

**MERCEDES ARIZA**  
Universidad de Urbino  
Urbino, Italia  
mercedes.ariza@uniurb.it

### **Consideraciones acerca de la traducción de los elementos culturales en el doblaje de los dibujos animados<sup>1</sup>**

Nuestro trabajo pretende realizar un breve recorrido por las dificultades de traducción que plantea el doblaje de los dibujos animados y, en particular, el trasvase de los elementos culturales en su acepción más extensa<sup>2</sup>. Para nuestro análisis presentamos algunos ejemplos sacados de un corpus más amplio de casos prácticos en inglés, español e italiano que han sido objeto de estudio por expertos de la traducción audiovisual en ámbito hispánico (Lorenzo y Pereira, 1999; 2001; Lorenzo, 2005)<sup>3</sup>.

Para nuestro trabajo seguimos el marco teórico-metodológico propuesto por Chaume (2004) por ser el más abarcador hasta la fecha. En particular, nos centraremos en el análisis del código lingüístico, el único que puede manipularse en la mayoría de las ocasiones. Todo ello sin olvidar la continua interacción de los diferentes códigos de significación que dota al texto audiovisual de su significado extra, tal y como propugna Chaume cuando explica que “una traducción que no contemple todos los códigos en juego es necesariamente una traducción parcial” (Chaume, 2004: 26).

#### **1. La traducción audiovisual y sus peculiaridades**

La traducción audiovisual (TAV) se caracteriza por tres grandes rasgos frente a otros tipos de traducción. En primer lugar, en este tipo de trasvase nos encontramos ante múltiples canales de realización (Mayoral, 2001), por lo cual la información nos llega de manera simultánea por medio del canal visual y sonoro (o auditivo). De aquí que el código lingüístico pueda transmitirse tanto por el canal acústico como por el canal visual, lo que exige al traductor adoptar ciertas estrategias y técnicas de traducción para respetar las restricciones de tipo fonético, cinésico e isocrónico de este tipo de texto (Agost, 1999; Mayoral, 2001; Chaume, 2004).

En segundo lugar, la TAV es fruto de un trabajo de equipo en el que participan varios protagonistas como el traductor, el ajustador, el director de doblaje y los actores, entre otros (Mayoral, 2001). Como consecuencia, la calidad final del producto refleja una responsabilidad compartida entre todos los miembros del equipo de traducción. Un factor muy delicado puesto que, en más de una ocasión, el trabajo llevado a cabo en un primer momento por el traductor puede desvanecer tras la intervención del ajustador y del director que pueden conocer poco o desconocer por completo la lengua original que están manipulando (Agost, 1999; Mayoral, 2001).

En tercer lugar, en algunas modalidades de traducción audiovisual, como en el caso del subtítulo o de las voces superpuestas, el espectador percibe el producto audiovisual en dos lenguas diferentes y de formas simultánea a través de canales diferentes (subtitulado) o del mismo canal (voces superpuestas), según Mayoral (2001).

Más allá de las características de la TAV y de los vínculos a los que está sometido el traductor de textos audiovisuales, resulta necesario subrayar la presencia de elementos comunes a otros tipos de traducción como es el caso, por ejemplo, de los referentes culturales e intertextuales y del humor. Al respecto, presentamos a continuación unas pinceladas sobre el tratamiento traductológico de los elementos culturales en los dibujos animados, que constituyen una tipología de texto audiovisual sumamente peculiar.

##### *1.1 El doblaje de los dibujos animados*

Según la clasificación esbozada por Agost (1999), los dibujos animados forman parte del género dramático junto con las películas y las series. Además, según la autora, en este tipo de texto las dificultades de isocronía fonética disminuyen y al traductor se le plantean menos problemas de sincronismo labial con respecto a los demás géneros dramáticos (Agost, 1999: 66). Sin embargo, compartimos la opinión de Reyes Lozano (2007) que subraya la elaboración cada vez más atenta de esta tipología de texto audiovisual, haciendo hincapié en el esmero de los animadores para cuidar “los movimientos de sus dibujos, especialmente los labiales, tomando como modelo a actores reales, lo que proporciona el alto grado de credibilidad de algunos personajes animados” (Reyes Lozano; 2007: 13).

