

***Donkey Xote* cabalga distinto en España y en Italia: reflexiones sobre la intertextualidad audiovisual**

Mercedes Ariza · Fondazione Universitaria San Pellegrino, Italia.

mercedes.ariza@fusp.it

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar el fenómeno de la intertextualidad en el ámbito de la traducción de la literatura infantil y juvenil en general y en el campo de la traducción audiovisual en particular. Nuestro punto de partida es el análisis de los referentes intertextuales presentes en la película *Donkey Xote* (José Pozo, 2007) y en su versión para doblaje en italiano. Tras identificar las dificultades y las estrategias de traducción de la “intertextualidad audiovisual” (Martínez Sierra, 2010; Chaume, 2012), presentaremos algunos referentes intertextuales añadidos en italiano para implicar de manera más directa al espectador (adulto) italiano. De hecho, la versión italiana introduce alusiones inherentes al mundo cinematográfico estadounidense e italiano inexistentes en el TO con un afán de tipo humorístico evidente.

Palabras clave: intertextualidad, traducción, doblaje, literatura infantil y juvenil

Abstract

The aim of the present paper is to analyse the intertextuality in the field of Translation of Children’s Literature and specially in Audiovisual Translation. We analyse the presence of intertextual elements in the Spanish animated film *Donkey Xote* (José Pozo, 2007) and in the Italian dubbing. After the identification of the difficulties and the strategies inside the Translation of the so called “audiovisual intertextuality” (Martínez Sierra, 2010; Chaume, 2012), we propose some intertextual elements introduced in the Italian version in order to capture the interest of an adult audience. In others words, the Italian dubbing shows particular allusions regarding American and Italian films that were conceived to create humour.

Key words: Intertextuality, Translation, Dubbing, Children’s Literature

Resum

L’objectiu del present treball és analitzar el fenomen de la intertextualitat en l’àmbit de la traducció de la literatura infantil i juvenil en general i en el camp de la traducció audiovisual en particular. El nostre punt de partida és l’anàlisi dels referents intertextuals presents a la pel·lícula *Donkey Xote* (José Pozo, 2007) i en la seua versió per a doblatge en italià. Després d’identificar les dificultats i les estratègies de traducció de la “intertextualitat audiovisual” (Martínez Sierra, 2010; Chaume, 2012) presentarem alguns referents intertextuals afegits en italià per implicar de manera més directa a l’espectador (adult) italià. De fet, la versió italiana introdueix al·lusions inherents al món cinematogràfic estatunidenc i italià, inexistentes en el TO amb un afany de tipus humorístic evident.

Paraules clau: Intertextualitat, traducció, doblatge, literatura infantil i juvenil

Introducción

El presente trabajo pretende reflexionar sobre la relación existente entre traducción de la literatura infantil y juvenil (en adelante, TradLIJ) e intertextualidad a partir de algunas reflexiones surgidas en el ámbito del Ciclo “Cultura europea para niños y jóvenes: diálogos intermediales entre literatura, cine y traducción” que tuvo lugar en la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, en colaboración con la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil (ANILIJ), en abril de 2016¹. En particular, dicho trabajo se enmarca en un ámbito tridimensional, esto es, la confluencia de tres diferentes campos de estudio: la traducción audiovisual (en adelante, TAV), la traducción literaria y la TradLIJ. Por otra

Los medios audiovisuales no deben ser vistos como una amenaza al texto literario; se trata de un formato aliado de enorme éxito entre niños y jóvenes que puede ser de gran utilidad para dar a conocer la propia literatura y cultura de un país. El texto animado puede convertirse en un complejo tapiz que da vida al texto literario gracias a las técnicas cinematográficas

parte, estamos ante un texto audiovisual de doble receptor, puesto que la película objeto de estudio es un largometraje dirigido no solo a niños y a jóvenes, sino también a una audiencia adulta. Y hay algo más: *Donkey Xote* (2007) es el resultado de la adaptación de una obra canónica de la literatura universal llevada a la gran pantalla bajo la estela del IV Centenario de la publicación del original cervantino; razones, todas estas, que nos obligan a perfilar nuestro marco teórico de referencia.

