a lo que su madre contesta que ella también. El propósito de estas escenas parece precisamente hacer quedar bien a Light. Por tanto, a pesar de que sería posible traducirlo como «sí, me ha quedado claro» o «sí, muchas gracias» y así evitar reproducir la idea todavía extendida en Japón de que los hombres son más inteligentes que las mujeres o que el mayor logro de estas sea tener un hermano o un hijo listo, sin gran efecto sobre la trama, debido a la caracterización previa del personaje, lo más probable es que se interprete como se ha hecho en el DC.

Si bien es normal que un hermano mayor sepa más que su hermana menor o que la trate con cierta condescendencia y si bien es cierto que también se compara a Light con personajes masculinos (aunque todos los rivales a su altura sí son hombres), llama la atención que sea una chica la que alabe la inteligencia superior del protagonista (como también ocurre en *Detective Conan*), aun más teniendo en cuenta que es de sus pocas funciones dentro de la trama y el trato que reciben el resto de personajes femeninos. Dentro de la familia Yagami, Light y su padre, Sōichirō, son protagonistas y trabajan en el caso. Sayu y su madre, Sachiko, los apoyan, se preocupan por ellos y no poseen nada de información, ni siquiera al sufrir las consecuencias de tener familiares implicados en el caso. Aparentemente, Sōichirō

trata mejor a su mujer que Light a sus parejas, pero su relación, que se podría calificar de tradicional, tampoco es especialmente igualitaria.

En el episodio siguiente, Light sale con Yuri, que le baja un poco los humos en broma cuando él dice que se puede permitir salir porque ha quedado el primero en los exámenes (E4, 14:31) en vez de felicitarlo por lo listo que es, pero en cambio su función es presentar su faceta de ligón y manipulador. Cuando un hombre armado secuestra el autobús en el que viajan, Light se hace el héroe, le explica lo que es un cómplice a ella (que solo está asustada y desaparece de forma extraña de la escena) y actúa como experto policía con el agente del FBI que lo seguía, Raye Penber, resquebrajando la imagen que había querido venderle de estudiante normal.

R. 18	Tema: RELACIONES AFECTIVAS, TRABAJO, CUIDADO DE NIÑAS	Episodio 5, 3:35
Pers.	Raye Penber, Naomi Misora	
AO	<p>R: <u>Kimi</u> wa tashika ni yūshū na FBI sōsakan datta. Shikashi ima wa <u>boku no fianse de shika nai</u>. Mō kimi wa sōsakan ja nai nda. Kira jiken ni wa kuchi o dasanai. Kiken na kōdō wa toranai. Sōiu yakusoku de Nihon ni iru kimi no ryōshin ni aisatsu suru tame ni issho ni tsuretekita nda.</p> <p>N: Wakatta wa, Rei... Tsui kuse de. Gomen nasai.</p> <p>R: A, gomen. Sonna ni ki ni suru na yo. <u>Kazoku ga dekireba</u>, jibun ga sōsakan datta koto o wasureru gurai isogashiku natte, kuse nante deru hima wa nakunatte shimau sa. Sore yori, ano otōsan ni nante aisatsu shitara, kōkando ga agaru ka kangaete kure yo.</p>	
TL	<p>R— Ciertamente eras una excelente agente del FBI. Sin embargo, ahora <u>no eres más que mi prometida</u>. <u>Ya no eres investigadora</u>. No entrometerte en el caso Kira. No cometer acciones peligrosas. Con esas promesas, te traje a Japón conmigo para saludar a tus padres.</p> <p>N— Entendido, Raye... Solo fue por hábito. Lo siento mucho.</p> <p>R— Ah, lo siento. No te preocunes tanto. Cuando formemos una familia, <u>estarás tan ocupada</u> que te olvidarás de que fuiste agente del FBI y se te acabará el tiempo para que salgan hábitos. Lo que es más importante, piensa por mí cómo saludar a tu padre para darle una mejor impresión.</p>	
DC	<p>R— Oye, sé que has sido agente del FBI durante mucho tiempo y que eras muy buena, pero ahora <u>ya no estás trabajando</u>. Eres mi <u>novia</u>. Deja de actuar como una detective, ¿quieres? Me prometiste no hablar del caso Kira ni hacer ningún tipo de locura. Si accedí a venir aquí los dos fue para que me presentaras a tus padres. Si no, tú te habrías quedado en casa.</p> <p>N— Ya lo sé, Raye. Es deformación profesional. Lo siento mucho.</p> <p>R— No, no. Perdóname tú. No le demos más vueltas. <u>Cuando tengamos hijos</u>, estarás tan ocupada que acabarás olvidándote de que fuiste agente del FBI. No habrá tiempo para deformaciones profesionales. En lugar de eso, ve pensando qué puedo decirles a tus padres para caerles bien. Yo ahora mismo estoy perdido.</p>	

Este fragmento es bastante extenso pero ilustra la actitud generalizada hacia las mujeres en la serie. Se podría justificar el machismo de Light por estar corrompido por la Death Note, pero la actitud de Raye, el agente del FBI, demuestra que existe también entre los que se enfrentan a Kira. Por tanto, se puede achacar a los guionistas de la serie, ya sea un universo creado así intencionadamente o un reflejo inconsciente de su propia ideología.

En este fragmento transluce que Raye piensa que tiene control sobre Naomi, que también era agente, por ser su pareja. Incluso si ella libremente ha renunciado a su trabajo por formar una familia, eso no debería dar derecho a Raye a decidir sobre qué puede reflexionar o adónde puede viajar. Según sus palabras, si es su novia, no puede ser nada más y si es madre, se va a encargar ella de las labores de crianza porque no parece que él vaya a dejar de tener tiempo para investigar.

Raye utiliza el pronombre *kimi* para referirse a Naomi, que puede implicar cierta superioridad. Ella usa un registro informal con elementos femeninos (partícula *wa* tras el verbo). En el DC se suaviza ligeramente el mensaje eliminando el «no eres más que» a «no eres más que mi prometida» y sustituyen «prometida» por «novia», seguramente porque no se suele emplear «prometida» como sustantivo en castellano. Sin embargo, no se eliminan por completo sus imposiciones y afirmaciones, que en este caso sería posible ya que sus expresiones en la imagen no casan con el enfado que transmite la voz en castellano, más tajante que en el AO. Tal vez se haya querido enfatizar el machismo de Raye con una estrategia similar a la comentada en el R. 3.

R. 19	Tema: ROL DE GÉNERO, FAMILIA	Episodio 5, 15:10
Pers.	Sachiko Yagami (madre), Sayu Yagami, Light Yagami	
AO	TL	DC
M: Tachiba toka yori inochi wa taisetsu yo. (...) S: Otōsan... M: <u>Anata...</u> L: Rippa da yo, tōsan. Boku wa tōsan hokori ni omou.	M: [La] vida es más importante que [la] posición y todo eso. (...) S: Papá... M: Cariño... L: Eres admirable, padre. Siento orgullo por ti.	M: Tu vida vale mucho más que tu trabajo. (...) S: Pero, papá... M: <u>¿Y nosotros?</u> L: Te admiro muchísimo, papá. De verdad, estoy muy orgulloso de ti.

En esta escena, Sōichirō, el padre de Light, anuncia a su familia que dirige la investigación contra Kira, sin saber que está sentado en la misma mesa. Al principio Sayu, su hija, lo felicita y alaba, pero cuando avisa del nivel de peligro de la investigación, ella y su madre le piden que priorice su seguridad. Light no se suma al clamor protector y lo jalea, probablemente porque se beneficia de que su padre lleve la investigación manipulándolo y sacándole información, aparte de que sabe que él no lo va a matar. Ante la negativa de Sōichirō a abandonar la investigación, en el AO Sayu dice con resignación el apelativo respetuoso para los padres *otōsan* y su madre, a su vez, *anata*, un pronombre de tercera persona que normalmente se emplea de forma similar a «usted», pero que las mujeres usan de forma cariñosa (originalmente, se puede deducir que sumisa) hacia sus maridos. Sin embargo, en el DC lo modifican para dar voz también a la preocupación por el resto de la familia, mientras que en japonés solo se expresa inquietud por la seguridad de Sōichirō.

En el E13, se produce un cambio similar cuando Sachiko le pregunta a Light si ha cenado: AO: *Yūhan wa?* TL: ¿Y [la] cena? DC: ¿No vas a cenar con nosotras?

R. 20	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 6, 20:15
Pers.	Light Yagami	
AO	Anata shika shiranai jijitsu to fianse o ubareta shūnen kara, tadoritsuita kotaе na wake desu ne. Kira ga shinzō mahi igai de hito wo koroseru to. (...) Subarashii suiryoku da ga, <u>shijō ga karami</u> , gōin ni natte shimatteiru kan wa inamenai.	
TL	Es la respuesta a la que ha llegado a partir de la verdad que solo usted sabe y de la persistencia por que su prometido le haya sido arrebatado, ¿no? Que Kira puede matar a personas con [otros métodos] aparte del ataque al corazón. (...) Es una capacidad de deducción espléndida, pero <u>sus sentimientos personales están envueltos</u> , [por lo que] es innegable que su percepción está forzada.	
DC	Ha deducido todo eso a partir de datos que solo usted conoce y de la rabia por haber perdido a su prometido: que puede matar con otros métodos aparte del paro cardiaco. (...) Tiene una capacidad de deducción formidable, pero, <u>al estar implicada emocionalmente</u> , no podemos dar por segura su hipótesis.	

Light se encuentra con Naomi después de acabar con Raye Penber y la intenta matar para no dejar cabos sueltos. Para ello, la manipula para que confíe en él y le cuente lo que sabe sobre la investigación, pensando que es una ciudadana de a pie. Se observa un gran contraste entre sus pensamientos (que se oyen con su voz en *off*) y lo que le dice a ella. En sus pensamientos utiliza varias veces la expresión *kono onna* ‘esta mujer’, que en castellano se traduce tal cual, aunque en japonés el sustantivo *onna*

usado de esta forma tiene un tono despectivo. Lo habitual sería añadir *no hito* tras él o sustituirlo por *josei*. Al hablar con ella, usa el pronombre *anata* y la conjugación masu del registro educado. En el DC la trata de usted y la llama señorita. Ella en japonés también habla con respeto pero en el DC al principio también le habla de usted (E6) y después lo tutea (E7), probablemente por descuido en la traducción o el doblaje.

Aunque crea que es una ciudadana cualquiera, él es un estudiante de instituto, por muy inteligente que sea y ella, una mujer adulta. Por ello resulta bastante extraño que ella preste atención a sus valoraciones y acepte su autoridad incluso aunque él haya dicho que trabaja con la policía.

En este fragmento, se cuestionan las facultades de Naomi por estar implicada emocionalmente tanto en el AO como en el DC. Sin embargo, en *Psycho-Pass* una situación similar con un personaje masculino se trata de forma distinta (ver R. 49).

R. 21	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 7, 8:05
Pers.	Light Yagami	
AO	TL	DC
Aite wa onna da. Iza to nattara, chikarazukude...	[Lx] oponente es una mujer. En el peor de los casos, por la fuerza...	Y es una mujer. En el peor de los casos, puedo recurrir a la fuerza.

Como ocurre en *Detective Conan* (ver R. 2), se da por hecho que cualquier hombre es más fuerte que cualquier mujer. En este caso, Light, que es atlético, cree que su fuerza es superior a la de Naomi, seguramente porque aún no sabe que es una agente del FBI que probablemente esté entrenada en como mínimo un estilo de combate. Para evitar este comentario sexista, se podría haber traducido como «Parezco más fuerte que ella.».

En este fragmento, a otro personaje masculino una mujer no le parece una amenaza (E21, 16:45, DC) «MISA: Espero que no esté pensando en llevarme a ningún sitio raro. (...) Si alguien intenta pasarse conmigo, me lo puedo cargar cuando me dé la gana. (...) KYŌSUKE: Pero qué ocurrencias tienes, pequeña. ¿Cómo te vas a cargar a nadie?».

R. 22	Tema: CAPACIDAD, VALIDACIÓN	Episodio 7, 10:49
Pers.	Naomi Misora	
AO	TL	DC

Anata no okage de jibun no kangae ni jishin wo motemashita.	Gracias a ti he conseguido tener confianza en mis propias ideas.	Hablar contigo ha reforzado mi confianza en mis convicciones.
---	--	---

En este fragmento, en el AO Naomi le da las gracias a Light, que es un menor, por validar sus deducciones. En el DC, se cambia el sentido ligeramente y lo que le da confianza es hablar con él, con lo que tal vez hablarlo con otra persona también hubiera servido.

R. 23	Tema: CAPACIDAD	Episodio 7, 13:27
Pers.	Ryuk	
AO	TL	DC
Kono onna <u>angai</u> surudoi ze.	Esta tipa es <u>inesperadamente</u> astuta.	Pues no tiene un pelo de tonta, <u>desde luego</u> .

Ryuk es una deidad de la muerte que trajo la Death Note que usa Light al mundo de los humanos y, por tanto, es quien le otorgó poderes asesinos. Acompaña a Light a lo largo de la serie porque aceptar ese poder implicaba entregarle su alma y no es exactamente su aliado.

En el AO dice que le sorprende que Naomi sea astuta, por el uso del adverbio *angai*, que se puede traducir como ‘al contrario de lo que esperaba’ o ‘para mi sorpresa’. En japonés existe reticencia a enunciar lo que piensan los demás, por lo que se usaría otra construcción para expresar que deduce lo que piensa Light. En el DC, la expresión «desde luego» solo refuerza la idea de que no es tonta. Mientras que en japonés no se espera que pueda ser astuta, en castellano esperaba que fuera algo tonta, lo suficiente para poder engañarla.

En el E13 se produce un cambio de sentido similar:

- AO Omotta yori baka de wa nai. Sore ni, kore kara wa boku ni shitagau to itte iru.
 TL No es más tonta de lo que pensaba. Además, dice que me va a obedecer a partir de ahora.
 DC No es tan tonta como imaginaba. Además, dice estar dispuesta a hacer todo lo que yo ordene.

En este caso, Light está hablando de Misa, la chica que recibe una Death Note como la de Light porque su antiguo dueño murió protegiéndola de un admirador violento.

En el E14 (13:42), piensa algo parecido de Kiyomi Takada, una compañera suya de clase en la universidad, que más adelante tendrá un papel relevante en la trama. Ella es una de las pocas mujeres que lo sorprenden gratamente por esta respuesta al intentar camelarla con halagos sobre su físico.

- AO **K:** Sonna koto, kangaenaide kudasai. Watashi wa misu nantoka datoka? Uwatsuita mono wa kirai desu.
L: Aa, sō da ne. (Nan da kono onna? Manzara de mo nai n da.)
- TL **K:** No pienses esas cosas, por favor. ¿Que yo soy Miss no sé qué? Odio lo frívolo.
L: Sí, eso es. (¿Qué es esta tipa? No está del todo mal.)
- DC **K:** Pues ya te lo puedes quitar de la cabeza. Yo odio los concursos de misses. Son muy superficiales.
L: En eso tienes razón. (Vaya con la chica, no es tonta.)