Con respecto a las modalidades de TAV, los dibujos animados suelen doblarse en todos los países, incluso en aquellos que históricamente abogan por la subtitulación. Según Agost (1999: 85), en muchas ocasiones los niños

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de un estudio más amplio, llevado a cabo en el ámbito del “Doctorado en Traducción y comunicación intercultural” de la Universidad de Valladolid (España), donde se reflexiona acerca de las dificultades que plantea la traducción de los dibujos animados en sus más variados aspectos (Ariza, 2009).

<sup>2</sup> Véanse los estudios de Newmark (1988), Mayoral (1994), Katan (1999), entre otros.

<sup>3</sup> Nuestro corpus de referencia incluye la versión original de dos películas pertenecientes a los “clásicos Disney” (1937-1977): *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) y *Pinocho* (1939) y sus traducciones; en particular, el redoblaje “canónico” en español dirigido por Edmundo Santos (*Blancanieves y los siete enanos*, México, 1964), el redoblaje en español peninsular dirigido por Alfredo Cernuda (*Blancanieves y los siete enanitos*, 2001), el redoblaje en español de Hispanoamérica dirigido por Moisés Palacios (*Blancanieves y los siete enanos*, México, 2001) y el redoblaje en italiano dirigido por Fede Arnaud (*Biancaneve e i sette nani*, 1972). Además, nuestro corpus consta de la versión original en inglés de *Pinocho* (1939), su doblaje al español (*Pinocho*, Argentina, 1940) y su redoblaje al italiano (*Pinocchio*, Italia, 1947) así como fragmentos de la película *The Lion King* (1994) y sus doblajes en español e italiano, *El Rey León* (1994) y *El Re Leone* (1994); *Shrek* (2001) y sus versiones en español e italiano y *Monsters Inc* (2001) y su doblaje al español (*Monstruos S.A.*, 2001) y al italiano (*Monsters Inc*, 2001).

aún no saben leer o incluso si supieran, no podrían mantener una lectura atenta y continuada por toda la duración de la película. Además, los dibujos animados no hablan, sino que siempre sufren un proceso de doblaje, por lo que la interpretación original no se traiciona.

Sin embargo, lo verdaderamente peculiar de los dibujos animados es el doble perfil de su destinatario. De hecho, si por un lado este tipo de texto va dirigido principalmente a un público de niños y jóvenes, por otro establece muy a menudo una vía de complicidad con el receptor adulto. Los dibujos animados están salpicados de juegos de palabras, alusiones y referencias intertextuales que los niños no son capaces de captar y comprender. Además no todos ven, ni oyen, ni entienden lo mismo que los adultos, puesto que no comparten las mismas etapas de desarrollo cognitivo (Contreras 1993 en Reyes Lozano, 2007). Nos encontramos, pues, ante la problemática de un “texto ambivalente” (Shavit, 1980) o bien ante una estrategia de “topos negros sobre fondo blanco” (Zabalbeascoa, 2000: 21), es decir, textos que se presentan como de género infantil pero que contienen elementos dirigidos principalmente para el disfrute de un público adulto. En particular, según demuestran algunos estudios (Lorenzo y Pereira, 2001; Lorenzo, 2005; Ariza, 2011), la intertextualidad es uno de los procedimientos preferidos y más utilizados para abrir una vía de complicidad con el receptor adulto y desempeña un papel fundamental en el análisis de un texto de doble receptor<sup>4</sup>.

Por otra parte, como es fácil imaginar, la existencia de una doble audiencia oculta motivaciones de carácter ideológico y económico, puesto que el principal objetivo de las casas cinematográficas es llegar a todos los públicos para cautivar al mayor número posible de espectadores<sup>5</sup>. Con respecto al poder ideológico que ejercen las casas cinematográficas, recordamos el afán americanizador de todas las películas de la productora Disney (Zabalbeascoa, 2000) que adapta a su manera las historias que importa de otros países del mundo, edulcorando las historias y manipulando la crueldad de los personajes antes del inevitable final feliz<sup>6</sup>.