En primer lugar, los textos para niños y jóvenes (literarios o audiovisuales) han de ser tratados con el rigor analítico y crítico que se merecen porque constituyen la base de formación (amén del entretenimiento) del individuo.

Obviamente, lo mismo se aplica a sus traducciones. A tal respecto compartimos las palabras de Pérez Pico (2009; 2010) cuando afirma que se debe abandonar la actitud despreciativa hacia estos textos y no pensar en ellos como mera “vulgarización” o “profanación” de los clásicos. Por otra parte, las adaptaciones literarias tienen su razón de ser si tenemos en cuenta las capacidades receptoras de los jóvenes receptores (Ruzicka, 2000: 137) y, por tanto, debemos acercarnos a ellas de manera menos conflictiva. En segundo lugar, los medios audiovisuales no deben ser vistos como una amenaza al texto literario; se trata de un formato aliado de enorme éxito entre niños y jóvenes que puede ser de gran utilidad para dar a conocer la propia literatura

¹ Mi ponencia titulada “Donkey Xote cabalga distinto en España y en Italia: intervencionismos asombrosos en una traducción audiovisual” se basó en la gran creatividad del mediador italiano a la hora de añadir referencias culturales e intertextuales inherentes a la cultura italiana y norteamericana, no dejando rastro de las referencias a la historia y a la literatura española presentes en el TO. Para un análisis más pormenorizado, véase Ariza (2011, 2014, en prensa).

y cultura de un país. El texto animado puede convertirse en un complejo tapiz que da vida al texto literario gracias a las técnicas cinematográficas (Pérez Pico, 2009; Bosch y Durán, 2013; Colomer, 2013; Mínguez-López 2012b, 2013). Por otra parte, las traducciones de textos para niños y jóvenes (literarios o audiovisuales) forman parte de una actividad artística que genera textos que integrarán por derecho propio la cultura meta y que pueden ofrecer nuevos modelos (temáticos, estilísticos, etc.).

1 La intertextualidad y su traducción

En el presente apartado intentaremos reflexionar acerca del vínculo existente entre traducción e intertextualidad a partir de las múltiples relaciones que se entretienen entre todos los textos en general. La noción de intertextualidad, acuñada por Kristeva (1980), exige un papel activo del traductor, que deberá ser capaz de identificar la alusión presente en el texto original (en adelante, TO) para llevar a cabo su trasvase en el texto meta (en adelante, TM).

Definir un concepto tan amplio y complejo supondría pasar revista a numerosos trabajos realizados desde las más variadas perspectivas de análisis; sin embargo, focalizaremos nuestra atención en las contribuciones más recientes en el ámbito de la LIJ y de su traducción (Fischer, 2000; Mendoza, 2001; Marco, 2002; González, 2003; Díaz y Rodríguez, 2013; García 2016; Ruzicka y Lorenzo, 2003; 2007). Sin embargo, nos gustaría remitir al concepto de intertextualidad como al diálogo incesante que se crea desde siempre entre los textos (Eco, 2003) y como a “la interacción entre nuestro texto y otros textos o discursos anteriores relevantes para los usuarios” (Rabadán y Fernández, 2002: 23). Dicha interacción y el diálogo más o menos directo que se instaura entre los mismos constituyen, según Eco (2003), un hecho concreto y constante de la literatura y del arte en general. Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de nuestro estudio, el fenómeno de la intertextualidad se convierte a menudo en una estrategia adoptada por el autor (o el traductor) para implicar de manera más directa al receptor. Es obvio que todo ello supone un esfuerzo de interpretación que será mayor o menor, según el tipo de receptor y los conocimientos que este tiene del mundo a su alrededor. En particular, solo aquellos más preparados y competentes podrán disfrutar de esas alusiones que se les preparan para su deleite. En el caso de niños y jóvenes no cabría hablar de receptores más o menos preparados y competentes, sino que en ellos su conocimiento del mundo vendrá limitado por su edad y, por ende, por su experiencia limitada en general.