R. 24	Tema: EDAD, APARIENCIA, VIUDEDAD	Episodio 7, 18:11
Pers.	Naomi Misora, Light Yagami	
AO	<p>N: Kono haru, kare to kekkon shita ato, zutto Amerika ni iru yotei deshita. Demo kare ga shinde shimatte jibun de mo kore kara dō shite ii no ka.</p> <p>L: (...) Shikashi, mada <u>wakakute okirei na kata</u> da. Konna kiken na sōsa ni wa...</p> <p>N: Ie, watashi ni wa shiteru mono wa nanimo arimasen. Kira o tsukamaitai. Sono kimochi igai wa nanimo nai n desu.</p>	
TL	<p>N: El plan era [ir a] vivir en Estados Unidos esta primavera, después de casarme con él. Pero él ha muerto y a partir de ahora ¿qué debería hacer por mi cuenta?</p> <p>L: (...) Sin embargo, todavía es <u>una dama joven y guapa</u>. En una investigación tan peligrosa...</p> <p>N: No, no me queda nada que hacer. Quiero atrapar a Kira. <u>No hay nada aparte de ese sentimiento.</u></p>	
DC	<p>N: Pensaba irme allí en primavera, después de la boda. Pero ahora que mi novio ha muerto todavía no he decidido qué es lo que voy a hacer.</p> <p>L: (...) Pero <u>usted aún es muy joven y guapa</u>. Participar en un caso tan peligroso podría...</p> <p>N: No, yo ya no tengo nada que perder y quiero atrapar a Kira cueste lo que cueste. <u>Es lo que más deseo en el mundo.</u></p>	

En este fragmento posiblemente sale a relucir la creencia de que una viuda ha perdido el sentido de su vida al morir su marido, todavía presente en el vocabulario de la lengua japonesa como se vio en el marco teórico. Al perder a un ser querido, es normal que se encuentre desorientada, pero la manera que tiene Light de ofrecerle esperanza es dirigiéndola a la búsqueda de un nuevo marido («aún es joven y guapa») como forma de desviarla de la investigación con el pretexto de que no ponga esas cualidades en peligro. En el AO dice que no le queda nada aparte de ese sentimiento,

mientras que en el DC se traduce por «es lo que más deseo en el mundo», que deja la puerta abierta a albergar otros deseos.

En episodios posteriores, Misa declara repetidamente que moriría por Light y su actitud en el E20, (19:35, DC, «No podría vivir en un mundo en que no existiera Light.», que también se podría traducir como «No puedo vivir en un mundo en que no exista Light.») recuerda a esta forma de pensar.

R. 25	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 8, 6:34
Pers.	Ryuk, Light Yagami	
AO	R: Tesaki mo kiyō da na. Onna ni moteru daro, Raito? L: Kiyōsa nante kankei nai yo. <u>Kiyō</u> yori, <u>kiryō</u> da. Moshikashite, Ryuku, motenai no ka.	
TL	R: [Tus] manos también son hábiles. Tendrás éxito con las mujeres, Light. L: La habilidad no tiene relación. Más que <u>habilidad</u> es la <u>capacidad/aspecto</u> . ¿Acaso [tú] no tienes éxito?	
DC	R: Qué <u>hábil</u> eres con las manos, Light. No me extraña que las tengas loquitas. L: ¿Qué tendrá que ver eso? En realidad, lo que cuenta es el <u>físico</u> . ¿Qué pasa, Ryuk? ¿Es que tú no ligas?	

Aquí Light demuestra, en un alarde de masculinidad tóxica, que cree que todas las mujeres son superficiales y humilla a Ryuk probando que liga más que él como símbolo de poder, aunque Ryuk es una deidad y no se sabe si sus normas sociales son las mismas.

En el AO se emplean las palabras *kiyō* y *kiryō*, de fonética similar y significado cercano. La segunda posee un significado adicional ‘aspecto’, con el que probablemente se esté haciendo un juego de palabras. En el DC se emplea solo el segundo significado.

R. 26	Tema: CASTIDAD	Episodio 8, 7:32
Pers.	Sōichirō Yagami, Matsuda, L	
AO	S: Sono kawari ie no sumizumi, basurūmu kara toire made miotoshi no nai yō ni da. (...) M: Kyokuchō ni wa <u>okusan ya musumesan</u> mo iru n desu yo. (...) L: De wa, semetemono hairyō toshite Yagami ke no kanshi ga watashi to Yagami san nomi de okonaimashō.	
TL	S: En vez de eso, que no haya omisión desde el baño hasta el váter, cada rincón de la casa. (...) M: Jefe, también tiene <u>esposa, hija...</u> (...) L: Bien, llevemos a cabo la vigilancia de la familia Yagami solo entre el señor Yagami y yo como encargados mínimos.	

DC	<p>S: Pero quiero que se haga bien. Sin un solo punto muerto en toda la casa. ¡Incluido el baño! (...)</p> <p>M: ¿Es que no ha pensado <u>en su mujer y en su hija?</u> ¡Van a ser observadas! (...)</p> <p>L: Bien, quiero que sepáis que los encargados de vigilar a la familia Yagami seremos solo él y yo.</p>
----	---

Como se ha mencionado brevemente, Sōichirō representa el ideal tradicional japonés de cabeza de familia. No se rinde frente a Kira y protege a las mujeres de su familia, a las que trata mejor en comparación con otros personajes como Light, de acuerdo a las normas sociales de su cultura. En esta escena, Sōichirō accede a que se coloquen cámaras de vigilancia en su casa para librarse de su hijo de toda sospecha. Matsuda, uno de sus subordinados, le recuerda que viven más personas en la casa. En japonés utiliza una enumeración abierta, que podría incluir a Light. En el DC se cambia por una enumeración cerrada y además se añade que «van a ser observadas», explicitando que se interpreta que la intimidad de las mujeres es más importante que la de ellos. Aunque se tenga en cuenta que violar la intimidad de su hijo se justifica por su bien y el propio Sōichirō ha accedido a la vigilancia, el énfasis en el baño y esa oración añadida en el DC dan a entender que el hecho de que sean mujeres es relevante. L se apresura a aclarar que solo él y Sōichirō tendrán acceso a las imágenes.

R. 27	Tema: ESTEREOTIPOS, APARIENCIA	Episodio 8, 14:40
Pers.	Sayu Yagami	
AO	Suteki sugiru yo, Ryūga Hideki. Kurasu ni wa inai yo ne zettai. (...) Niichan, gohan no ato ni potechi? Sekkaku sutairu ii no ni futoru yo.	
TL	Eres demasiado guapo, Hideki Ryūga. En clase no hay absolutamente. (...) Hermano, ¿patatas fritas después de cenar? Vas a engordar, con la buena línea [que tienes].	
DC	¡Pero qué bueno estás, Hideki! Como los de mi clase. Igualito. (...) Venga ya. ¿Te vas a hinchar a patatas después de cenar? Con el tipito que tienes, lo vas a echar a perder si engordas.	

En estos fragmentos se incide en la caracterización de Sayu como adolescente frívola. En la primera parte se dirige a un actor que aparece en televisión, de forma similar a la escena de Kogoro (ver R. 6). Se sustituye *suteki* ‘guapo, maravilloso’ por «bueno» en el DC para darle un registro apropiado a su edad. En el DC se produce un cambio de sentido que le da la vuelta a lo que dice de él: en el AO dice que en su clase no hay nadie que se le parezca, es decir, que son mucho menos guapos y en el DC dice que los de su clase son iguales. Deduzco que se trata de un error.

Después, aparece un mensaje informativo mientras se emite la serie, que Sayu lee muy despacio (tanto en el AO como el DC), aunque no se corresponde con la velocidad a la que se muestra el texto ni con su edad. Esto refuerza la impresión de que es poco inteligente.

Poco después, Light coge una bolsa de patatas fritas y Sayu lo reprende porque pueden hacerlo engordar. Es llamativo que un comentario como ese lo reciba un personaje masculino, pero evidencia lo inculcado que está ese precepto en Sayu. En ambos idiomas se refleja que se refiere a las consecuencias para su aspecto físico y no, por ejemplo, para su salud. Para no transmitir la obsesión por el físico se podría haber cambiado por «Pero si son una guerrada, Light» o «Eso es fatal para la salud».

En el E18 vuelve a aparecer el tema del peso, que se usa para atacar la inteligencia de Misa (3:28, DC, MISA: Procuro no comer dulces, que luego me engordo. L: Son el alimento del cerebro. Si lo usas más, verás como no engordas nada.).

R. 28		Tema: MASCULINO GENÉRICO, CAPACIDAD	Episodio 11, 18:56
Pers.	L		
AO	Kono Kira wa <u>Kira no nisemono</u> no kanosei ga takai. Iya, <u>daini no Kira</u> to iu beki deshō. (...) Kono futari no jiken wa josei shūkanshi to waido shō de shika hōdō sarete inakatta (...) Daitai yarikata ga ki ni iranai. Kira rashikunai.		
TL	La probabilidad de que estx Kira sea unx Kira falsx es alta. No, tal vez sea mejor llamarlx segundx Kira. (...) Los casos de estos dos no habían aparecido más que en revistas semanales para mujeres y programas de variedades. (...) En general, su método no me gusta. No es propio de Kira.		
DC	Lo que digo es que es muy probable que se trate de <u>un falso Kira</u> . O quizá sería más correcto decir « <u>de un segundo Kira</u> ». (...) Eran delincuentes menores o sus casos solo habían salido en revistas para mujeres y magazines de sobremesa. No me gusta nada su estilo. No se parece a Kira.		

Cuando supuestamente Kira se manifiesta enviando vídeos a una cadena de televisión, deducen que no es el verdadero porque asesina solo criminales de poca monta que aparecieron en revistas dirigidas a un público femenino y en programas sensacionalistas. Esto da a sospechar que pueda tratarse de una mujer y además que es un personaje poco intelectual, de esa forma se le empieza a menospreciar. Sin embargo, en japonés no hace falta sacar conclusiones sobre su género todavía. Como en castellano es más complicado hablar de ello sin usar género, en el DC optan por usar el masculino, aunque al final de ese mismo capítulo ya se sabe que es una chica.

R. 29	Tema: RELACIONES AFECTIVAS	Episodio 13, 7:13
Pers.	Sayu Yagami, Light Yagami	
AO	TL	DC

S: Nani nani? Niichan, kanojo? Sugo!
L: Oi, oi. Boku mo jūhachi no daigakusei. Sono kurai atarimae daro? Sayu mo ganbare yo.
S: E? Sō iu no ganbaranai mon.

S: ¿Qué? ¿Qué? [Mi] hermano, ¿[una] novia? ¡Genial!
L: Oye, oye. [Soy] un universitario de 18 años. Al menos eso es lo normal, ¿no? Sayu, esfuérzate también.
S: ¿Eh? No me esfuerzo para eso.

S: ¿Que qué? ¿Tienes novia, Light? Qué guay.
L: Tampoco es para tanto. Tengo 18 años y voy a la universidad. Es lo normal, ¿no? Sigue el ejemplo, Sayu.
S: ¿Qué? Venga ya, yo no quiero tener novio.

En esta escena, Light llega a casa después de estar con su padre y el resto del equipo de investigación del caso Kira y, como no puede revelar que se ha incorporado a ella, le dice a su madre que se ha echado novia. Al oírlo, Sayu aparece corriendo para interrogarlo. En el AO, Light le recomienda que se esfuerce ella también, que en el DC pasa a ser «sigue el ejemplo». En el AO, ella replica que «no se va a esforzar para eso», ruborizándose. Se puede interpretar como que siente que no se tiene que esforzar para eso, que no le interesa o que sí le interesa pero quiere callar a su hermano. En el DC, se interpreta que no le interesa y se enuncia con tono tajante.

Aquí se muestra que su familia, en especial su hermana, está impaciente por que tenga novia, pero hasta que él lo anuncia nadie le pregunta ni presiona.

R. 30	Tema: RELACIONES AFECTIVAS, DEPENDENCIA	Episodio 13, 19:16
Pers.	Misa Amane, Light Yagami	
AO	<p>M: Watashi ga fuyō ni nattara, <u>anata</u> ga watashi o koroseba ii. L: (Nande <u>koitsu</u> koko made?) (...)</p> <p>M: Nande soko made utagau no? Watashi wa anata ni <u>riyō sareru</u> dake de mo ii no! Shinjite.</p>	
TL	<p>M: Si me vuelvo inútil, puedes matarme. L: (¿Por qué esta hasta aquí...?) (...)</p> <p>M: ¿Por qué dudas tanto? Está bien hasta <u>ser utilizada</u> por ti. Créeme.</p>	
DC	<p>M: Y en cambio tú sí podrás matarme si crees que yo ya no te soy útil. L: (¿Cómo puede llegar tan lejos?) (...)</p> <p>M: Pero bueno ¿por qué no te fías de mí? Te estoy diciendo que incluso estoy dispuesta a dejar que me utilices. Tienes que creerme.</p>	

Como se explicó en la introducción, Misa es el principal personaje femenino de *Death Note*. Dado que el personaje de Misa y su carácter son importantes para la trama, no parece viable modificar en gran medida su papel a través de los diálogos. Desde el principio se la caracteriza como una mala imitación del verdadero Kira (ver R. 28), al que aspira a conocer para agradecerle que ajuesticara al asesino de sus padres y ponerse a su servicio. Light la utiliza como al resto de personajes, pero Misa, que parece carecer de más voluntad propia que estar por y para Light (E21, 12:12, DC, REM: Confía solo en Light y deja que él actúe por ti. MISA: Resumiendo, que tengo que actuar igual que siempre, ¿no es eso?) y cumpliría las fantasías de la mayor parte del público masculino heterosexual, es especialmente maltratada. Esto se justifica porque Light, que procura tenerlo todo bajo control, no eligió darle su poder y no le queda otro remedio que aliarse con ella. Además, por ser modelo y de carácter impulsivo, personifica las cualidades que Light detesta en especial. Ella misma se presenta de esta forma en el E19: (DC, 13:52) «¡Soy Misa-misa! No hago desnudos integrales, pero no tengo problema en salir en bañador o con poca ropa. ¡Encantada de conocerles!».

En la escena del recuadro, Misa se presenta en casa de Light para conocerlo después de haberlo identificado como al Kira original. Como requisito para ayudarlo, le pide que sea su novio, pero él accede solamente a fingirlo. Ella dice que de momento se conforma con eso. Él tiene intención de matarla en cuanto sirva su propósito, pero ella está mejor protegida de lo que parece.

En el AO, Misa utiliza el pronombre *anata* para referirse a Light y un registro más bien educado en general, aunque en este ejemplo utiliza las formas simples de los verbos. Light utiliza el pronombre *kimi* para ella, un registro informal y la perífrasis *furi shite agerareru* ‘puedo [hacerte el favor de] fingir’, que implican superioridad sobre ella. Cuando quiere ser persuasivo, la llama Misa-chan cariñosamente. Para sus adentros, la llama *koitsu* ‘estú’, con desprecio. Misa se ofrece con una construcción pasiva en japonés, *riyō sareru*, que en castellano pasa a ser «dejar que me utilices».

La relación entre Misa y Light de principio a fin es el paradigma de relación insana y desigual. El propio L la califica de esta forma en el E17: (3:52, DC) «Lo único que se ha demostrado es que Amane siente un amor desmedido y prácticamente enfermizo por Light». Misa jura morir por Light y él solo se aprovecha de ella (E14, 8:53, DC: «Bueno, si yo te gusto tanto, me obedecerás, ¿no? Hace un momento has dicho que no te importaba que te utilizara y que harías todo lo que yo te ordenara.»).