## 2. La traducción de referencias culturales: estrategias de traducción

En palabras de la estudiosa Rosa Agost (1999), los elementos culturales son aquellos “que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia” (Agost, 1999: 99). Por este motivo, el traductor en ámbito audiovisual debe poseer un nivel muy elevado de los aspectos socioculturales que envuelven la lengua de partida para reconocer y apreciar la carga semántica del elemento cultural en cuestión. Según la autora, para la traducción de los elementos culturales suelen utilizarse cuatro estrategias diferentes (Agost, 1999:100):

- La adaptación cultural<sup>7</sup>
- La traducción explicativa
- La supresión de los elementos problemáticos
- La no-traducción, que resulta la solución menos recomendable en palabras de la autora

De manera más general, para traducir elementos culturales idiosincrásicos no compartidos por la cultura meta (Agost, 1999: 100-101), es decir, las llamadas áreas de conocimiento *overt* (Rabadán, 1991: 164-168), el traductor deberá elegir entre dos estrategias básicas: la extranjerización o neutralización y la domesticación. Si, por un lado, a menudo se nota un afán de internacionalización de los productos audiovisuales a partir de la presunta globalización que se mueve a lo largo y ancho de nuestro planeta; por otro, ciertos estudios (Lorenzo y Pereira, 1999; 2001) destacan una excesiva domesticación de los referentes culturales del texto original, lo que se repercute en más de una ocasión en aspectos chocantes para el público receptor. Nos referimos de manera especial a la manipulación de elementos culturales relativos a la gastronomía y a las costumbres que se ha realizado en los doblajes al español de *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) donde los enanitos aprecian la “pizza” o “el pastel de piña” (frente a la más tradicional tarta de manzanas). A su vez, Iglesias Gómez (2006), en su interesante trabajo acerca de los doblajes y redoblajes al español de esta película, declara que todas las versiones se han llevado a cabo con bastante libertad, aunque la versión “canónica” de 1964 es la más libre de las tres, puesto que introduce intencionalmente un plato tan italiano —o, por adopción, tan estadounidense—, como la “pizza”, “quizá por un afán de naturalizar las comidas a las que se alude en la película y acercarla más al público de la época” (Iglesias Gómez, 2006: 81). Por su parte, la traducción italiana parece ceñirse de manera fiel al original, puesto que en el doblaje se han conservado las manzanas (“mele”) y las frutas silvestres (“more”) y se ha introducido tan solo un genérico *budino* (flan).

A continuación presentamos las diferentes versiones al español y las soluciones adoptadas en la versión italiana de 1972:

<sup>4</sup> Dicha temática representa uno de los ejes principales del proyecto de tesis doctoral *Estudio descriptivo y comparativo del doblaje en gallego, catalán, inglés e italiano de la película española Donkey Xote (2007): análisis preliminar para el desarrollo de una propuesta teórico-metodológica de análisis de textos audiovisuales con doble receptor*, llevado a cabo por la autora de la presente comunicación en la Universidad de Vigo (España) bajo la dirección de Lourdes Lorenzo García.

<sup>5</sup> Esta cuestión se manifiesta a su vez en la literatura infantil y juvenil que suele ser producida, distribuida, seleccionada y comprada por adultos (Zabalbeascoa, 2000: 22). En la mayoría de los casos el niño no compra por su cuenta los libros que lee ni elige los títulos de las películas que irá a ver acompañado por sus padres o tutores. Por este motivo las editoriales y casas cinematográficas *aderezan* sus productos para el paladar del público adulto.

<sup>6</sup> Para la manipulación de la rudeza y crueldad de los enanitos de *Blancanieves*, véase Iglesias (2006).

<sup>7</sup> Si bien numerosos estudios critican la adaptación de los elementos culturales porque se trata de traducciones que traicionan el original y que son, por tanto, imperfectas, Rosa Agost deja entrever una postura menos radical al respecto, puesto que “lejos queda el tiempo en que se discutía sobre los límites entre traducción y adaptación, considerada esta última de forma negativa” (Agost, 2001: 139).

(a)

[contexto: Blancanieves intenta convencer a los enanitos para que pueda quedarse a vivir con ellos y les explica que podría ocuparse de la casa y hasta cocinar para ellos]

**V.O.<sup>8</sup>, (Estados Unidos, 1937)**

Doc: Can you make dapple lumpkins? uh, lumble dapplins?