En cuanto a los receptores de toda obra artística, Eco (2003: 213) identifica dos tipos diferentes: uno más ingenuo e incapaz de descifrar las alusiones intertextuales y otro más culto y

competente que no solo es capaz de captar los guiños presentes en el texto, sino también los acepta de manera agradecida. Tal como sea, no cabe duda acerca del carácter dinámico y enriquecedor que se instaura entre los textos o fragmentos de los mismos, según se desprende de las siguientes consideraciones:

According to the adepts of intertextuality, no artistic texts can be produced without an intertextual confrontation. Unlike comparativism, intertextuality is dynamic, since every line in the dialogue of texts not only looks back at previous texts but forward towards new, yet unwritten texts. Intertextuality does not view literature as a static system of completed texts, but as movement in which the creation of a text is the crucial moment. (Nikolajeva, 1996: 154)

Desde el punto de vista del traductor, la intertextualidad es uno de los aspectos más complejos y de mayor trascendencia. Desde luego, según recuerdan Rabadán y Fernández (2002), dicho concepto no solo se corresponde con la presencia en el texto de una cita directa o alusión a textos previos, sino, más bien, “se trata de procesar e interpretar configuraciones semánticas en las que participan componentes culturales, textuales y lingüísticos compartidos” (Rabadán y Fernández, 2002: 23). Por otra parte, hoy en día la mayoría de las obras de creación manifiestan un complejo entramado de alusiones y/o referencias a otros artefactos culturales (libros, películas, citas, etc.); de aquí que entre ellos se produzcan “deudas inconmensurables” (Santoyo y Santamaría, 1983: 93).

2. La intertextualidad audiovisual: definición y características

Como no podría ser de otra manera, el fenómeno de la intertextualidad se produce también en el texto audiovisual, en donde las referencias a otros textos (orales o escritos, anteriores o contemporáneos) suelen funcionar como signos que el espectador ha de saber descifrar si quiere comprender el significado total del texto (Agost, 1999: 103). Por otra parte, debido a las características del texto audiovisual y a sus condicionantes, no es posible considerar el fenómeno de la intertextualidad únicamente desde el punto de vista lingüístico-verbal (Chaume, 2012; Martínez Sierra, 2012). De hecho, nos encontramos ante un fenómeno aún más complejo, puesto que las voces de los personajes, los efectos especiales, las canciones o los signos paralingüísticos, entre otros, pueden crear intertextualidad (Chaume, 2012: 148). En otras palabras, la idea de que tan solo un elemento visual o acústico puede transmitir, de por sí,

alusiones intertextuales nos lleva a hablar, precisamente, de una “intertextualidad audiovisual” (Martínez Sierra, 2010; Chaume, 2012)².

2.1 Clasificación de la intertextualidad audiovisual

Es posible identificar tres tipos de intertextualidad que pueden presentarse de manera autónoma o bien híbrida (Lorenzo y Pereira, 2010; Martínez Sierra, 2010; Botella, 2009, 2010; Chaume, 2012; Mogorrón, 2012). En otras palabras, se remite a una intertextualidad visual, a una sonora y a otra de tipo lingüístico. De hecho, según recuerda Martínez Sierra (2004: 172) “en el texto audiovisual, no sólo son fuente de intertextualidad los elementos lingüísticos (orales o escritos), sino también los paralingüísticos, los visuales e incluso los sonoros”, tal y como adelantábamos.

Para dar cuenta de estos tipos de intertextualidad, presentamos a continuación algunos casos concretos en la combinación lingüística inglés-español y estudiados por expertos del ámbito español, aunque más adelante nuestro estudio focalizará su atención en el doblaje italiano de los referentes intertextuales presentes en la película española *Donkey Xote* (2007).

Para dar cuenta de la intertextualidad visual, presentamos un caso ya clásico estudiado por Lorenzo (2005)³, en donde salta a la vista la reproducción de un célebre cuadro de Salvador Dalí, donde se *cuelan* los miembros de la familia Simpson. Por otra parte, no debemos olvidar la función humorística de esta alusión intertextual inequívoca (Lorenzo, 2005: 138), tal y como se aprecia a continuación:

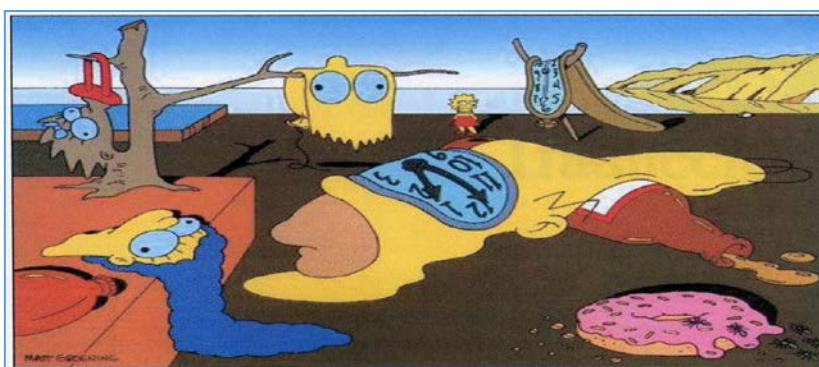


Fig. 1. Fotograma recogido en Lorenzo (2005: 138)

² Para profundizar en este campo de estudio cuyo interés de tipo académico ha ido creciendo en los últimos años, consúltense los trabajos de Botella (2009, 2012), González Vera (2010), López González (2015, 2017), Mínguez (2012, 2013), entre otros. Para el ámbito literario, véase González Cascallana (2003, 2006).

³ Para analizar la relación entre elementos intertextuales y ruptura de los códigos pragmáticos, véase Suárez (2005).

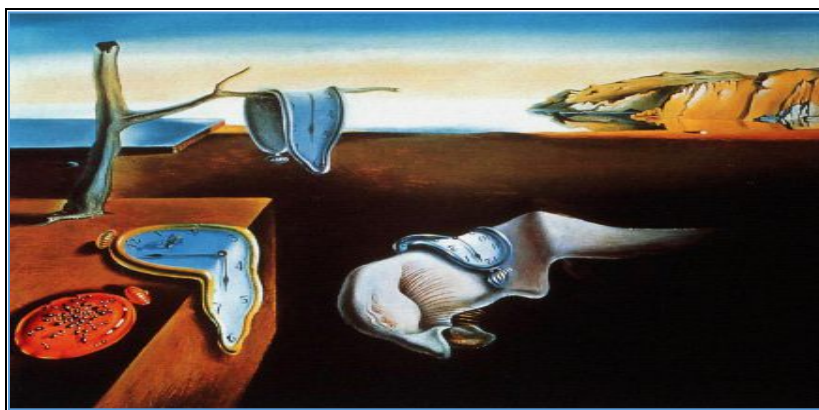


Fig. 2. La persistencia de la memoria (1931) de Salvador Dalí

Por otra parte, en el ámbito de la intertextualidad visual en general y en la subtitulación para niños sordos en particular, estudios recientes (Lorenzo y Pereira, 2011, 2012) demuestran la conveniencia de intervenir en el texto para añadir información y ayudar a un colectivo minoritario que cuenta con conocimientos enciclopédicos menores debido a sus limitaciones (Lorenzo y Pereira, 2011). En una escena concreta de la película *Buscando a Nemo*, las autoras sugieren añadir un subtítulo con una evidente función de tipo didáctico (Lorenzo y Pereira, 2011: 196), aprovechando que hay silencio en la escena original, tal y como se aprecia acto seguido:



Fig. 3 Imagen recogida por Lorenzo y Pereira (2011: 196)

Pasando a la intertextualidad de tipo sonoro, remitimos a una escena clave de la película *Buscando a Nemo* (2003), en donde nada más aparecer Darla, la sobrina del dentista que va a recibir al pequeño pez como regalo de cumpleaños, podemos oír la banda sonora terrorífica de *Psicosis* (Hitchcock, 1960) que se oye durante la escena del crimen debajo de la ducha (Lorenzo

y Pereira, 2012)⁴. No hace falta subrayar que estos ejemplos, más allá de suponer evidentes alusiones de tipo intertextual, son guiños dirigidos al espectador adulto. De hecho, como tendremos ocasión de demostrar en nuestro trabajo, en la TAV de productos dirigidos a una doble audiencia, la intertextualidad es una herramienta que utiliza con frecuencia el traductor para despertar el interés del público adulto (Di Giovanni, 2003; Lorenzo *et al.*, 2003; Lorenzo, 2005; Lorenzo y Pereira, 2010; Ariza, 2011, en prensa). Como botón de muestra, remitimos al doblaje español de *Pinocho* (1939), en donde se alude de manera explícita a la famosa obra de Calderón. No cabe duda de que los mediadores españoles han abierto una vía de complicidad con los mayores, ya que esta referencia intertextual será comprendida únicamente por espectadores adultos de nivel cultural medio-alto o por escolares especialmente “avispados” (Lorenzo y Pereira, 2001: 202).