Se equipara el amor con control (E24, 17:25, DC, LIGHT: Si haces exactamente lo que te digo, Misa, te amaré toda la vida.) y con beneficio (E29, 5:00, DC, MISA: Light, he vuelto a serte útil. ¿Estás contento conmigo? LIGHT: Sí, te quiero mucho, Misa.).

Para Misa, uno de los pilares de esa relación parece ser la posesividad de ambas partes. Light dice que tiene que salir con otras chicas para que no resulte llamativo que han empezado a verse y no descubran que ella es la segunda Kira. Ella responde airadamente (E14, 8:08, DC, Si te veo con otra chica, te juro que la mato.). En el E32, dice esto porque dos agentes (ambos hombres) están en su casa (15:27, DC): «Por mucho que me quiera y que confíe en mí, si se entera de esto lo más normal es que piense que le estoy poniendo los cuernos, digo yo». Su forma de pensar llega a afectar a su trabajo (E19, 2:12), donde en el AO pide a su director que las escenas amorosas sean para todos los públicos porque tiene novio, que se traduce como «nada de escenas de besitos» en el DC.

El objetivo principal de Misa es casarse con Light, lo que llega a describir como su «verdadera felicidad como mujer»: E31, 11:11, DC, «El momento ya ha llegado. Y según dijo, esto es para mi seguridad y que podamos casarnos con total normalidad. Esa es la felicidad que Light desea para mí. Mi verdadera felicidad como mujer. Muchas gracias, Light.».

No se han apreciado grandes cambios de sentido en sus diálogos, a excepción de este en el E24 (19:31), donde *Raito ni okorarechau* ‘Light se enfadará conmigo’ se traduce como «no podré ayudar a Light».

R. 31	Tema: TRABAJO, RELACIONES AFECTIVAS	Episodio 14, 12:26
Pers.	Light Yagami	
AO	Misa-chan no koto wa tōsan ni wa mada damatte oite kurenai ka? (...) Sore to, tōsan dake ja naku, dare ni mo iwanaide hoshii n da. Kanojo, ichiō, <u>uretekiteru</u> moderu dakara kareshi toka <u>mazui</u> nda.	
TL	¿Podrían no decirle nada aún a papá de lo de Misa? (...) Y no solo a papá, no quiero que se lo digáis a nadie. Como mi novia es modelo bastante de moda, un novio o algo así es <u>fatal</u> .	
DC	¿Podrían no decirle nada a papá todavía sobre que estoy saliendo con Misa? (...) Mejor no se lo digáis a nadie, <u>¿vale?</u> Es que es modelo y si se sabe que tiene novio <u>podría afectar</u> a su carrera.	

En esta escena, Light les pide a su madre, Sachiko, y a su hermana, Sayu, que le guarden el secreto de que está saliendo con Misa porque es el segundo Kira. Su

excusa para tener que esconderlo es que es modelo, pero a su madre apenas tiene que convencerla para que le parezca razonable ocultarlo. En el AO dice que como es una modelo popular no puede tener novio. En el DC se suaviza añadiendo que «podría» afectar a su carrera, lo que no implica que sea seguro.

R. 32	Tema: ACOSO	Episodio 15, 10:40
Pers.	Misa Amane, L, espontáneo	
AO	<p>M: Iya da. Dareka oshiri sawatta?</p> <p>L: Nante fukinshi na... Sakusaku ni magirete yurusenai desu ne. Hannin watashi ga mitsukemasu.</p> <p>M: Ryūga-san tte omoshiroi.</p> <p>E: Ore mo sawaritee.</p>	
TL	<p>M: Es desagradable. ¿Alguien [me] ha tocado el culo?</p> <p>L: Qué descarado... Que se aprovechen del revuelo. Voy a encontrar al culpable.</p> <p>M: Qué divertido [eres] Ryuga.</p> <p>E: Yo también quiero tocar.</p>	
DC	<p>M: ¡Ay! Pero bueno, ¿quién le ha tocado el culo a Misa?</p> <p>L: Esto no se puede consentir. Que se aprovechen del revuelo para hacer guarradas... Te prometo que voy a encontrar al culpable.</p> <p>M: Qué divertido eres, Ryuga.</p> <p>E: Yo también quiero tocárselo.</p>	

En esta escena, Misa aparece mientras Light habla con L en el campus de su universidad. Como es famosa, en cuanto el resto de estudiantes se entera de que está allí se arremolinan a su alrededor. Después se descubre que L aprovecha esa circunstancia para arrebatarle el móvil. No se sabe si estaba en el bolsillo trasero, lo hizo por crear una distracción o por otro motivo. La escena se trata de forma cómica y hasta Misa le ríe la gracia cuando finge que no ha sido él. En el DC se respeta el original, hasta la intervención del espontáneo y que Misa hable en tercera persona de sí misma, un rasgo que se observa en anime en personajes femeninos o infantiles.

La reacción sonriente de Misa y su caracterización a lo largo de la serie, que consiente y hasta reclama que la utilicen, no permite una gran modificación del diálogo, pero traducir *omoshiroi* por «descarado» aportaría una connotación distinta.

Para compensar las actitudes de los otros personajes, se podría haber modificado por «qué sinvergüenza» (aunque sea por envidia), «¿cómo se atreve?» o «aparta tus manos de Misa».

Se resta gravedad a comportamientos inapropiados en más ocasiones, como cuando Misa se ofrece a ser la imagen de la empresa a la que están investigando en el

E21: (13:40, DC) «Les he dado mi número de móvil y mi correo y mira, tres de ellos ya me han pedido una cita a solas. Hay que ver cómo son, ¿verdad?». Esta última frase no aparece en el AO.

R. 33	Tema: TRATO ENTRE MUJERES	Episodio 33, 16:36
Pers.	Misa Amane, Kiyomi Takada	
AO	<p>M: De, nani?</p> <p>K: Nani to iwarete mo komarimasu ga, kare isogashisō dakedo, chanto aetemasu?</p> <p>M: (<u>Koitsu</u>, jibun ga atte te, Misa ga aetenai no wa wakatte te. <u>Nante yatsu</u>.) Aeteru te iu ka, kare tteba miete kekkō amaenbō dakara, maiban kaette kuru to betabeta taihen taihen.</p>	
TL	<p>M: Entonces, ¿qué?</p> <p>K: No sé qué hacer aunque me digas qué. Él parece ocupado. ¿Podéis veros bastante?</p> <p>M: (<u>Estx</u> sabe que ella puede verlo y Misa no. <u>Menudx tipx</u>.) Más que poder vernos es que como es un niño bastante mimado, cada noche al volver [es] muy pegajoso [y es] agobiante.</p>	
DC	<p>M: A ver, ¿quéquieres?</p> <p>K: Mujer, qué pregunta más directa me haces. Tu novio parece muy ocupado últimamente. ¿Puedes verle a menudo?</p> <p>M: (<u>Será arpía...</u> Sabe que ella puede quedar con Light mucho más que yo. ¡<u>La madre que la...</u>!) A lo mejor no le veo mucho, pero es un chico muy cariñoso, ¿sabes? Cuando vuelve por las noches me cuesta quitármelo de encima. Incluso llega a ser agobiante.</p>	

En esta escena, Misa y Kiyomi, la antigua compañera de universidad que había impresionado favorablemente a Light, quedan para cenar porque Misa va a aparecer en el programa que presenta Kiyomi. Ambas se lanzan puñaladas y muestran un comportamiento estereotípico entre dos personajes femeninos que además tienen un interés romántico común. Matsuda resume acertadamente esta conversación de la siguiente manera (E33, 20:02): «La conversación entre la señorita Takada y Misa ha girado en torno a él. En otras palabras, han discutido sobre quién es la auténtica novia de Light Yagami.». Ello demuestra que los guionistas son conscientes de sus decisiones. En el AO se utilizan descalificativos sin género, mientras que en el DC se recurre a vocabulario sexista y peyorativo hacia la mujer, acorde con la escena. Aunque es un estilo apropiado en este contexto, perpetúa la imagen de que todas las mujeres son rivales entre sí.

PSYCHO-PASS

R. 34	Tema: REGISTRO	Episodio 1, 3:19
Pers.	Akane Tsunemori, Nobuchika Ginoza	
AO	<p>A: Anō... Kanshikan no Ginoza-<u>san</u> <u>deshō</u> ka?</p> <p>G: <u>Ore</u> <u>da</u>. Haizoku sōsō ni jiken to wa sainan datta.</p> <p>A: Honjitsu zukete, keijika ni haizoku ni narimashita. Tsunemori Akane desu. <u>Dōzo yoroshiku onegai shi...</u></p> <p>G: <u>Warui</u> <u>ga</u>, keijika no hitode busoku wa shinkoku de ne. Shinmai atsukai wa shite irarenai.</p>	
TL	<p>A: Eh... ¿Es el inspector Ginoza?</p> <p>G: Soy yo. Fue una desgracia un caso recién asignadx.</p> <p>A: Desde hoy he sido asignadx al departamento de policía. Soy Akane Tsunemori. Encantadx de cono...</p> <p>G: Perdona, la escasez de personal del departamento de policía es grave. No puedo tratarte como a una novata.</p>	
DC	<p>A: <u>Disculpe</u>, ¿es <u>usted</u> el inspector Ginoza?</p> <p>G: Soy yo. No <u>tienes</u> mucha suerte. Te acaban de asignar y ya tienes un caso.</p> <p>A: Se presenta Akane Tsunemori, asignada desde hoy al Departamento. Es un honor para mí...</p> <p>G: <u>Lo siento</u>, pero el Departamento anda escaso de personal. No voy a poder hacerte el rodaje de novata.</p>	

En el primer episodio de *Psycho-pass*, Akane se presenta apresuradamente a su nuevo superior, el inspector de la unidad a la que ha sido asignada. Poco después, aparecen sus nuevos subordinados, los ejecutores, a los que se intenta presentar formalmente y no es correspondida. En esta serie, un sistema informático escanea la psique de los ciudadanos y diagnostica su probabilidad de convertirse en criminal. Si es muy alta, se los excluye de la sociedad o se los elimina directamente. A algunos de ellos se les permite recibir terapia para reducirla, se los interna o se les ofrece convertirse en ejecutores, es decir, agentes de policía de bajo rango que llevan a cabo el trabajo sucio.

En el AO se utilizan los registros para caracterizar a cada personaje y para dar pistas de la relación entre todos ellos. Los registros van cambiando a medida que evolucionan los personajes. En general, tienden a utilizar un registro informal, que es más breve, directo y se adecúa más a la personalidad y el trabajo de las fuerzas de seguridad.

Akane usa un registro educado con todos sus nuevos compañeros, tanto superiores como subordinados (E1, 8:25, Burīfingu wa? Dandori no uchiawase to ka shinai deshō ka?), probablemente porque los acaba de conocer y se siente intimidada

o porque son más veteranos que ella. En un caso como el de la escena del recuadro, podrían haber hecho que hablara en el registro de respeto a su superior, Ginoza. Él la interrumpe cuando está diciendo *yoroshiku onegai shimasu*, pero se oye lo suficiente para entender que no usa el verbo *itashimasu*, que significa lo mismo pero convertiría la expresión en *keigo*. Por tanto, en el AO se ha optado por no darle una formalidad excesiva. En el DC, trata de usted a Ginoza y tutea a los demás (6:11 «Un placer conoceros»). Esto suena más natural en castellano, pero se modifica la actitud de Akane hacia sus subordinados.

Ginoza utiliza el registro informal hacia los ejecutores, acorde con su rango, su filosofía estricta y su desprecio hacia los criminales en potencia. Hacia Akane utiliza el pronombre *kimi* por ser su subordinada o su apellido + su rango (Tsunemori-kanshikan) y, hacia el resto, su apellido sin sufijo de respeto. En el DC, los tutea y los llama por el apellido.

- AO Kimi ga azukaru bukatachi da.
TL Son los subordinados de los que tú te encargas.
DC Son tus subordinados. Responden a tus órdenes.

Hacia su superior, la directora Kasei, Ginoza emplea el registro educado, como mandan las convenciones jerárquicas en japonés (E6, 2:20). Ella, a su vez, usa registro informal y el pronombre *kimi* hacia él.

En cuanto al registro de los ejecutores, aparte de que sea informal como norma general, presenta ciertas características llamativas. Shinya Kōgami y Tomomi Masaoka emplean el pronombre *anta* hacia Akane, que es bastante menos respetuoso que utilizar su apellido con el rango, como hacen más adelante. Ambos la instan a asumir un papel más pasivo y no entrometerse en su trabajo.

- MASAOKA: Anta ga taiki o meirei shite kurereba, sore de nan no
mondai mo nai n da ga...
DC Seguro que no habrá ningún problema si nos ordenas
quedarnos quietos sin hacer nada.
- KŌGAMI: Oretachi ga emono o kari, anta ga mitodokeru. Sore dake no
koto da.
DC Nosotros nos encargamos de cazar la presa mientras tú nos
observas. Eso es todo.

Masaoka, el de más edad, la trata de forma paternal (ver R. 37) y la llama repetidamente *ojōsan* ‘señorita’ y más adelante, con mayor familiaridad, *ojōchan*. En el DC lo traducen en la mayor parte de los casos como ‘chavalita’ (E1, 7:28, AO: Mā sō kinchō shinasanna, ojōsan. DL: Bueno, no te pongas nerviosa, chavalita.) Esta

forma de tratarla, aunque sea amable, muestra una falta de respeto por parte de un subordinado.

En otras ocasiones emplean el registro educado o el sufijo –dono (arcaico) de forma burlona (E2, 11:38, DC, MASAOKA: Vamos, señora inspectora.) (E2, 15:01, AO, KAGARI: Goissho shite isska, kanshikan-dono? DC: ¿Me puedo sentar contigo, inspectora?) En el primer caso se ha traducido el sufijo –dono como «señora» y en el segundo se ha ignorado. En la escena del segundo ejemplo, el ejecutor Kagari se autoinvita a sentarse con Akane estando fuera de servicio, lo hace antes de que ella conteste y ambos se tratan en registro informal. Kagari se toma aún más confianzas con ella (ver R. 37) y se toma la libertad de llamarla Akane-chan, a lo que ella responde con poco entusiasmo.

Al final del último capítulo de la temporada, se vuelve a representar la escena de la presentación de Akane a su superior, pero Akane ocupa el puesto de Ginoza y da la bienvenida a la nueva inspectora.

M: Anō... Kanshikan no Tsunemori-san desu ka?

A: Ee. Haizoku sōsō ni jiken to wa sainan ne.

M: Honjitsu zukete, keijika haizoku ni narimashita. Shimotsuki Mika desu. Yoroshiku onegai shimasu.

A: Warui kedo, keijika no hitode busoku wa shinkoku na no. Forō wa suru kedo, shinmai atsukai wa dekinai.

M: Disculpe, ¿es usted la inspectora Tsunemori?

A: Soy yo. Recién asignada y ya tienes un caso, ¿verdad?

M: Me han asignado desde hoy al departamento. Soy Mika Shimotsuki. Encantada de conocerla.

A: Lo siento mucho, pero el departamento anda escaso de personal. Te echaré un cable, pero no habrá rodaje de novata.