Dwarfs: Apple dumplings!

Doc: Ah, yes! Crapple dumpkins.

Snowwhite: Yes, and plum pudding and gooseberry pie.

**V.D.E. (México, 1964)**

Doc: ¿Sabes hacer puchero gallego? ¿Puchero pacheco?

Enanos: ¡Puchero gallego!

Doc: ¡Esol ¡Puchero gallego!

Blancanieves: Sí, y pizza y pastel de piña también.

Enanos: Pastel de piña ¡Bravo! ¡Se queda!

**V.D.E. (España, 2001)**

Sabio: ¿Y harás marta de tanzania? ¿no? ¿tarta de zantania?

Enanos: ¡Tarta de manzana!

Sabio: ¡Esol ¡Sarta de manzana!

Blancanieves: Sí, y flan y pastel de moras.

Enanos: Pastel de moras. ¡Viva! ¡Se queda!

**V.D.E. (México, 2001)**

Sabio: ¿Sabes hacer chupero gallego? ¿Puchero pallego?

Enanos: ¡Puchero gallego!

Sabio: ¡Esol ¡Puchero gallego!

Blancanieves: Sí, y pudín y pastel de piña también.

Enanos: ¡Pastel de piña, bravo! ¡Se queda!

**V.D.I. (Italia, 1972)**

Dotto: ¿Sai fare la catasta di more? La cromera di tata?

Nani: ¡La crostata di mele!

Dotto: ¡Sì, la cromata di tele!

Biancaneve: Sì, e il budino e la torta di more.

Nani: ¿La torta di more? Urrá, resta qua!

A continuación, seguimos nuestro análisis presentado un ejemplo de traducción de referentes culturales que son compartidos por la cultura meta (CM). En este caso el traductor, una vez valorado el grado de conocimiento por parte del público potencial, se decanta por la retención del "culturema" original, aunque en algunas ocasiones es necesaria una adaptación del elemento a simple vista *transparente*. Veamos, al respecto, los siguientes ejemplos sacados de *Shrek* (2001):

(b)

[contexto: cuando el espejo presenta las solteritas de oro a Lord Farquard]

EN

Mirror: (*hablando de Blancanieves*). She likes *sushi* and hot tubing anytime. [...] (*hablando de la princesa Fiona*) She is a loaded pistol who likes *piñas coladas* and getting caught in the rain.

ES

Espejo: Le gusta el *sushi* y el Jacuzzi. [...] Es pura dinamita, le encanta la *piña colada* y bailar bajo la lluvia...

IT

Specchio: Le piacciono il *sushi* e l'idromassaggio a volontà. [...] È una bomba a cui piace la *piña colada* e ballare la *lambada*.

(c)

[contexto: antes de aceptar la misión que le encomienda Lord Farquard, Shrek quiere estar seguro de que su ciénaga volverá a ser como antes:]

EN

Shrek: [...] and the squatters?

Lord farquard: As good as gone.

ES

Shrek: [...] ¿y los okupas?

Lord farquard: Desaparecerán.

IT

Shrek: [...] e gli abusivi?

Lord farquard: Dissolti nel nulla

Como hemos podido notar, en el ejemplo (b) se han conservado los mismos referentes del TO en virtud de la supuesta globalización cultural en que vivimos. En particular, se han mantenido intactos los préstamos *sushi* y

<sup>8</sup> En el presente trabajo adoptaremos las siguientes abreviaturas: V.O (versión original), V.D.E. (versión doblada en español) y V.D.I. (versión doblada en italiano).

*piña colada*, mientras el sintagma inglés *hot tubing* se ha adaptado a las formas lingüísticas más comunes en español e italiano. Es interesante destacar que, en el primer caso, la marca registrada *Jacuzzi* es de uso común para referirse a una “bañera dotada de un sistema de hidromasaje” (*Diccionario de uso del español* de María Moliner), mientras en italiano es muy poco o nada frecuente. Asimismo resulta curioso que en la versión italiana se le haya atribuido a la princesa Fiona una supuesta afición por la *lambada* (inexistente en la versión original). A nuestro parecer, el traductor ha optado por esta estrategia traductora para garantizar en italiano un juego de rimas a partir de los sintagmas: *piña colada e ballare la lambada*.