No cabe duda de que los mediadores españoles han abierto una vía de complicidad con los mayores, ya que esta referencia intertextual será comprendida únicamente por espectadores adultos de nivel cultural medio-alto o por escolares especialmente “avispados”

2.2 Estrategias de traducción

En la traducción de la intertextualidad el primer paso es la identificación de la cita o alusión encubierta. Desde luego, según recuerda Agost (1999: 103), “el traductor ha de ser capaz de reconocer una referencia (religiosa, cultural, etc.), una alusión, un cliché, una cita famosa y traducirla de manera correcta”. Esta primera fase exige, pues, un papel sumamente activo por parte del traductor, puesto que si este no se percata del guiño presente en el TO no será capaz de transmitirlo en el TM y el espectador final no podrá disfrutar en la medida que tenía pensado el autor (Zabalbeascoa, 2000). No olvidemos tampoco que a menudo las referencias están pensadas para un público bien definido, “pensado en clave nacional incluso a veces generacional y con un fondo lingüístico y cultural común” (Mogorrón, 2012: 95). De aquí que se requiera una gran competencia y sensibilidad por parte del traductor no solo para identificar la referencia, sino y sobre todo para establecer el “contexto de relevancia intertextual” (Marco, 2002: 274).

Pasando a la fase de traducción, según el tipo de referencia⁵, la función desempeñada, el tipo de destinatario y los conocimientos enciclopédicos que tenga el traductor respecto al TO y al

⁴ Siempre en el ámbito de la intertextualidad sonora, Di Giovanni (2003), en su estudio acerca del doblaje italiano de la película *Hercules* (Clements y Musker, 1997), hace hincapié en la imposibilidad de mantener en el TM la misma alusión intertextual a la canción *New York New York* del TO.

⁵ En el ámbito de la traducción literaria, Marco (2002) hace hincapié en la existencia de “alusiones abiertas” y de “alusiones encubiertas”, según la presencia o ausencia de marcadores de tipo tipográfico. Está claro que no es posible adoptar dicha distinción en el ámbito de la TAV, en donde la identificación de la referencia

TM, suelen darse tres estrategias de traducción: retener la referencia (si es compartida tanto por el emisor como por el receptor del mensaje); sustituir dicha referencia con otra más próxima a la cultura de llegada (lo que desemboca en una estrategia de tipo domesticadora) o neutralizar la referencia por ser ajena a la cultura meta (Lorenzo, 2005: 142).

En cuanto a la primera estrategia, remitimos a un caso concreto de referencia intertextual indirecta estudiada por Lorenzo (2005). Se trata de una mención al caballo de Troya que aparece en una escena de la película estadounidense *Monsters Inc.* (2001). Según esta autora, el traductor español ha podido mantener la misma referencia intertextual en virtud del patrimonio grecolatino que comparten todas las culturas románicas y europeas.

Por lo que se refiere a la segunda estrategia de traducción, es decir, la sustitución de la referencia presente en el TO con otra más próxima a la cultura meta, remitimos a la famosa escena de la película *Shrek* (2001), en donde el malvado Farquaad tortura a la galleta de jengibre. En el doblaje español la canción de *Mambrú se fue a la guerra* sustituye la famosa *Nursery Rhyme* del original (Lorenzo, 2005; González Vera, 2010). Por su parte, Mínguez-López (2012a: 232) subraya que las traducciones españolas y catalanas del fragmento aludido son realmente ingeniosas, recordando que en la versión catalana se ha optado por aludir a John Brown (que era un *petit indi*).