En el AO, se remarca el contraste entre la seguridad de Mika y la de Akane en el E1, especialmente con el tono de voz. También se contrasta la forma de hablar y de pensar de Akane y Ginoza. Akane habla en registro informal, pero no interrumpe a Mika, se sustituye el pronombre *ore* respondiendo simplemente *ee* ‘sí’ y otras partículas de final de frase por otras de uso comúnmente femenino. En el DC, se ha optado por conservar en lo posible la conversación del primer episodio salvo por las partes en las que comunican ideas distintas. Mientras que Ginoza le había dicho a ella que los ejecutores no son humanos como ellos dos, Akane sí reconoce su humanidad a pesar de sus diferencias.

R. 35	Tema: MASCULINO GENÉRICO	Episodio 1, 5:16
Pers.	Nobuchika Ginoza, Akane Tsunemori	
AO	<p>G: Sore to, tōbō no tochū de Ōkura wa tsūkōnin o rachi shite <u>hitojichi</u> ni shite iru <u>rashii</u>.</p> <p>A: Hitojichi?!</p> <p>G: Mokugekisha no shōgen ni yoreba, wakai josei da sō da. Mimoto no kakunin wa mada torete inai.</p>	
TL	<p>G: Además, parece ser que durante [su] huida Ōkura ha secuestrado a [unx] viandante y [lx] mantiene como rehén.</p> <p>A: ¿Rehén?!</p> <p>G: Según el testimonio de [unx] testigo, parece ser que es una mujer joven. La confirmación de [su] identidad todavía no se ha obtenido.</p>	
DC	<p>G: Además parece que en su huida ha secuestrado a <u>un viandante</u> y <u>lo</u> tiene como rehén.</p> <p>A: ¿Tiene <u>un</u> rehén?</p> <p>G: Según <u>un</u> testigo podría ser una mujer joven. Aún no hemos podido confirmar su identidad.</p>	

En este caso se entiende el uso del masculino genérico ya que en japonés no se especifica el género de la persona explícitamente hasta más adelante en el diálogo y la identidad de la rehén todavía no está confirmada. No obstante, en japonés se tiende a mostrar mayor incertidumbre cuando se relata la percepción ajena que en castellano con expresiones como *rashii* o *sō da* ‘parece que’. Por ello no quiere decir necesariamente que no sepan que se trata de una mujer, sino solamente una manera de subrayar que es el testimonio del testigo y no información de primera mano. Por tanto, lo que quedaría por confirmar sería el nombre de la rehén. Se podría haber evitado reconstruyendo el diálogo de esta forma: GINOZA: Además, según una testigo, ha secuestrado a una viandante y la tiene como rehén. AKANE: ¿Qué sabemos? GINOZA: Se cree que se trata de una mujer joven, pero aún no hemos podido confirmar su identidad.

Aunque en japonés no se adscribe ningún género al testigo, en el DC también se opta por el masculino singular como género «no marcado» para designar clase aun cuando se está refiriendo solamente a un individuo de esa categoría. Sin embargo, la tendencia a utilizar el masculino en casos innecesarios es clara en el DC, como muestran los siguientes ejemplos referidos a Akane: E1, 8:44, KŌGAMI: Pero el responsable de nuestras acciones eres tú, inspectora. E2, 18:32, KŌGAMI: Vaya, un inspector pidiendo perdón a un ejecutor.

Sin embargo, en el E9 (6:58) se traduce *sekuretarī*, que en japonés no posee género gramatical, por *secretaria*, probablemente por ser un trabajo asociado a mujeres.

R. 36	Tema: APARIENCIA	Episodio 1, 6:02
Pers.	Shūsei Kagari, Yayoi Kunizuka	
AO	KA: Socchi no <u>kawaii ko-chan</u> ga uwasa no shin'iri-san 'sska, <u>Gino-san</u> ? (...) Ore <u>kawaii ko-chan</u> to issho ga iissu. Tsukkomi nashi to ka maji arienee. KU: Subette'ru no yo.	
TL	KA: ¿Esa chiquilla mona es la nueva de los rumores, Gino? (...) Yo prefiero con la chiquilla mona. Es increíble que no me dé réplica [a la broma]. KU: Estás patinando.	
DC	KA: Oye, <u>Gino</u> . ¿Ese <u>bombón</u> es la nueva de la que todo el mundo habla? (...) Oye, que yo quería ir con la <u>tía buena</u> . Caramba, no reacciona. Vaya muermo de tío. KU: Porque no tienes gracia.	

Kagari hace un comentario a su superior sobre el físico de Akane nada más conocerla. Esto muestra que el Japón futurista no ha cambiado tanto. En el AO, utiliza la palabra *ko* ‘niñx, chicx’ con el sufijo –chan que indica una gran familiaridad y cierta infantilización, que se puede usar para referirse a una chica joven. En el DC se fusiona con *kawaii* ‘mona’ en la palabra bombón, que hace referencia a su atractivo pero no transmite tanta infantilización. En el segundo fragmento repite las mismas palabras en japonés, que en este caso se traducen como «tía buena», que tampoco infantiliza.

Ginoza, su superior, en la primera parte presenta a Akane como figura de autoridad:

- AO Tsunemori Akane kanshikan da.
 TL Es [la] inspectora Akane Tsunemori.
 DC Esta es la inspectora Akane Tsunemori.

En el DC se ha considerado que solamente la está presentando, ignorando los comentarios de Kagari, pero se puede interpretar que está indicando la manera apropiada de referirse a ella («Es ‘inspectora Akane Tsunemori’»). Podría traducirse como «querrás decir ‘inspectora Akane Tsunemori’». Al tratarse de un puesto concreto, en japonés se usa el rango de la persona como sufijo tras su apellido o su nombre completo para mostrar respeto.

Kagari trata a Ginoza con cierto respeto (apellido acortado pero con sufijo –san), pero su tono es semi-informal. En el DC, usa solamente la abreviación de su apellido.

Ginoza, en cambio, responde con gran desprecio:

- AO Kyō kara kisamara ni totte futarime no kainushi ni naru.
 TL Desde hoy será vuestra segunda ama, desgraciados.
 DC A partir de hoy, será vuestra segunda ama.

El pronombre de segunda persona *kisama*, que aquí aparece en plural, posee una connotación tan negativa que equivale a un insulto. De esta forma, se muestra que no considera que los ejecutores sean siquiera humanos. Por eso los llama perros y a la inspectora (su supervisora), «ama». En el DC, se elimina el insulto y solamente lo tutea, de forma que el trato hacia los ejecutores cambia notablemente.

Sin embargo, la actitud excesivamente educada de Akane se muestra ridiculizada (hace una reverencia muy pronunciada de 10 segundos a la que el resto reacciona con sorna).

Más adelante, Kagari se queja de que no le ha tocado en el mismo equipo que Akane, Ginoza vuelve a ignorarlo y el otro personaje femenino, Kunizuka, (la única ejecutora mujer) es quien se encarga de reprobarlo. En japonés utiliza el verbo *suberu* ‘resbalar’, que se utiliza con el mismo sentido que el verbo patinar en castellano cuando se refiere a que se ha dicho algo inapropiado y sin gracia.

Puesto que los ejecutores —entre los que se encuentra Kagari— son criminales en potencia, la caracterización del personaje como grosero probablemente sea deliberada y relevante para la trama. Sin embargo, los comentarios sobre la apariencia de los personajes femeninos son frecuentes (DC, E7, 17:53 «Así ayudo a una señorita tan hermosa como usted. Realmente no tengo razón alguna para quejarme.»). En el E2, Kagari vuelve a comentar la apariencia de Akane y lo relaciona directamente con su autoridad en el trabajo (ver R. 44). Como se vio con el personaje de Kogoro en *Detective Conan* (ver R. 3), una estrategia posible es exagerar el machismo de sus diálogos para que resulte más censurable.

R. 37	Tema: PATERNALISMO	Episodio 1, 7:28
Pers.	Tomomi Masaoka, Akane Tsunemori	
AO	TL	DC
M: Dominētā no atsukai wa	M: Conoces el manejo del	W: Sabes cómo usar un

<u>wakaru yo na.</u> A: <u>Ichiō</u> , kenshū wa...	<u>dominator, ¿a que sí?</u> A: <u>Por lo pronto</u> , el entrenamiento...	<u>dominator, ¿verdad?</u> A: Hi-hice el entrenamiento.
--	---	--

En este fragmento, Akane se muestra nerviosa e insegura porque su superior no le ha dado instrucciones precisas, lo cual es comprensible dada la situación. Tanto en el AO como en el DC, Masaoka (su subordinado) no cuestiona si Akane sabe utilizar la pistola, dándolo por hecho (*wakaru yo na*). En el AO, ella responde indirectamente que ha completado el entrenamiento pero dando a entender que es insuficiente (*ichiō* ‘de momento’ o ‘provisionalmente’), lo que da pie a la explicación bienintencionada de Masaoka. En el DC dice que hizo el entrenamiento como si eso fuera suficiente para manejarse, pero Masaoka se lo explica igualmente como si él no lo juzgara de la misma forma. En el DC, por tanto, resulta más llamativo que un subordinado le diga lo que tiene que hacer aunque sea con amabilidad. Es reseñable que, a pesar de que es normal que un personaje de anime empiece como novato y progrese, los expertos que les enseñan suelen ser hombres de avanzada edad. Por ello también contribuye en cierta medida a perpetuar esos roles, en especial en un ámbito técnico o de acción.

Para que se entienda como en el AO, se podría haber traducido la respuesta de Akane como «No tengo mucha práctica» o «Solo hice el entrenamiento».

Durante el resto del episodio, Masaoka le sigue ofreciendo explicaciones y le dice que la formación teórica en la que ella ha destacado no le sirve para nada en el trabajo real. También le aconseja que se limite a supervisar y dejar que los ejecutores actúen. Akane recibe más lecciones de subordinados a lo largo de la serie. Por ejemplo, en el E6, la relación entre Kagari y Akane se muestra más cercana y él le dice a ella: 5:01, KAGARI: Ore tte ‘ba jinsei no senpai yo. (DC) A ver, Akane, yo tengo más experiencia en la vida que tú. En el E7, (5:59, DC) AKANE dice a Kōgami: ¿Se trata de una lección que tengo que aprender?

Masaoka también trata a la víctima del caso del primer episodio con cierto paternalismo, probablemente porque es mucho menor que él (15:40).

- AO Tottoto katazukenai to hitojichi no musume ga yabai koto ni naru.
 TL Como no lo resolvamos inmediatamente, la chica retenida va a acabar fatal.
 DC Como no finiquitemos pronto este caso, creo que esa chica no lo cuenta.

En el AO se utiliza la palabra *musume*, que literalmente significa ‘hija’. Como ya se ha visto, en japonés a menudo se utilizan los términos respetuosos para la familia al referirse a alguien cuyo nombre se desconoce, en este caso, para una mujer joven. Al traducirlo por «chica» al castellano se pierde ese matiz.

R. 38	Tema: VIOLENCIA CONTRA MUJERES	Episodio 1, 10:09
Pers.	Ōkura	
AO	Anta mitai na <u>kawaii onna</u> ichido de ii kara <u>daite mitai</u> to omotteta no sa. Bācharu ja nee honmono no niku no <u>onna</u> o na.	
TL	Quería probar a acostarme con una mujer adorable como tú al menos una vez. Una mujer de carne de verdad, no virtual.	
DC	¿Sabes? Siempre he querido <u>hacérmelo</u> con una <u>chica tan sexy</u> como tú aunque fuera una sola vez. Nada de mujeres virtuales. Una <u>hembra</u> autentica de carne y hueso...	

Como en *Death Note*, en el universo de *Psycho-Pass* también se muestra que las mujeres son víctimas de violencia desde el primer episodio. En esta escena, el criminal en potencia que un escáner detectó ha decidido raptar a una mujer porque, según él, ahora que está marcado sin haber hecho nada, ya no hace falta que se siga aguantando. Aquí *kawaii onna* se traduce por «chica sexy» para subrayar el tono sexual de la escena y después *onna* a secas (que ya se ha visto que se utiliza de forma peyorativa) se traduce como «hembra». En el AO, el personaje utiliza el verbo *daku*, un eufemismo que se puede referir a acostarse con alguien, y que literalmente significa ‘abrazar’. El uso de los verbos tanto en el AO como en el DC da a entender que se trata de sexo consentido, probablemente porque el propio violador no lo vea de otra manera. En el AO se utiliza sobre todo el tono de voz para señalarlo como criminal y en el DC, también un vocabulario más explícito.

R. 39	Tema: CAPACIDAD	Episodio 1, 12:22
Pers.	Tomomi Masaoka, Akane Tsunemori	
AO	M: <u>Ojōchan</u> no uwasa wa kiiteru ze. Kunrenjo ja <u>shuseki</u> datta sō ja nai ka? A: Ee... Mā...	
TL	M: He oido los rumores de ti, <u>chavalita</u> . ¿No eras <u>la mejor</u> en la academia? A: Sí... Bueno...	
DC	M: Hemos oido rumores sobre ti, ¿sabes? Se dice que eras <u>la mejor alumna</u> de la Academia. A: Bueno, algo así.	

En esta escena, Masaoka y Akane charlan mientras se dirigen a donde se encuentra el sospechoso. Como es habitual, en el primer episodio se presentan las cualidades excepcionales de la protagonista, pero se observa una gran diferencia respecto a las otras dos series, especialmente en la actitud de Akane. Mientras que a Shinichi y a Light se los caracteriza de genios y muestran su intención de ser los mejores del mundo, la actitud de Akane es modesta y similar a la de Sayu (ver R. 17). El resto de personajes pone en duda su capacidad (ver R. 42). Además, el propio logro que se le reconoce es ser *shuseki*, que implica ir a la cabeza o ser la mejor de la clase, pero no queda claro si se refiere solo a su clase, a su promoción o a toda la academia. Tampoco se especifica qué cualidades especiales (inteligencia o esfuerzo, por ejemplo) la han llevado a ser la mejor. A Light también lo caracterizan como a un buen estudiante, pero se deja claro que es el mejor del país entero y no es su única ambición ni su único logro.

R. 40	Tema: TRATO ENTRE MUJERES	Episodio 1, 20:29
Pers.	Akane Tsunemori	
AO	Sono raita o <u>sutete</u> . De nai to, kono jū ga <u>anata</u> o koroshichau. Onegai. Anata o tasuketai no.	
TL	Suelta ese mechero. Si no, esta pistola <u>la</u> matará. Por favor. Quiero salvarla.	
DC	<u>Suelta</u> el mechero, <u>por favor</u> . Si no lo haces, esta pistola <u>te</u> matará. Por favor, déjame ayudarte.	

En la escena previa a esta, Akane empieza a hablar a la rehén del criminal, a la que los ejecutores están apuntando, para evitar tener que dispararle un paralizador. Su índice de criminalidad ha subido por la violencia que ha sufrido y eso la convierte en criminal en potencia. Akane llega a usar un paralizador contra Kōgami, uno de sus subordinados, para evitar que dispare a la víctima. Después de eso, emplea un registro informal con imperativos suaves para conseguir que confie en ella y se calme lo suficiente para cooperar con las fuerzas de seguridad, un claro cambio de registro respecto al que utiliza con su unidad. Sin embargo, también emplea el pronombre *anata* que expresa respeto. En el DC, se traduce usando el tuteo y repitiendo la expresión «por favor».