En el ejemplo (c) el término inglés *squatter* se ha adaptado al imaginario colectivo de las comunidades culturales de llegada. Sin embargo, nos quedaría por saber si la palabra “okupa” —que se utiliza comúnmente en España y que suele preferirse al anglicismo innecesario *squatter*)— refleja las mismas restricciones diafásicas y diastráticas en los demás países de habla hispana.

#### 2.1. La domesticación de platos y comidas: ¿churros, roscas o ciambelle?

Para profundizar en nuestro análisis sobre la manipulación de la gastronomía —entre las áreas de conocimiento *overt* que mayormente reflejan la distancia entre culturas (Rabadán, 1991: 164)— presentamos algunos ejemplos sacados de *Shrek* (2001). En el ejemplo (d) el culturema culinario del original —los *waffles* (gofres)— ha sido sustituido con otros productos típicos del desayuno español e italiano. Notamos, pues, un alto nivel de domesticación hacia la cultura meta, puesto que los “churros” constituyen el desayuno por antonomasia del pueblo español, mientras en italiano se ha optado por un más genérico *ciambelle* (bollos en forma de roscas) que suelen tomarse por la mañana con té, café o capuchino.

En el ejemplo (e) encontramos otro caso interesante de manipulación, puesto que los traductores han debido reflexionar para mantener la imagen de un producto o plato formado por capas, puesto que todo el diálogo está centrado en torno a esta característica. Es más, el término *parfait* (un galicismo utilizado en inglés americano para indicar “a sweet food made of layers and ice cream and fruit”, según la definición del *Longman Dictionary of Contemporary English*) recurre en más de una ocasión y, según explica el asno, es algo tan delicioso que deleita a todos los paladares.

En el doblaje español se ha optado por un genérico “pastelitos” a través de un proceso de neutralización. Al contrario, la versión italiana revela un alto grado de domesticación hacia la cultura meta, puesto que la palabra *lasagne* (lasañas) indica un plato típico de la gastronomía italiana (si bien es conocido internacionalmente) y que constituye un verdadero manjar para todo el mundo. Según nuestra opinión, el traductor italiano ha desplegado toda su creatividad e ingenio y ha logrado cumplir con el arduo cometido de reflejar la misma carga semántica del original.

(d)

[contexto: el asno entra en la casa de Shrek, se sienta en el sofá e insiste para quedarse durante la noche]

EN

Donkey: [...] we can stay up late swapping manly stories and in the morning, I'm making waffles!

ES

Asno: [...] trasnocharemos contándonos batallitas y por la mañana prepararé churros!

IT

Asino: [...] faremo notte fonda, ci scambieremo storielle da uomini e quando sarà mattina cucinerò ciambelle!

(e)

[contexto: Shrek acepta el encargo de rescatar a la princesa Fiona y mientras va hacia el castillo donde está encerrada, quiere convencer al asno de que todos los ogros son como las cebollas porque tienen capas]

EN

Donkey: Cake, every body loves cakes! Cakes have layers.

Shrek: I don't care... [...]! Ogres are not like cakes.

Donkey: You know what else everybody likes? Parfaits. Have you ever met a person, you say: “Let's get some parfait” they say: no, I don't like parfaits. [...] Parfaits may be the most delicious thing on the whole damn planet.

ES

Asno: La tarta, a la gente le gusta la tarta y tiene capas.

Shrek: Me importa un pito [...]. Los ogros no somos como las tartas.

Asno: También hay pastelitos que tienen capas. Tú sabes de alguien que si le dices: “Tío, nos comemos unos pastelitos” que diga “paso, no me gusta”. [...] Pues para que lo sepas, los pasteles son lo más rico del mundo.

IT

Asino: Torte, a tutti piacciono le torte e le torte hanno gli strati.

Shrek: Non mi interessa [...] Gli orchi non sono come le torte.

Asino: Sai cos'altro piace a tutti? Le lasagne, hai mai conosciuto a qualcuno a cui dici: “ehi, prendiamo le lasagne” e lui risponde: “non mi piacciono le lasagne”. [...] Le lasagne sono forse la cosa più deliziosa di questo accidenti di mondo.