Finalmente, en cuanto a la tercera estrategia de trasvase, el traductor optará por neutralizar la referencia intertextual del TO cuando considere que es ajena al contexto de la cultura receptora y no surtirá los mismos efectos en el espectador final. Como botón de muestra, valga un caso concreto sacado de la película *Tienes un e-mail* (Ephron, 1998), en donde las protagonistas dejan entrever su pasión desmesurada por la obra de Jane Austen *Orgullo y Prejuicio*. En una escena de la película una de ellas cita literalmente una expresión muy repetida en la obra de Austen y exclama “Quell nightmare”, mientras en la versión doblada se opta por la neutralización de dicha referencia (Lorenzo, 2005). Sin embargo, según esta autora se hubieran podido consultar traducciones españolas del original inglés para dar con la cita literal correcta e introducirla en el doblaje español, entre otras cosas, porque en la pantalla se puede ver claramente el título de la obra aludida.

intertextual es más compleja, puesto que se puede transmitir a través del canal visual y sonoro a la vez o de manera individual a través de uno de los dos canales. Para profundizar en el trasvase de la intertextualidad humorística, véase López (2015).

3. Análisis de los referentes intertextuales presentes en *Donkey Xote* (2007) y su traducción en el doblaje italiano

Tras presentar algunos casos concretos inherentes al trasvase de los referentes intertextuales, pasamos al análisis de los referentes intertextuales presentes en *Donkey Xote* (2007) y en su versión italiana para el doblaje. En particular, focalizaremos nuestra atención en los referentes de tipo visual, que permanecerán inalterados en la versión meta, y en aquellos de tipo lingüístico, cuyo proceso de trasvase dependerá de las decisiones tomadas por los mediadores en el proceso de doblaje.

3.1 Referentes intertextuales de tipo visual

Justo al comienzo de la película, nada más aparecer Rucio (el burro protagonista) destaca su parecido con el burro parlanchín de *Shrek* (Adamson y Jenson, 2001); dicha alusión de tipo visual permanecerá inalterada en el doblaje italiano así como en las demás versiones dobladas. Por otra parte, cabe recordar que tanto en el cartel oficial de la película como en el estuche del DVD para uso doméstico y demás materiales publicitarios, es posible leer la frase “De los productores que vieron *Shrek*”, lo que se convierte en una declaración de intenciones inequívoca (Ariza, 2014). La película española guiña el ojo, pues, a la saga *Shrek* cuya productora Dreamworks supuso una ruptura con las producciones audiovisuales de Disney, dando origen a un juego de tipo literario sumamente interesante (Mínguez-López 2012a). Además, en nuestro caso las alusiones visuales y gráficas se materializan en alusiones verbales explícitas, como veremos más adelante. Presentamos a continuación la referencia de tipo visual indicada:

(a)



Fig. 4 El personaje de Rucio en *Donkey Xote*



Fig. 5 Los protagonistas de *Shrek*

Por lo que se refiere a la literatura universal, en una escena en el estudio de Carrasco (b) la cámara se detiene en el retrato del bachiller que está representado con una calavera, como si estuviese declamando alguna obra de Shakespeare, tal y como notamos a continuación:

(b)



Fig. 6 Retrato del bachiller Carrasco



Fig. 7 *Hamlet* (Olivier, 1948)

Por otra parte, la escena de la lucha entre James y la comadreja de Avellaneda remite a la película estadounidense *The Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999), tal y como se puede apreciar a través del cotejo de dos fotogramas:

(c)

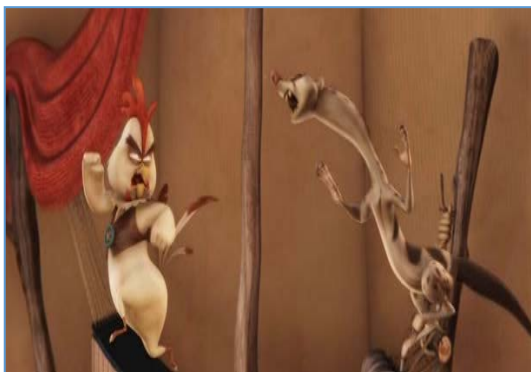


Fig. 8 James y la comadreja en *Donkey Xote*

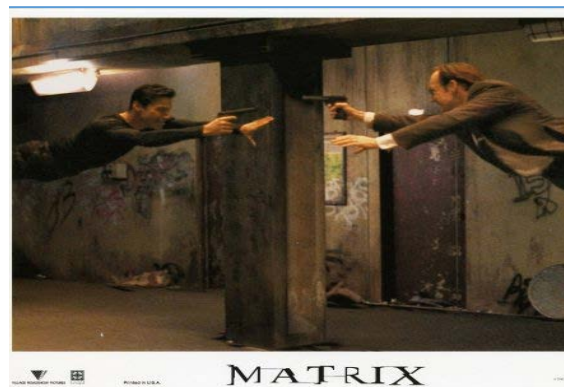


Fig. 9 *The Matrix* (1999)