R. 41	Tema: APARIENCIA, TRATO ENTRE MUJERES	Episodio 2, 5:16
Pers.	Kaori, Akane	
AO	K: Kanjō <u>kea</u> nante hotondo yatte nai kuse ni, sugoi mentaru <u>bijin</u> . Anta tte nande sonna ni kenkō de irareru no? A: Mā, sono... <u>donkan</u> na no ka na?	
TL	K: Encima de que apenas haces <u>cuidado</u> emocional, [eres] una impresionante belleza mental. ¿Cómo puedes estar tan sana? A: Bueno, pues... ¿seré <u>dura de mollera</u> ?	
DC	K: Aunque apenas haces nada de <u>cuidado</u> emocional, tienes esa belleza mental natural. ¿Cómo puedes estar tan sana? A: ¿Será que soy un poco <u>insensible</u> ?	

En esta escena Akane habla con dos amigas, Yuki y Kaori, después de su primer día de trabajo en la unidad. Se intenta representar una conversación normal entre amigas haciendo un paralelismo con lo que en el presente sería un comentario sobre la apariencia física, mostrando su envidia como se hace, por ejemplo, con las personas que mantienen un peso bajo con facilidad. También están dando pistas de que Akane posee una habilidad emocional especial. La salud mental es fundamental para la sociedad de esta época y para la trama, pero en esta escena se trata como una moda estética más, similar a las tendencias de salud actuales.

En el AO se usa la palabra *kea* del inglés *care*, que en el DC se traduce por «cuidado» para mantener la referencia a cuidados de belleza, como el de la piel. Para evitar dar la sensación de que la parte importante es la «belleza» y no la salud, se podría eliminar la referencia a la primera (*bijin* ‘persona bella’) y traducir *kea* como «terapia» o «mantenimiento».

En el AO, Akane responde con la palabra *donkan* para explicar su talento inusual, que puede significar ‘insensible’ (una cualidad que se considera positiva, especialmente en el contexto de un trabajo que implica escenas violentas), pero también significa ‘torpe’ o ‘lentx de entendederas’. Por tanto, en el DC se pierde esa segunda connotación con la que Akane se está menospreciando a sí misma de forma humilde en japonés y además se suaviza añadiendo «un poco».

R. 42	Tema: TRABAJO, CAPACIDAD	Episodio 2, 5:38
Pers.	Akane, Yuki, Kaori	
AO	A: Kōankkyoku no kyaria nante watashi ni <u>mite’ru</u> no ka na? Y: Kā, <u>zeitaku na nayami</u> ! K: Tennen de sō iu koto iu ka na, mattaku! Daitai, sā, Akane tte ba keizaishō ya	

	<p>kagaku gijutsushō no tekisei datte dete'ta no ni sore zenbu kette kōankkyoku eranda n deshō?</p> <p>Y: Atashi nante C hantei shika moraenakatta no ni ne...</p> <p>K: Ii jan? Anta karada ugokasu shigoto wa tokui nan da kara. Atashi nante SE yo. Mō kata kotte shō ga nai n da kara.</p> <p>Y: Akane wa sā, saishū kōsa de pointo 700 tataki dashita yūtōsei ja nai? Donna shigoto datte chochoi no choi deshō?</p> <p>K: Gomen ne, chotto karakai sugita. Demo ne, Akane nara, kitto yaritooseru shigoto da to omou yo. Sore wa shisutemu ga dashita ¿? dake ja nai, yūjin toshite no chokkan.</p>
TL	<p>A: <u>¿La carrera de las fuerzas de seguridad está hecha para mí?</u></p> <p>Y: <u>Aj, ¡qué lujo de problemas!</u></p> <p>K: <u>¿Cómo dices esas cosas con naturalidad, diantres?</u> Más o menos, aunque salió que eras apta para el ministerio de economía y para el de tecnología científica, rechazaste todo eso y elegiste las fuerzas de seguridad, ¿no?</p> <p>Y: Yo no recibí más que una calificación de C.</p> <p>K: ¿No es bueno? A ti se te dan bien los trabajos de mover el cuerpo. Yo soy ingeniera de sistemas. No puedo evitar que se me agarroten los hombros.</p> <p>Y: Akane, eres la estudiante modelo que sacó 700 puntos en el examen final, ¿no? Cualquier trabajo será pan comido, ¿verdad?</p> <p>K: Perdona, nos hemos pasado bromeando. Pero creo que siendo [tú] seguro que es un trabajo que podrás desempeñar. Y eso no es solo por que lo haya sacado un sistema, es mi intuición como amiga.</p>
DC	<p>A: <u>Pero ¿de verdad me conviene una carrera en las fuerzas de seguridad?</u></p> <p>Y: <u>Pobrecita, está confusa.</u></p> <p>K: <u>Vale que seas un poco boba, pero ¿cómo dices eso?</u> De acuerdo. Vamos a ver, Akane. Aprobaste el acceso para el ministerio de economía y para el de tecnología y aun así preferiste las fuerzas de seguridad.</p> <p>Y: Y yo no pude sacar más que una C, jolines.</p> <p>K: ¿Y qué problema hay? A ti se te da bien el trabajo físico. Y soy ingeniera de sistemas y siempre acabo con dolor de cuello.</p> <p>Y: Akane, fuiste aquella estudiante ejemplar que sacó 700 puntos en el examen final. Para ti cualquier trabajo será pan comido, ¿no?</p> <p>K: Perdona, Akane. No queríamos burlarnos. Seguro que tratándose de ti no tendrás problema en sacar el trabajo adelante. No solo porque el sistema de Sybil así lo indique, sino también mi intuición de amiga.</p>

Este fragmento es la continuación de la conversación de Akane con sus amigas. Les expresa sus dudas acerca de su idoneidad para ese trabajo. No se cuestiona su capacidad explícitamente por ser mujer y se muestra que una de sus amigas realiza trabajo físico y la otra es ingeniera de sistemas, trabajos tradicionalmente considerados masculinos. En la serie es un sistema informático el que decide la aptitud para el trabajo, lo cual eliminaría los prejuicios humanos que podrían haber causado su exclusión de ellos. Sin embargo, en ninguna de las series analizadas se muestra a ningún hombre dudando de su aptitud para el trabajo ni a nadie que les

explique cómo actuar. Los protagonistas de las otras dos series tienen una férrea confianza en sí mismos y, aunque otros personajes también los adulan, es más bien una manera de reforzar la impresión que dan al público y no aliviar sus inseguridades.

En este fragmento, en el AO Akane se pregunta si ese trabajo es el adecuado para ella, es decir, si es el que encaja con sus capacidades. En el DC, cambia el sentido al utilizar el verbo «convenir», que se refiere a si el trabajo es el más beneficioso para ella.

En este otro diálogo del E2 (15:47) se utiliza la misma expresión (*muite iru*) con el primer sentido. Kagari también cuestiona la idoneidad de Akane para el puesto y la interroga para saber por qué eligió ese trabajo, una decisión que él no pudo tomar por ser un criminal en potencia.

KAGARI: Menudo trabajito te has buscado, ¿eh? ¿Por qué lo elegiste?

AKANE: ¿Crees que no es para mí?

KAGARI: Bueno, después del numerito de ayer, cualquiera lo podría pensar.

Sus amigas, en vez de inflarle el ego como sucede en *Detective Conan* o *Death Note*, le bajan los humos tomándole un poco el pelo. Luego se disculpan y la reconfortan. En el diálogo del recuadro, al igual que en los diálogos con Kagari, se pretende mostrar que en esa época no existe el libre albedrío ya que el sistema Sybil lo decide todo por ellas y los demás envidian a Akane por su capacidad de elección. Cuando Yuki y Kaori responden a su pregunta, se observa una gran diferencia entre el AO y el DC, tal vez motivada por las expresiones de enfado que se ven en la imagen.

Aunque al principio se cuestiona su capacidad, según avanza la serie, Akane demuestra que es más que competente y aporta una perspectiva distinta a las fuerzas de seguridad, como se refleja en la escena final en la que se reproduce su presentación con Ginoza y da la bienvenida a la nueva inspectora. Con la ayuda y validación de sus compañeros masculinos y el apoyo de sus amigas, va adquiriendo confianza en sí misma y recibiendo valoraciones positivas (E6, 2:18, DC, DIRECTORA KASEI: Parece que se está esforzando. GINOZA: Todavía es muy inexperta y actúa de forma imprudente en bastantes áreas, pero no hay duda de que es una empleada excelente. Creo que tiene un gran futuro por delante.).

R. 43	Tema: COSIFICACIÓN, TRATO ENTRE MUJERES	Episodio 2, 8:12
Pers.	Shion Karanomori	
AO	Omotteta yori zutto <u>kawaii ko</u> . <u>Kao ni niawazu</u> , <u>omoikitta koto suru mon ne</u> . Nani ga atta no? Shinya-kun ni oshiri de mo sawarareta? (...) Mochiron, beddo	

	no otomo no mo muri.
TL	[Eres] mucho más <u>chica mona</u> de lo que pensaba. Haces cosas <u>atrevidas</u> que no pegan con tu cara. ¿Qué pasó? ¿Shinya te tocó el culo o algo? (...) Por supuesto, meterete en la cama con él también [es] imposible.
DC	Eres mucho más <u>mona</u> de lo que me imaginaba. Pero me parece que <u>aunque seas guapa</u> , no vas de <u>modosita</u> . ¿Qué es lo que pasó? ¿Shinya te tocó el culo o algo así? (...) Ni tampoco puedes meterete en la cama con él.

En esta escena Akane va a ver cómo se encuentra Shinya Kōgami después de dispararle con el paralizador en el E1 y conoce a Shion Karanomori, la jefa del laboratorio. Justo cuando Akane está entrando al laboratorio, se encuentra a Kunizuka saliendo y colocándose la corbata. Al entrar, se ve a Karanomori subiéndose las medias y se hace un primer plano de su voluminoso escote. Karanomori trata a Akane de forma similar a como lo hizo Kagari en el E1, con un registro informal, llamándola *kawaii ko* («mona» en el DC) y utilizando el sufijo –chan con su nombre de pila. En el DC se interpreta que *kao ni niawazu* ‘no va con tu cara’ o ‘a pesar de cómo es tu cara’ se refiere al atractivo al que acaba de hacer mención, pero podría aludir a otras características, como su apariencia juvenil o incluso inocente. Sea lo que sea, en japonés entra en conflicto con sus acciones calificadas como *omoikitta* ‘valiente, drásticx’, que en el DC se traduce como «ir de modosita», que transmite unas connotaciones distintas sobre ella e incide en sus insinuaciones. Se podría haber traducido como «Eres más lanzada de lo que pareces» o «Nunca hubiera dicho que fueras tan atrevida».

Además, infiere que la acción drástica a la que se refiere, el disparo por el que está ingresado Kōgami, se debió a un comportamiento inapropiado por parte de él. Que lo comente de forma tan casual da a entender que es algo habitual y tolerado.

Se percibe que la escena está dirigida a las fantasías del público masculino heterosexual y no a la representación de relaciones entre mujeres porque aunque es una escena entre dos personajes femeninos, acaba girando en torno a uno masculino.

R. 44	Tema: AUTORIDAD	Episodio 2, 15:33
Pers.	Shūsei Kagari	
AO	Nanse koko ni onna to kitara <u>okkanee yatsu</u> bakkari da shi. Akane-chan mitai na <u>kawaii ko</u> ga kite kurete suggee ureshii tsū ka. <u>A!</u> <u>Akane-chan</u> tte yonde ii?	
TL	De todas formas, las mujeres aquí son solo tíxs que acojonan. [Estoy] mazo contento de que haya hecho el favor de venir una <u>chica mona</u> como Akanecita. ¡Ah! ¿Está bien que te llame Akanecita?	

DC	Es que todas las tías que trabajan aquí dan mucho miedo, ¿sabes? No sabes lo contento que estoy de que una monada como tú haya entrado al departamento. <u>No te importa que te tutee, ¿verdad?</u>
----	---

En esta escena, Kagari vuelve a llamar *kawaii ko* a Akane y muestra que le alivia que no sea como sus otras compañeras. En este caso, ya que *kawaii* significa ‘adorable’, *kawaii ko* puede no referirse a su físico sino más bien estar enfocado a su personalidad dulce en contraste con la de sus compañeras, a las que califica de aterradoras en un registro coloquial. Karanomori y Kunizuka (jefa de laboratorio y ejecutora, respectivamente) se representan como personajes femeninos fuertes en contraste con Akane, que representa un rol más normativo.

Aprovechándose del carácter cohibido de Akane, Kagari se toma la libertad de llamarla Akane-chan. En el AO, se da cuenta de que es inapropiado después de haberlo dicho, exclama y pide permiso para llamarla así. En el DC, se elimina el titubeo, lo dice de forma más directa y sin pedir permiso.

R. 45	Tema: CASTIDAD	Episodio 6, 5:09
Pers.	Shūsei Kagari	
AO	<u>Kenzen yūryōji</u> no Akane-chan nante sōzō mo tsukanai sekai o nozoite kita wake sa.	
TL	He visto mundos que unx chicx <u>superior sanx</u> como [tú] no podría alcanzar a imaginar.	
DC	He visto mundos que una <u>chica decente</u> como tú no podría ni quisiera imaginar.	

En esta escena, Kagari y Akane están en una especie de área de descanso dentro de las instalaciones de las fuerzas de seguridad y parecen empezar a llevarse mucho mejor (en japonés se tratan mutuamente en registro informal). Se muestra a Kagari cocinando, una actividad que ya no es necesaria debido a los avances tecnológicos, y beben alcohol, que la gente de la época sustituye por experiencias virtuales para no poner en riesgo su salud mental.

Kagari se compara a sí mismo, un criminal marcado desde niño, con Akane, una alumna modelo, presuponiendo que no habrá hecho nada fuera de la ley o la moralidad. En el AO la califica de *yūryōji* ‘críx superior’ y de *kenzen* ‘sanx’, seguramente en referencia a los parámetros que la alejan de ser una criminal en potencia. En el DC, se ha traducido por «chica decente», probablemente porque

cuando Akane le pregunta a Kagari si ha estado enamorado, él menciona que ha probado *warui asobi* ‘diversiones malas’, que en el DC se traduce como «he hecho muchas cosas malas», de lo cual se deduce que el sexo es considerado tabú o negativo.

R. 46	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 6, 7:01
Pers.	Shūsei Kagari, Akane Tsunemori	
AO	TL	DC
K: Akane-chan nande sonna sake <u>tsuyoi</u> wake? A: Iya, Kagari-kun ga <u>yowasugi</u> .	K: ¿Por qué eres tan <u>resistente</u> al alcohol, Akanecita? A: No, [tú] eres demasiado <u>flojo</u> .	K: Has bebido tanto y sigues <u>fresca como una rosa</u> . A: Es que tú <u>te emborrachas con nada</u> .

Aquí continúa la escena anterior entre Akane y Kagari y se rompe un poco la imagen de chica buena de ella. A pesar de que es la primera vez que ella bebe, apenas la afecta, mientras que él está visiblemente borracho. En japonés, la resistencia al alcohol se expresa con las palabras *tsuyoi* y *yowai*, que significan ‘fuerte’ y ‘débil’ o ‘resistente’ y ‘flojo’, respectivamente. Él alaba la resistencia de ella y Akane responde que en realidad es él quien es demasiado débil, lo cual recuerda a que perder ante una mujer se considera un mayor insulto.

En castellano se transmite un mensaje similar, pero se pierde el juego de antónimos y se cambia el adjetivo «fuerte» por «fresca como una rosa», que posee connotaciones más femeninas.