### 3. Consideraciones finales

A lo largo del presente trabajo hemos presentado algunas pinceladas sobre las dificultades que plantea el doblaje de los dibujos animados y, en particular, el trasvase de los elementos culturales, esto es, los componentes más idiosincrásicos de una determinada cultura.

A través de la presentación de algunos casos prácticos en inglés, español e italiano hemos podido comprobar una fuerte domesticación de la gastronomía con el objetivo de acercar platos y comidas del original a la cultura meta. Asimismo, hemos presentado otras estrategias de traducción de los elementos culturales utilizadas en la

traducción de los dibujos animados, sin olvidar que nos encontramos ante una tipología textual muy peculiar, donde es necesario *aderezar* el producto final para el deleite del público adulto.

### Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost, Rosa y Chaume, Frederic (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Ariza, Mercedes (2009). "El doblaje de dibujos animados: múltiples desafíos para el traductor". Trabajo final del curso: "Interculturalidad en traducción audiovisual: análisis y evaluación de casos prácticos en doblaje y subtítulo", impartido por Lourdes Lorenzo. Universidad de Valladolid. Inédito.
- Ariza, Mercedes (2011). "Notes on the Italian Dubbing of *Donkey Xote* (2007)", en *International Journal of Translation (Special Issue on Screens we live by. An Updated Insight Into Audiovisual Translation Research)*, Vol. 23, No. 2, 105-118.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Contreras, E. (1993). "Televisión y niños, niños y televisión: aproximación al estado del arte en la investigación empírica". En línea: [http://sdbaro.org.ar/files/formacion/pedagogia/documentos/la\\_tele\\_y\\_los\\_ninos.pdf](http://sdbaro.org.ar/files/formacion/pedagogia/documentos/la_tele_y_los_ninos.pdf) [Consulta: 22 de abril de 2009]
- Doblaje Disney [en línea], <http://www.doblajedisney.com> [Consulta: 20 de marzo de 2009]
- Iglesias Gómez, Luis (2006). "Los doblajes y redoblajes al español de los clásicos Disney (1937-1977). El caso de *Show White and The Seven Dwarfs*". Trabajo de grado de la Universidad de Salamanca. En línea: <http://www.doblajedisney.com/datos/tesina/tesina.pdf> [Consulta: 22 de abril de 2009]
- Katan, David (1999). *Translating cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Lorenzo García, Lourdes (2005). "Funcions básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na traduión audiovisual", *Quaderns. Revista de traducció*, 12, 133-150.
- Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M<sup>a</sup>. (1999) "Blancanieves y los siete enanitos, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español", en Caramés Lage, J.L. et al. (eds.). *El Cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. I, 469-483.
- Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M<sup>a</sup>. (2001). "Doblaje y recepción de películas infantiles" en Pascua Flebes, I. (ed.). *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 193-203.
- Mayoral Asensio, Roberto (1994) "La explicitación de información en la traducción intercultural", en Hurtado Albir, Amparo (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castelló: Universitat Jaume I, 73-96.
- Mayoral Asensio, Roberto (2001). "El espectador y la traducción audiovisual" en Agost, Rosa y Chaume, Frederic (eds). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, 33-46.
- Newmark, Peter (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.
- Pereira Rodríguez, Ana M<sup>a</sup> y Lorenzo García, Lourdes (2000). "Estrategias de traducción de literatura infantil y juvenil y un factor clave: la coherencia" en Lorenzo, Lourdes; Pereira, Ana M<sup>a</sup> y Ruzicka, Veljka (eds.). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat, 115-132.
- Rabadán, Rosa (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia inglés-español*. León: Universidad de León.
- Reyes Lozano, Julio (2007). "La traducción del cine para niños. Proyecto de un estudio sobre recepción". Trabajo de investigación tutelada de la Universidad de Granada.
- Shavit, Zohar (1980). "The Ambivalent Status of Texts: the Case of Children's Literature". *Poetics Today*, vol. I, 3, p.75-86.
- Zabalbeascoa, Patrick (2000). "Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney" en Ruzicka Kenfel, V./Vázquez García, C. y Lorenzo García, L. (eds.) *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales en investigación*. Vigo: Universidad de Vigo, 19-30.