3.2 Referentes intertextuales de tipo lingüístico

Las alusiones visuales a la película *Shrek* (2001) se vuelven explícitas en los primeros minutos de *Donkey Xote* (2007), cuando Rucio deja patente que no es un burro (al contrario de lo que se supone que debería ser), remitiendo al “único burro parlanchín” que conoce y a un ogro verde. En italiano desaparece esta alusión de tipo lingüístico, puesto que se deja espacio a un breve diálogo entre Rucio y una mujer (inexistente en el TO) que está relatando la historia de Don

Quijote a un niño. Al respecto resulta interesante recordar que en la versión italiana se recurre a la voz en off en numerosas ocasiones y de manera especial para que la narradora (en la versión original un narrador) explique al niño (en la versión original no hay ningún niño) algunos pormenores de la historia. Dicha libertad por parte de los mediadores italianos cumple con un afán de tipo didáctico: la mujer hace explícitos algunos contenidos inherentes a la obra cervantina y añade comentarios personales sobre la locura de Quijote, por ejemplo.

TO

Narrador (*En off*): Ya. ¿Así que tú eres Rucio, el burrito de Sancho?

Rucio: Espera un momento, el único burro parlanchín que conozco es un amigo mío que anda por allá actuando con un ogro verde. Yo soy un caballo y ya es hora de que el mundo sepa la verdad.

TM

Voce narrante: Ma dove si è mai visto un asino che racconta una storia.

Rucio: Senta, signora, intanto asino lo dice a suo cugino, ho una dignità da difendere, sono stato abbastanza chiaro? Sono un cavallo e ne ho viste così tante da farti venire il doppio mento.

[Narradora: ¿Pero dónde se ha visto a un burro contar una historia?

Rucio: Oiga, señora, 'burro' se lo dice a su primo, tengo una dignidad que defender, ¿he sido lo suficiente claro? Soy un caballo y he visto tantas, pero tantas cosas que me va a crecer la papada.]

En el ámbito de los antropónimos, nos encontramos ante un referente intertextual inequívoco a través de la alusión directa a Peter Pan, el personaje de la literatura inglesa contemporánea. Además, se nota la introducción de un juego de palabras a partir del significado del término común *pan*, tal y como tuvimos ocasión de profundizar (Ariza, 2011; 2014). En italiano destaca un gran intervencionismo por parte del traductor, que no solo opta por la eliminación del juego de palabras del TO y, por consiguiente, del referente intertextual en él subyacente, sino también por la introducción de un estereotipo cultural estrechamente relacionado con la imagen que se tiene de los latinos y de los italianos en particular (Ariza, 2016).

Siempre en el ámbito de los nombres propios, en *Donkey Xote* (2007), destaca el antropónimo James, que se corresponde con el personaje del gallo-escolta de Rocinante. Este nombre, al permanecer inalterado en italiano, no solo mantiene la alusión intertextual al personaje de James Bond y de su saga cinematográfica, sino también conserva el afán internacionalizador con que nace la película original.