R. 47	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 6, 7:24
Pers.	Shion Karanomori, Akane Tsunemori, Yayoi Kunizuka	
AO	TL	DC
S: Akane-chan, purasuchineshon tte wakaru? (...) A: Shokujijū ni sumimasen. Y: N? Nani ga? S: Yayoi wa kono teido ja moenai wa. Motto hageshikute jōnetsuteki na no ga okonomi yo.	S: Akanecita, ¿sabes lo que es la plastificación? (...) A: Perdona en medio de la comida. Y: ¿Mm? ¿El qué? S: Yayoi <u>no se enciende</u> solo con esto. Prefiere algo más violento y apasionado.	S: Akane, ¿sabes por casualidad lo que es la plastificación? (...) A: Perdona por hablar de este tema mientras comes. Y: ¿Mm? ¿Por qué? S: A Yayoi una cosa así no <u>le saca de quicio</u> . A ella le gusta más todo el tema violento y apasionado.

En esta escena, Karanomori explica a Akane la técnica que se empleó en unos asesinatos cometidos en el pasado y Akane siente náuseas. En el episodio anterior Ginoza le había revelado a Akane que Kōgami antes ocupaba el mismo puesto que ella hasta que se vio envuelto en un caso que lo superó y ella empieza a indagar. En este diálogo se presentan distintos tipos de mujer y se rompe el estereotipo de mujer delicada que no soporta una escena violenta. Karanomori lo vincula a la sexualidad de Kunizuka con una insinuación, que se mantiene en el DC debido a la caracterización ligona del personaje, salvo en la traducción del verbo *moeru*, donde en el DC se refiere solo a que no pierde la calma.

R. 48	Tema: ACOSO, DEPENDENCIA	Episodio 6, 13:17
Pers.	Rikako Ōryō, Yoshika	
AO	<p>R: Kiita <u>wa</u>, anata no <u>otōsama</u> no koto. Okāsama no saikon aite. (...)</p> <p>Y: <u>Ano hito</u> wa... sono... watashi no koto o... hakkiri to <u>iyarashii metsuki</u> de... Ie ni kaeru tabi ni, dareka ga watashi no heya ni haitta ato ga aru n desu. (...)</p> <p>R: Okāsama ni wa <u>sōdan</u> dekinai no ne.</p> <p>Y: Hontō no chichi ga <u>nokoshita</u> shakkin wa totemo haha dake de wa hensai shikirenakute. <u>Ano otoko</u> ni tayloranai to...</p>	
TL	<p>R: He oído lo de tu señor padre. El compañero de segundas nupcias de tu señora madre. (...)</p> <p>Y: Esa persona... eh... a mí... claramente con <u>mirada lasciva</u>... Cada vez que vuelvo a casa, hay rastros de que alguien ha estado en mi habitación. (...)</p> <p>R: No lo puedes <u>consultar</u> con tu madre.</p> <p>Y: Mi madre no puede pagar sola toda la deuda que <u>dejó</u> mi padre de verdad. Tiene/Tenemos que depender de ese hombre...</p>	
DC	<p>R: He escuchado la historia acerca de tu padre. El nuevo marido de tu madre. (...)</p> <p>Y: Ese hombre me... me mira con <u>ojos obscenos</u>... Siempre que vuelvo a casa veo que... me doy cuenta de que alguien ha estado en mi habitación. (...)</p> <p>R: No puedes <u>contárselo</u> a tu madre, ¿verdad?</p> <p>Y: Mi padre biológico <u>dejó</u> tras de sí una gran deuda. Mi madre no puede pagarla por sí sola. Tiene que depender de ese hombre.</p>	

Esta escena tiene lugar en un internado femenino en el que se educa a chicas jóvenes en los valores tradicionales que ya no están tan presentes en la sociedad del momento. Rikako es una alumna popular por su atractivo e inteligencia, cualidades que usa para cautivar a otras estudiantes y luego asesinarlas. En el AO, Rikako emplea *joseigo*, el registro japonés marcadamente femenino, como se extrae del uso de la partícula *wa* después del verbo o el sufijo *-sama*, que muestra el tipo de educación que se recibe en el internado. En el DC no se aprecia que utilice ningún registro especial en este caso.

En esta escena, Yoshika, otra de las estudiantes del internado, le cuenta sus problemas familiares a Rikako, mostrando que es vulnerable y una posible víctima. Yoshika deja entrever que su nuevo padrastro por lo menos tiene intenciones inapropiadas hacia ella. En el AO, Yoshika se refiere la primera vez a su padrastro como *ano hito* ‘aquella persona’. En el DC se traduce como «ese hombre», haciendo una referencia directa al padrastro ya mencionado. En el DC se ha traducido *iyarashii metsuki* ‘mirada lasciva’ por «ojos obscenos», que suena poco natural, pero puede encajar con una señorita de internado.

En este diálogo se vislumbra que su madre no es económicamente independiente, ya que o no trabaja o no gana lo suficiente para pagar las deudas de su marido, que se entiende que ha fallecido. En el DC se traduce «ano otoko ni tayloranai to» como «tiene que depender» refiriéndose exclusivamente a su madre. No obstante, dado que en japonés los verbos no se conjugan según la persona ni el número, también se puede referir a su madre y a ella misma: «tenemos que depender».

Se podría interpretar que, puesto que el internado y las personas relacionadas con él están ancladas en las costumbres del pasado, se trata de una contracrítica a la nostalgia que se aprecia en otros momentos de la serie. Sin embargo, también se encuentran ejemplos de mujeres en una situación similar sin ninguna conexión con el internado (E13, 19:56, GINOZA: «Si odiabas tu trabajo, ¿por qué tuvimos que sufrirlo mamá y yo?»). Además, como se explica en R. 52, el hecho de que quien hace la contracrítica sea una villana resta validez a sus argumentos.

R. 49	Tema: ESTEREOTIPOS	Episodio 7, 2:38
Pers.	Nobuchika Ginoza, Shinya Kōgami	
AO	<p>G: Konkai no sōsa kara hazurete morau zo, Kōgami.</p> <p>K: Nande da, Gino?</p> <p>G: <u>Yokei na senyūkan ni torawareta keiji o shodō sōsa ni kuwaeru wake ni wa ikanai.</u></p>	
TL	<p>G: Voy a pedir que te apartes de esta investigación, Kōgami.</p> <p>K: ¿Por qué es, Gino?</p> <p>G: No puedo incluir en la investigación inicial a un detective al que embargó <u>un sentido de compañerismo excesivo</u>.</p>	
DC	<p>G: Tengo la intención de relevarte en este caso, Kōgami.</p> <p>K: Pero, Gino, ¿por qué?</p> <p>G: No puedo dejar que un detective con <u>ideas preconcebidas</u> forme parte de la investigación inicial.</p>	

En este fragmento se observa un tratamiento distinto respecto a la implicación emocional del personaje en el caso, comparado con el ejemplo de Naomi en *Death Note* (ver R. 20). En esta escena, la policía acaba de descubrir una víctima de Rikako sometida a la técnica empleada en los casos que estudió Kōgami en el pasado. En el AO se hace referencia al compañero de Kōgami fallecido de la misma manera en la palabra *senyūkan* ‘sentido de compañerismo’, dado que su muerte y no el caso en sí fue lo que desencadenó graves consecuencias para la vida de Kōgami. En el DC, sin embargo, tal vez por no encontrar un equivalente que sonara natural en castellano o por no captar el sentido o la importancia de esa mención, se ha traducido como «ideas preconcebidas», resaltando que Kōgami estaba envuelto en un caso similar, pero eliminando su implicación personal y emocional.

R. 50	Tema: COSIFICACIÓN	Episodio 7, 5:25
Pers.	Shinya Kōgami, Akane Tsunomori	
AO	TL	DC

K: Ore no kao ni nanka tsuiteru no ka?
A: Iya! Betsu ni. (...) Sono mae ni, taoru de ase fuite, fuku o chanto kite kudasai.

K: ¿Tengo algo pegado en la cara?
A: ¡No! No especialmente. (...) Antes de eso, sécate el sudor y vístete como es debido, por favor.

K: ¿Es que tengo monos en la cara o qué?
A: No, para nada. (...) Haz el favor de secarte el sudor con la toalla y ponte una camisa.

En esta escena se cosifica a Kōgami, que aparece sin camiseta entrenando lucha contra un robot, en un intento de cambiar los roles en una escena típica de sexualización. Akane se queda mirando fijamente sus músculos como si los estuviera estudiando y él le pregunta de forma ruda qué mira. Ella reacciona con vergüenza y continúan la conversación hasta que ella le pide que se seque el sudor y se ponga ropa, insinuando que si no no puede concentrarse. De esa forma, se perpetúa la idea de que esos impulsos son irrefrenables para quien mira, culpa de ellos a quien se observa y además la extiende también a los personajes femeninos.

Que se sexualice tanto a personajes femeninos como masculinos puede verse como un paso adelante, pero la distinta forma en que se lleva a cabo no es exactamente progresista ya que perpetúa los mismos estereotipos. La distinta forma de cosificar a los personajes según su género queda reflejada en el vídeo introductorio de los primeros episodios de la temporada, en el que aparece Kōgami luchando sin

camiseta y Akane en una especie de bikini futurista flotando sin hacer nada, observada de forma pasiva.

Se podría traducir la respuesta de Akane como una disculpa por un comportamiento inadecuado que ha incomodado a Kōgami: «no, perdona». Esto restaría validez a actuar de esa forma y daría un mejor ejemplo. Como Akane ha ido a buscarlo para hablar de algo confidencial, la última parte podría sustituirse por algo del estilo de «Prepárate y ven conmigo. No puedo contártelo aquí.». Sin embargo, en la imagen aparece señalándole de modo acusatorio, por lo que se podría optar por «primero dúchate, que estás todo sudado». Así se seguiría insinuando cierta tensión sexual pero también se puede interpretar que no está en condiciones de higiene aceptables para trabajar.

R. 51	Tema: ACOSO	Episodio 7, 7:40
Pers.	Akane Tsunomori, Shinya Kōgami	
AO	<p>A: Sasayama shikōkan tte donna hito datta n desu ka?</p> <p>K: Kuso yarō datta.</p> <p>A: Ha?</p> <p>K: Onnazuki de ne. Karanomori ya Kunizuka nante nando shiri o sawarareta koto ka sono tabi ni bun nagurareru no ni mattaku koriru yōsu ga nakatta na. Ato tanki datta. Ichido hi ga tsuku to, te ga tsukerarenakute na. Aru toki shikisō chekku ni hikakatta yōgisha taku ni fumikomu to, masa ni saratta josei ni noshikakatteru tokoro datta. Sasayama sono otoko o ayauku koroshikaketa. Tōji ore wa kanshikan datta kara, ichiō tometa ga, naishin <u>tanoshii yatsu</u> da to omotteta. Onnazuki de kyōbō de jitsu ni <u>tanoshii kuso yarō</u> da to. Sukunaku tomo anna shinikata o suru otoko ja nakatta.</p>	
TL	<p>A: ¿Qué tipo de persona era el inspector Sasayama?</p> <p>K: Un cabrón de mierda.</p> <p>A: ¿Eh?</p> <p>K: Porque era un mujeriego. Aunque cada vez que tocaba el culo a Karanomori o Kunizuka, entre otras, era golpeado, no parecía aprender la lección en absoluto. Además, era irascible. Una vez se encendía la llama, se le iba la mano. Una vez al entrar en la casa de un sospechoso cazado por una prueba de color, estaba casi a punto de echársele encima a la mujer que retenía. Sasayama estuvo a punto de cargarse a ese tipo. Por aquel entonces yo era inspector, así que lo paré, pero por dentro pensaba que era un <u>tío divertido</u>. Que era mujeriego, bruto y en realidad <u>un cabrón de mierda divertido</u>. Por lo menos no era un hombre que debiera morir de esa forma.</p>	
DC	<p>A: ¿Qué tipo de persona era el ejecutor Sasayama?</p> <p>K: Un cabrón de mierda.</p> <p>A: ¿Eh?</p> <p>K: Era un mujeriego. La de veces que le tocó el culo a Karanomori y a Kunisuka. Cada vez que lo hacía le partían la cara, pero el tío no aprendía la lección. Tenía muy mal genio. Si se ponía hecho una furia nadie podía pararle. Un día tuvo que</p>	

	ir a casa de un tipo con alerta por prueba de color. Al entrar, el tipo estaba encima de una mujer a la que retenía. Sasayama estuvo a punto de cargarse a aquel tipo. Yo era su inspector aquel entonces, así que le paré los pies, pero en el fondo pensaba que era <u>un buen tío</u> . Un mujeriego violento cabronazo que <u>en el fondo</u> era <u>un buen tío</u> . Por lo menos no merecía morir del modo horrible en que murió.
--	--

En esta escena, Kōgami habla de un compañero suyo que falleció cuando él todavía era inspector, antes de que sus experiencias aumentaran su índice de criminalidad. Al principio parece que lo está criticando, pero al final reconoce que en el fondo creía que era divertido. En el DC se produce un cambio significativo porque las dos veces que lo llama *tanoshii yatsu* ‘tipo gracioso’ en el AO se traduce como «un buen tío». En japonés, por tanto, o bien que les tocara el culo a sus compañeras le parecía un comportamiento gracioso o bien lo consideraba gracioso a él a pesar de que hacía eso. En el DC, queda claro que lo consideraba un buen tío a pesar de sus actos. Sin embargo, como ocurre en *Death Note* (ver R. 16), al acoso de esa clase se le resta gravedad al tiempo que se condenan otros abusos como la violación.

R. 52	Tema: ROLES DE GÉNERO	Episodio 8, 2:47
Pers.	Rikako Ōryō, Makishima	
AO	<p>R: Zenryōsei joshi gakkō to iu kono gakuen no kyoiku hōshin o Makishima-sensei wa dō <u>okangae</u> desu ka?</p> <p>M: Jidaisakugo de wa aru ga, sore yue ni kishōkachi ga aru ka na. Ima no jidai ni nau mo mukashinagara no sutairu de musume ni shūgaku sasetai to omou nara, koko shika hoka ni nai.</p> <p>R: Teishukusa to kihin, ushinawareta dentō no bitoku. Sore ga Ōsō gakuen no kakageru kyōiku no rinen. Danshi ni wa <u>motomerarenai</u>, joshi dake ni <u>fuka sareru</u> puraoriti. Sore o kizamitsukerareta ato de, watashitachi wa shinsō no reijō to iu burandohin toshite shukka sare, soshite ryōsaikenbo to iu <u>kurashikku</u> na kagu o motomeru <u>tonogata</u> ni, kōnyū sareru. Kekkon to iu teisai. Kono gakkō ni iru seito wa daremo ga shukujo to iu na no kōgeihin ni kakō sareru tame no sozai na n desu. Migaki agerare, kansei sareru no o matsu genseki, kanashiku soshite taikutsu na inochi desu wa. Hoka ni hanahiraku hazu no kanōsei wa ikura datte aru no ni.</p>	
TL	<p>R: ¿Qué opina de la política educativa de un internado femenino como esta escuela, profesor Makishima?</p> <p>M: Es un anacronismo, pero tal vez por esa razón sea valioso debido a su escasez. En esta época si quieres escolarizar a tu hija ahora en el estilo de antaño, no hay otro que este lugar.</p> <p>R: Castidad y elegancia, virtudes de una tradición perdida. [Los] ideales educativos que abandera la academia Ōsō. No se <u>exigen</u> a los chicos, prioridades que solo se <u>imponen</u> a las chicas. Despues de que se nos grabe eso, se nos distribuye como a productos de marca llamados doncellas reclusas y nos adquieren señores que desean un mueble clásico llamado buena esposa y madre</p>	

	<p>sabia. [La] formalidad llamada matrimonio. [Las] alumnas que están en esta escuela son material para elaborar objetos de artesanía llamados «damas». Gemas en bruto que esperan a ser pulidas y acabadas, son vidas tristes y aburridas. Aunque hay tantas otras posibilidades de florecer.</p>
DC	<p>R: Dígame, ¿qué opina de la política educativa de un internado femenino como este, profesor Makishima?</p> <p>M: No cabe duda de que es anticuada, pero quizás es ahí donde reside su valor. En una época como esta, si alguien desea que su hija reciba una educación a la antigua usanza no tiene otro lugar al que acudir.</p> <p>R: La castidad y el decoro... virtudes de una tradición perdida. Es la doctrina que abandera la academia Ōsō. Estas cualidades no se les <u>reconoce</u> a los chicos, solo se le <u>atribuyen</u> a las chicas, en que son prioritarias. Tras inculcárnoslas, a las doncellas reclutas se nos distribuye como a productos de marca y nos adquieren mediante una formalidad llamada «matrimonio» aquellos <u>hombres</u> que anhelan un mueble de <u>anticuario</u> llamado «una buena madre y amante esposa». Todas las alumnas de esta escuela son poco más que materia prima que será procesada en forma de objeto de artesanía llamado «dama». Son gemas en bruto, esperando ser moldeadas y pulidas. Viven vidas sombrías, llenas de hastío a pesar de que existen tantas otras formas posibles de florecer.</p>

En este fragmento, Rikako le cuenta las razones por las que escoge solo a compañeras de su escuela como víctimas a Makishima, el villano principal de la serie al que Kōgami persigue, y hace un potente alegato contra la educación a la antigua usanza que reciben las chicas del internado. Puesto que Rikako es una villana y además se la retrata como inferior a Makishima y sus otros seguidores, su crítica a las costumbres del pasado (nuestro presente) por las que en el resto de episodios se muestra nostalgia pierde fuerza aunque sea acertada.

En el DC se ha traducido casi literalmente, a excepción del fragmento en que compara la obligatoriedad de ciertas cualidades en chicas y chicos. Parece que se debe a una confusión con el verbo *motomeru* ‘exigir’ y el verbo *mitomeru* ‘reconocer’, cambiando el sentido de la oración. A pesar de que claramente se utiliza vocabulario que refleja la alta categoría de los individuos, se traduce *tonogata* ‘señor’ o ‘caballero’ como «hombres». Por otra parte, se recalcan mediante el léxico la idea de que son costumbres obsoletas traduciendo *kurashikku* (del inglés *classic*) por «de anticuario», aprovechando la metáfora de los muebles; la desilusión que le produce su destino y el estilo refinado y literario Rikako que en este caso sí se reproduce con un estilo diferenciado.

R. 53	Tema: CAPACIDAD	Episodio 8, 6:55
Pers.	Shinya Kōgami	
AO	Butai settei ni gei ga nai. (...) Konkai no niken kara wa, yuganda yūmoa ya messējisei mo kanjinai. Utsukushiku akumateki de geiji sakuhin no yō da ga, nanika ga chimeiteki ni kakete iru. (...) Orijinariti. (...) Konna tēma o kaketa koroshi na no ni, <u>hannin no shō ga usui</u> . Sukunakutomo ore ni wa kanjirarenai.	
TL	No hay arte en la elección del escenario. (...) No percibo humor retorcido ni sentido de mensaje en estos dos casos. Parece que son obras hermosas y diabólicas, pero les falta algo fatalmente. (...) Originalidad. (...) Aunque [son] asesinatos que abordan temas como estos, <u>la cualidad de lx autorx</u> del crimen es sosa. Al menos yo no alcanzo a percibirla.	
DC	Se trata de escenarios sin chispa. (...) No percibo humor negro ni sentido de mensaje en los crímenes más recientes. Son hermosos y maléficos y parecen obras de arte, pero les falta algo esencial. (...) Originalidad. (...) Son asesinatos muy elaborados, pero sin mensaje profundo. Al menos yo no alcanzo a percibirlo.	

De forma similar a Misa de *Death Note*, a Rikako y a sus obras se las considera malas imitaciones de equivalentes masculinos antes de conocer a la autora. Las «obras» de Rikako, los cadáveres plastificados y mutilados de sus víctimas colocados de forma «artística» en lugares públicos, imitan los trabajos de su padre y del asesino que mató al antiguo compañero de Kōgami. En estas valoraciones se cumple lo que se denuncia de las metáforas sobre la traducción mencionadas en el marco teórico: que el trabajo femenino se considera reproductivo, no creativo y supeditado a la originalidad (masculina). En el AO, Kōgami, que está analizando el perfil del criminal, empieza hablando de la obra y sus defectos y acaba criticando la calidad de la autora. En el DC, en cambio, se habla solamente de la propia obra y no se critica a la autora.

R. 54	Tema: VIOLENCIA CONTRA MUJERES, ROLES DE GÉNERO	Episodio 8, 20:28
Pers.	Toyohisa Sengūji	
AO	Kimi wa <u>tanoshimaseru</u> gawa no <u>kogitsune</u> datta yō da ga, watashi wa kare to onajiku <u>tanoshimu</u> gawa no <u>pureiyâ</u> de ne.	
TL	Parece que tú eras [unx] <u>zorritx</u> de lxs de <u>hacen que otrxs se diviertan</u> y yo, igual que él, soy un <u>jugador</u> de lxs que <u>se divierten</u> .	
DC	Parece que <u>no eras más que una zorra</u> a la que cazar por <u>entretenerte</u> , pero tanto él como yo somos jugadores que <u>disfrutamos</u> con ello.	

En esta escena, el que va a ser el reemplazo de Rikako Ōryō, la colegiala asesina, le dice lo que piensa de ella antes de matarla brutalmente. En la escena se utiliza estética

y referencias de la caza con perros, de ahí que la llame *kogitsune* ‘cachorrx de zorrx’, sin género en japonés. En el AO se utiliza la forma causativa del verbo *tanoshimu* ‘divertirse’ en oposición a la forma activa habitual, dando a entender que ella era un objeto pasivo con el que jugar y él es, como Makishima, el villano principal de la historia, uno de los que juegan activamente. En el DC, se remarca el poco valor que cree que Rikako tiene para Makishima, pero se pierde un poco el contraste entre voz activa y pasiva que puede hacer referencia a roles de género.

R. 55	Tema: RELACIONES AFECTIVAS	Episodio 9, 9:39
Pers.	Profesor Saiga	
AO	Ryōshin wa mada dochira mo gozonmei. Hitori musume ni nakanaka <u>koibito ga dekinai</u> no o shinpai shite iru. Kōankkyoku iri ni mo hantai datta.	
TL	Sus progenitores aún siguen ambos con vida. Les preocupa que su única hija <u>no consiga</u> encontrar pareja. También se oponían a que entrara en las fuerzas de seguridad.	
DC	Señorita, sus dos padres aún no han muerto y les preocupa que su única hija <u>aún no haya encontrado</u> pareja. Además, se oponían a que entrara en las fuerzas de seguridad.	

En *Psycho-pass* no se observa tanta presión para encontrar pareja como en *Detective Conan*, pero también está presente. Se insinúa cierta tensión entre Akane y Kōgami (ver R. 50), probablemente para crear expectación en el público. Por ejemplo, en el E6, 4:54, DC, Kagari pregunta a Akane: «¿Cómo es que te preocupas tanto por Ko, eh? ¿Te has enamorado?». En *Psycho-pass* no aparecen personajes que representen papeles de madre o esposa, solo otros personajes que las mencionan en sus diálogos (ver R. 48). Por estas escasas menciones, podemos deducir que su papel y sus preocupaciones siguen siendo similares a las actuales.

En esta escena el profesor Saiga, un psicoanalista que había dado clase a Kōgami, deduce información personal de Akane solo con mirarla, entre la que se encuentran estos datos. Suponiendo que se refiera a su padre y a su madre por *ryōshin* ‘ambos progenitores’, se puede deducir que a personas de estos dos géneros les preocupa la situación sentimental o el estado civil de su hija (no se sabe si de su hijo también les preocuparía ya que la palabra *musume* es de género marcado). En el AO se usa la expresión *nakanaka dekinai* ‘no lo consigue’ que implica esfuerzo o dificultad y en el DC se emplea «aún no ha encontrado», que transmite un matiz distinto, más impaciente.

El hecho de que se mencione su profesión inmediatamente después puede implicar que ven ese puesto o el trabajo en general como un impedimento para encontrar pareja.

Es reseñable que en el DC se traduce *koibito* ‘novix’ por «pareja», sin especificar género en castellano, al contrario de lo que ocurre en *Detective Conan* (ver R. 5). Al principio del mismo episodio, el asistente virtual de Akane deduce que tiene una cita por el atuendo que ha elegido aunque en realidad ha quedado con Kōgami para continuar la investigación fuera de servicio. Esto se puede interpretar como que se arregla porque va con él. Akane niega que sea una cita, pero enrojece. El asistente se refiere a su acompañante de forma neutra en japonés (*aite*) y le propone regalos que llevarle, entre ellos un ramo de flores. En el DC tampoco se especifica género en esta ocasión. Como dato curioso, el asistente se atavía con un gorro, lupa y capa de Sherlock al interrogarla durante esa escena.

También es llamativa la elección de «aún no han muerto», cuando «siguen con vida» tiene casi la misma longitud y presenta una consonante bilabial en la misma posición (lo cual es relevante si la elección se debió al movimiento de la boca del personaje).

Conclusiones

Se eligió trabajar con tres series por miedo a encontrar pocos ejemplos y por el interés de estudiar si se producían cambios significativos en el contenido japonés o en el doblaje al castellano según la época, aunque sería más preciso centrarse en un solo estudio de animación o de doblaje. Se ha descubierto que en cada una de las series hay material suficiente para un trabajo de estas características. Se han seleccionado los ejemplos más chocantes, recurrentes o significativos en términos traductológicos y se han agrupado los de temáticas similares para poder mostrar el máximo posible, pero no se ha podido incluir todo lo que aparece. Tampoco se ha comentado el doblaje en catalán de *Detective Conan*, al que se recurrió para comparar los fragmentos que no se escuchaban bien en japonés, en el que se han tomado algunas decisiones distintas respecto al castellano y que podría ser objeto de estudio en otro trabajo. Se empezó visionando las series en japonés para localizar las escenas o diálogos que pudieran llamar más la atención al público de la versión en castellano o que dieran juego al traducir. Al comparar esos fragmentos breves detenidamente en japonés y su doblaje en castellano, aparecen importantes diferencias que al verlos solo en uno de esos idiomas no se aprecian y pasan desapercibidos.

En las tres series se presenta contenido machista, pero en diferente grado y con distinta intención. En el doblaje al castellano de cada una de ellas se observa una tendencia distinta en la forma de traducirlo.

En *Detective Conan*, pese a ser la más antigua de las tres, aparecen personajes femeninos atrevidos y fuertes con ciertos mensajes de corte feminista que se pierden entre otros tantos machistas. El contenido machista de la serie, no obstante, no parece deberse a una fuerte convicción de que las mujeres sean inferiores a los hombres, sino a la influencia inconsciente de una cultura que asigna diferentes roles y cualidades a unas y otros. La conducta de Kogoro, el personaje más machista, se retrata de forma desfavorable y los otros personajes rechazan su comportamiento. A la vez que se repreueba que se obsesione con una joven famosa por ser demasiado mayor, se muestran como elementos cómicos conductas que sobrepasan la línea del acoso debido a que se considera que estar obsesionado con el sexo hasta esos límites es una cualidad positiva en hombres.

En el doblaje de *Detective Conan* en general no se aprecian adaptaciones o atenuaciones reseñables de los mensajes machistas salvo en casos como cuando se

emplea el término *yamato nadeshiko*, por ser demasiado específico de la cultura japonesa. En los diálogos de Ran, el personaje femenino principal, se observa una tendencia a reforzar la firmeza de su registro, que en japonés es más formal y educado. El hallazgo más preocupante es que algunos de los mensajes machistas se ven reforzados en el doblaje, lo cual puede deberse a la época en que se realizó.

Todo el universo en que *Death Note* está ambientada y los personajes que aparecen en ella están imbuidos de machismo en mayor (probablemente consciente) o menor (quizá incosciente) grado. Al principio de la serie se presenta al protagonista como inteligente y triunfador y se exponen sus ideales de justicia de forma que el público se pueda identificar con él. Sin embargo, una vez aparece un rival a su altura y las decisiones de Light empiezan a ser más moralmente cuestionables, se posiciona al público en su contra. A pesar de que los violadores y acosadores se juzgan duramente, los personajes del bando que se podría considerar «bueno» también menosprecian y cosifican a las mujeres, por lo que no se aprecia ninguna crítica explícita hacia esos comportamientos dentro de la serie. Esto, junto al hecho de que los personajes femeninos existen en relación a otros masculinos más relevantes, apenas hacen nada por sí mismas y perpetúan multitud de estereotipos, dificulta enormemente eliminar el machismo de los diálogos en su traducción o mostrarlo de forma más crítica ya que está demasiado presente en toda la trama. Por ello, debería tenerse en cuenta a la hora de evaluar su público recomendado, puesto que no aporta un referente igualitario a los más jóvenes.

En el doblaje de *Death Note* es en el que se observa un mayor número de atenuaciones de mensajes machistas, probablemente por la abundancia con la que aparecen. El contenido machista en ocasiones se exagera, como en la escena del R. 18, en la que el personaje masculino grita en la versión en castellano y en japonés no. De todas formas, en la mayor parte de casos se respeta el sentido del original y no se producen grandes alteraciones.

En *Psycho-Pass* hay personajes femeninos más variados e independientes, que no aparecen por ser «novia, amiga o hija de» y realizan todo tipo de trabajos, pero siguen ajustándose a estereotipos como una mayor sensibilidad y pasividad. Si bien se profundiza en las historias y sentimientos de algunas de ellas, que evolucionan como personajes a lo largo de la serie, la mayor parte de mujeres que aparecen en ella están sexualizadas y modeladas desde una perspectiva androcéntrica. Tal vez no sea casual que las que más se alejan de las ideas tradicionales de feminidad mantengan

relaciones con otras mujeres. Se intenta crear un ambiente futurista modificando costumbres, pero basándose en las actuales, por las que se muestra nostalgia, y los hombres siguen siendo quienes instruyen y lideran. La manera de tratar los temas como las habilidades de la protagonista o su confianza a la hora de realizar su labor son marcadamente distintas a las otras dos series.

Aunque es normal que en obras del mismo género aparezcan distintos tipos de personajes con sus virtudes y defectos, tanto novatos vulnerables como genios ególatras y todo el abanico de variaciones aparte de esos, llama la atención que los personajes femeninos de inteligencia excepcional, por no hablar de ese nivel de seguridad en sí mismas, sean prácticamente inexistentes. Una protagonista femenina y además inteligente podría considerarse un avance hacia una mayor diversidad en los papeles femeninos, pero la actitud hacia ella y el patrón de novata torpe rodeada de mentores masculinos está demasiado generalizado para pasarlo por alto.

En el doblaje de *Psycho-Pass* no se aprecia una concienciación mayor que en las anteriores respecto a estos temas a pesar de ser la más reciente. En su traducción se pierden connotaciones y dobles sentidos de los que tal vez no se haya percatado o para los que no se haya encontrado una solución satisfactoria.

En todas las traducciones se favorece el masculino gramatical para referirse a colectivos cuando no está claro que se refiera solo a mujeres, pero en algunos casos se usa siendo innecesario. Asimismo, algunos matices del idioma japonés que denotan la posición social de las mujeres se pierden al traducirlos al castellano por las razones comentadas en el marco teórico. Todas las traducciones parecen perseguir un lenguaje natural y una expresión clara de la información que se transmite por encima de la literalidad. En el doblaje de *Death Note* es en el que más se aprecia mayor sensibilidad hacia el contenido machista y en *Detective Conan*, mayor afinidad hacia el mismo. En ambos casos claramente influyen las decisiones tomadas durante su traducción.

En todas ellas se observan cambios de sentido y partes que se eliminan o añaden por diversos motivos. Algunas de las modificaciones presentes en las tres series coinciden con lo esperable si se hubieran traducido desde una perspectiva feminista. Sin embargo, no es una tendencia consistente en ninguna de ellas y por tanto no parecen realizadas de forma premeditada. Tal vez se deban a casos concretos que subjetivamente resultaron más impactantes. La situación de la mujer en España y en Japón no parece considerarse tan distinta como para que se plantee una estrategia

de adaptación cultural dirigida a modificar ese contenido. Aun así, muestra que sí hay un margen para la modificación incluso si el texto del doblaje debe ser coherente con la imagen que aparece y no se puede expandir como podría, por ejemplo, la traducción de una novela.

Lo que condiciona en mayor medida la viabilidad de las estrategias de traducción feminista parece ser el tabú de alejarse del original conscientemente por razones ideológicas distintas a las predominantes. Incluso si se rechazan estas estrategias, se debería comprender hasta qué punto la ideología propia puede influir en las elecciones tomadas durante la traducción.

Bibliografía

- Baquero, J. M. (6 de noviembre de 2015). Adolescentes machistas: la cruda herencia del patriarcado. *Eldiario.es*. Consultado en: http://www.eldiario.es/andalucia/Adolescentes-machistas-cruda-herencia-patriarcado_0_449355873.html [Último acceso: 27/2/18]
- Barbijaputa (23 de agosto de 2016). La cultura de la violación y la locura. *Eldiario.es*. Consultado en: http://www.eldiario.es/zonacritica/cultura_de_la_violacion_6_551254875.htm1 [Último acceso: 27/2/18]
- Benedict, R. (1946). *The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*. Boston, MA: Mariner.
- Bengoechea, M. (2014). Feminist translation? No way! Spanish specialised translators' disinterest in feminist translation. En *Women's Studies International Forum*, 42, 94-103. DOI: [10.1016/j.wsif.2013.06.009](https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.06.009)
- Bengoechea, M. (2015). Cuerpos hablados, cuerpos negados y el fascinante devenir del género gramatical. *Bulletin of Hispanic studies*, 92(1), 1-24. DOI: [10.3828/bhs.2015.01](https://doi.org/10.3828/bhs.2015.01)
- Bernal Triviño, A. I. (29 de marzo de 2017). El techo de cristal de las mujeres en el cine español, *Público*. <http://www.publico.es/culturas/techo-cristal-mujeres-cine-espanol.html> [Último acceso: 27/2/18]
- Blake, R. (19 de abril de 2016). *Elle como pronombre (inclusivo)* [Vídeo]. Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=Pwa_AoX8UD0 [Último acceso: 27/2/18]
- Brufau Alvira, N. (2011). Translation and gender: the state of the art in Spain. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, 3, 1-17. DOI: [10.6035/MonTI.2011.3.7](https://doi.org/10.6035/MonTI.2011.3.7)
- Cano, J. E. (2016). La «otredad» femenina: construcción cultural patriarcal y resistencias feministas. *Asparkia: investigació feminista*, (29), 49-62. Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5801880> [Último acceso: 27/2/18]
- Castillo Mayé, M.R. y Montes Berges, B. (2007). Escala de estereotipos de género actuales, *Revista electrónica, Universidad de Jaén*. Consultado en: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ininv/article/viewFile/198/179> [Último acceso: 27/2/18]
- Castro, O., y Andrews, M. (2009). (Re-) examining horizons in feminist translation studies: towards a third wave. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, 1, 59-86. Consultado en:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13037/1/MonTI_01_08_trans.pdf
[Último acceso: 27/2/18]

Castro, O., y Ergun, E. (Eds.). (2017). *Feminist translation studies: local and transnational perspectives* (Vol. 20). Nueva York, NY: Taylor & Francis.

Cèlia Romea: «La representación de la mujer en el cine ha evolucionado en el aspecto formal, pero el significado misógino persiste» (Julio de 2011). *Entrevistes, Universitat de Barcelona*. Consultado en:
http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2011/Entrevistes/Celia_Romea.html [Último acceso: 27/2/18]

Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 13(3), 454-472. DOI: [10.1086/494428](https://doi.org/10.1086/494428)

Clahou, O. (2002). Gender issues in translation studies. *MSc in Translation Studies, Term Paper 2, Spring*. 23. Consultado en:
http://www.academia.edu/16769182/Gender_issues_in_Translation_Studies
[Último acceso: 27/2/18]

De Marco, M. (2006). Audiovisual translation from a gender perspective. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 167-184. Consultado en:
http://www.jostrans.org/issue06/art_deMarco.pdf [Último acceso: 27/2/18]

De Miguel Luken, V. (2015) *Percepción de la violencia de género en la adolescencia y la juventud*. Madrid, España: Delegación del Gobierno para la Violencia de Género. Consultado en:
http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/investigaciones/2015/pdf/Libro20_Percepcion_Social_VG_.pdf [Último acceso: 27/2/18]

Derrida, J. (1985). *The ear of the other: Otobiography, transference, translation: Texts and discussions with Jacques Derrida*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

El machismo que no se ve (Noviembre de 2015) En *Documentos TV*. TVE.
Consultado en: <http://www.rtve.es/television/20151117/machismo-no-se-ve/1255967.shtml> [Último acceso: 27/2/18]

Eshelman, D. (2007). Feminist Translation as Interpretation. *Translation Review* 74, 16-27. DOI: <https://doi.org/10.1080/07374836.2007.10523960>

Gallardo, V. (3 de febrero de 2015). En España, solo el 8% de las películas están dirigidas por mujeres. *El Mundo*. Consultado en:
<http://www.elmundo.es/yodona/2015/02/03/54c78616268e3efa198b457e.html>
[Último acceso: 27/2/18]

Garea, F. (27 de marzo de 2012). Gallardón: “La maternidad libre hace a las mujeres

auténticamente mujeres”, *El País*. Consultado en:
https://elpais.com/sociedad/2012/03/27/actualidad/1332870291_231347.html
[Último acceso: 27/2/18]

Gelb, J. (2003). *Gender Policies in Japan and the United States: Comparing Women's Movements, Rights and Politics*. Nueva York, NY: Palgrave Macmillan.

Google despide al ingeniero que estuvo en el centro de polémica sexista (8 de agosto de 2017), *El Mundo*. Consultado en:
<http://www.elmundo.es/economia/empresas/2017/08/08/59892fcde5fdea34528b45dd.html> [Último acceso: 27/2/18]

Hausmann, R., Tyson, L., y Zahidi, S. (2007) The Global Gender Gap Report 2007, *World Economic Forum*. Consultado en:
http://www3.weforum.org/docs/WEF_GenderGap_Report_2007.pdf [Último acceso: 27/2/18]

Hurtado Albir, A. (1988). La fidelidad al sentido: Problemas de definición. *Centro Virtual Cervantes*. Consultado en:
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/08_hurtado.pdf
[Último acceso: 27/2/18]

Huston, T. (21 de abril de 2016). Research: We Are Way Harder on Female Leaders Who Make Bad Calls, *Harvard Business Review*. Consultado en:
<https://hbr.org/2016/04/research-we-are-way-harder-on-female-leaders-who-make-bad-calls> [Último acceso: 27/2/18]

Karam, A. (Diciembre de 2010). *A Study of the Portrayal of Women by the Media and their Presence in Media Organizations in Some Countries of the Mediterranean*. Trípoli, Líbano: The Safadi Foundation. Consultado en:
<https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/womeninnews-dev/resources/1498840015NMEWtw.pdf> [Último acceso: 27/2/18]

Karpinski, E. C. (2016). Gender, genetics, translation: Encounters in the Feminist Translator's Archive of Barbara Godard. *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 14. Consultado en: <https://lants.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/365/330> [Último acceso: 27/2/18]

La representació de les dones a la televisió. Informe sobre la diversitat i la igualtat (2013), *Consell de l'Audiovisual de Catalunya*. Consultado en:
http://www.cac.cat/pfw_files/cma/actuacions/Continguts/i29_2013_INFORME_DIVERSITAT_I_DONES.pdf [Último acceso: 27/2/18]

Lauzen, M. M. (2017) It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017, *San Diego State University*. Consultado en: <http://www.nywift.org/documents/Lauzen%20-%20Its%20a%20Mans%20Celluloid%20World.pdf> [Último acceso: 27/2/18]

- Livia, A. (2003). "One man in two is a woman": Linguistic approaches to gender in literary texts. *The handbook of language and gender*, 142-158. Consultado en: http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/WW_W_Content/9780631225027/006.pdf [Último acceso: 27/2/18]
- López Díez, P. (2005). Representación, estereotipos y roles de género en la programación infantil. *IORTVE e Instituto de la Mujer*. Consultado en: <http://www.pilarlopezdiez.eu/pdf/RepreEstereoRoles.pdf> [Último acceso: 27/2/18]
- Lotbinière-Harwood, Susanne de. (1991). *Re-Belle et Infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montréal, Canadá: Women's Press.
- Martínez, S. (7 de marzo de 2017). La reducción de la brecha salarial entre hombres y mujeres se estanca en Europa, *El Periódico*. Consultado en: <https://www.elperiodico.com/es/economia/20170307/reduccion-brecha-salarial-entre-hombres-mujeres-estanca-5882585> [Último acceso: 27/2/18]
- Montoya, J.A. (26 de noviembre de 2014). La presidenta del Círculo de Empresarios 'prefiere' contratar a mujeres que no vayan a tener hijos, *El Mundo*. Consultado en: <http://www.elmundo.es/economia/2014/10/03/542e76a0ca4741b67e8b4582.html> [Último acceso: 27/2/18]
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation* (Vol. 66). New York, NY: Prentice hall.
- Nida, E. A., y Taber, C.R. (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden, Países Bajos: Brill.
- Paniagua, E. (5 de marzo de 2017). Paso atrás en la igualdad de género, *El Mundo*. Consultado en: <http://www.elmundo.es/economia/2017/03/05/58b956ebe5fdea615f8b45f5.html> [Último acceso: 27/2/18]
- Reimóndez Meilán, M. (2009). The Curious Incident of Feminist Translation in Galicia: Courtcases, Lies and Gender-n@tions. *Galicia21: Journal of Contemporary Galician Studies*, (1), 68-89. Consultado: http://www.galicia21journal.org/A/pdf/galicia21_6_reimondez.pdf [Último acceso: 27/2/18]
- Santaemilia, J. (2017). A Corpus-Based Analysis of Terminology in Gender and Translation Research The Case of Feminist Translation. En Castro, O. y Ergun, E., *Feminist translation studies: local and transnational perspectives*, 20. Nueva York, NY: Taylor & Francis.
- Takemaru, N. (2010). *Women in the language and society of Japan: the linguistic roots of bias*. Jefferson, MO: McFarland.

- The Global Gender Gap Report 2016 (2016). *World Economic Forum*. Consultado en: http://www3.weforum.org/docs/GGGR16/WEF_Global_Gender_Report_2016.pdf [Último acceso: 27/2/18]
- The Global Gender Gap Report 2017 (2017). *World Economic Forum*. Consultado en: http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2017.pdf [Último acceso: 27/2/18]
- Torresi, G. (12 de julio de 2017). Chapas y camisetas para promover la violencia machista, *La Vanguardia*. Consultado en: <http://www.lavanguardia.com/de-moda/feminismo/20170712/424055392658/camisetas-chapas-machistas-apologia-violencia-agresiones-san-fermin.html> [Último acceso: 27/2/18]
- Un estudio atestigua la desigualdad de género en el mundo en sanidad (11 de marzo de 2016). *Eldiario.es*. Consultado en: http://www.eldiario.es/eldiarioex/sociedad/estudio-atestigua-desigualdad-genero-sanidad_0_493451402.html [Último acceso: 27/2/18]
- Venuti, L. (2001). Strategies of Translation. En M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 240-244. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Vidales, R. (27 de enero de 2015). Una de cada tres jóvenes considera aceptable que su pareja la controle, *El País*. Consultado en: https://politica.elpais.com/politica/2015/01/27/actualidad/1422363044_535263.html [Último acceso: 27/2/18]
- Villanueva Jordán, I. (2010). El feminismo y la deconstrucción en la traducción. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas*, 13, 85-94. Consultado en: https://www.researchgate.net/publication/304824668_El_feminismo_y_la_deconstruccion_en_traduccion [Último acceso: 27/2/18]
- Von Flotow, L. (1991). Feminist translation: Contexts, practices and theories. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(2), 69-84. Consultado en: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037094ar.pdf> [Último acceso: 27/2/18]
- Wojcicki, S. (9 de agosto de 2017). Read YouTube CEO Susan Wojcicki's Response to the Controversial Google Anti-Diversity Memo, *Fortune*. Consultado en: <http://fortune.com/2017/08/09/google-diversity-memo-wojcicki/> [Último acceso: 27/2/18]
- Zaharia, A. C. (2004). Gender in Translation. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*. Consultado en: http://uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/62.doc [Último acceso: 27/2/18]

Anexos

Citas originales

^I For example, in the 1990s, Lotbinière-Harwood (1991, 9) claimed that feminism involved “making women seen and heard in the real world” through language and translation.

^{II} For Eshelman (2007, 16), *feminist translation* “is an inclusive term that covers studies of how gender has been

^{II} For Eshelman (2007, 16), *feminist translation* “is an inclusive term that covers studies of how gender has been translated in already-published works, in addition to statements and written reflections by practicing translators who describe the relationship of feminism to their work”.

^{III} Due to this double emphasis on *feminist* and *women*, however, FTS runs the risk of pursuing two possibly contradictory agendas: on one side, it works to dismantle asymmetrical power structures that have historically produced and maintained women’s subordination; on the other side, it tends to fall into the trap of essentialism that defines feminism as exclusively *about* women, a universally claimed category that ignores differences and hierarchies among women and intersectionalities of power relations.

^{IV} While the metaphors we have looked at attempt to cloak the secondary status of translation in the language of the phallus, western culture enforces this secondariness with a vengeance, insisting on the feminized status of translation. Thus, though obviously both men and women engage in translation, the binary logic which encourages us to define nurses as female and doctors as male, teachers as female and professors as male, secretaries as female and corporate executives as male also defines translation

as, in many ways, an archetypal feminine activity.

^V When translating from a language in which there are many linguistic gender markers into a language which has fewer, either gender information is lost, or it is overstated, overtly asserted where in the original it is more subtly presupposed.