Por otra parte, a lo largo de la película destaca en varias ocasiones la importancia de la literatura y de los mitos artúricos. En concreto, en la versión española se mencionan a Lancelot, Percival, Amadís y el Rey Arturo, entre otros. Desde el punto de vista del receptor niño y de su necesidad de ampliar sus conocimientos y despertar en él la curiosidad intelectual, la mención directa a dichos personajes puede ser el punto de partida para construir de manera paulatina su competencia literaria. De hecho, tal y como nos recuerda Mínguez-López (2012, 237), “la intertextualidad alimenta la competencia literaria y crea un efecto boomerang que aumenta la misma competencia e incluso el alcance de las lecturas de las intertextualidades”. Ahora bien, si pensamos que en el trasvase italiano los referentes indicados anteriormente desaparecen en pos de los protagonistas de dibujos animados y series televisivas como Speedy Gonzales, el Hombre Araña, los Pitufos y Batman y Robin, nos queda por comprender qué tipo de lecturas o referentes literarios se está ofreciendo al niño italiano y cuáles son las motivaciones que han llevado a introducir, además, numerosas alusiones a personajes de la literatura italiana, eliminando referentes españoles indispensables para comprender la obra cervantina y el contexto histórico y cultural que la rodea (Ariza, 2014, 2016).

4 Análisis de los referentes intertextuales añadidos en la versión italiana

Se trata a menudo de soluciones muy ingeniosas que provocan la risa inmediata en el espectador adulto (y subrayamos, espectador adulto), puesto que en la mayoría de las ocasiones se alude a actores, artistas y películas italianos y de carácter internacional. Y no solo. En el doblaje italiano Quijote exclama celebérrimos versos de Dante Alighieri y Giacomo Leopardi, pasando por alusiones publicitarias y televisivas, entre otras

El doblaje italiano presenta un mosaico de referencias intertextuales a beneficio exclusivamente del público adulto, ya que las continuas alusiones a artistas, cantantes y protagonistas del mundo cinematográfico italiano e internacional pasan desapercibidos a los más pequeños (Agost *et al.*, 2010; Ariza, 2011). En la versión italiana, la que más se aleja del TO, la gran libertad y creatividad del mediador queda patente, precisamente, en el ámbito de la intertextualidad, en donde destaca la función humorística (Lorenzo, 2005). Según nuestra opinión, se trata a menudo de soluciones muy ingeniosas que provocan la risa inmediata en el espectador adulto (y subrayamos,

espectador adulto), puesto que en la mayoría de las ocasiones se alude a actores, artistas y películas italianos y de carácter internacional. Y no solo. En el doblaje italiano Quijote exclama

celebérrimos versos de Dante Alighieri y Giacomo Leopardi, pasando por alusiones publicitarias y televisivas, entre otras.

4.1 Referentes intertextuales inherentes al ámbito cinematográfico estadounidense

En el marco de los referentes intertextuales relativos al cine estadounidense es posible distinguir tres grupos: títulos completos de películas, títulos modificados con un afán humorístico y frases célebres.

4.1.1 Títulos completos de películas y series estadounidenses

En una escena de la película *Don Quijote*, al ver al guardián de Dulcinea, remite a las películas *Mandingo* (Fleischer, 1975) y *El gladiador* (Scott, 2000). En italiano se ha optado por mencionar el título de estos dos largometrajes para comparar el aspecto físico del guardián con los dos esclavos negros cruelmente castigados y perseguidos e interpretados por el actor Ken Norton y por Djimon Hounsou en *Mandingo* y en *El gladiador*, respectivamente. Finalmente, cabe añadir que siempre en la versión italiana *Don Quijote* se dirige al guardián tildándolo de *vil straniero* (lit. vil extranjero) y no se presenta como sucede en la versión original en español, tal y como se comprueba a continuación:

TO

Don Quijote: Noble guardián de la virtud de la sin par Dulcinea, anuncia, por favor, la llegada de Don Quijote.

TM

Don Chisciotte: Ordini, vil straniero, ti vidi forse in *Mandingo*? O forse ne *Il gladiatore*? Urgenza ho di vedere Dulcinea...

[*Don Quijote: Mande, vil extranjero, ¿lo vi quizás en Mandingo? ¿O quizás en El gladiador? Tengo urgencia en ver a Dulcinea...*]

Por otra parte, en el doblaje italiano se remite también a series estadounidenses muy famosas y de las que no hay rastro en la película original en español (Ariza, 2011; 2014). En particular, se hace alusión a las aventuras del personaje romántico de la serie *Zorro* (Norman Foster), cuya primera temporada se remonta a 1957. Según nuestra opinión, la introducción de este héroe moderno inexistente en el TO entronca con la tendencia a simplificar y/o eliminar las referencias a la obra de Cervantes. Nótese cómo en esta ocasión en la versión italiana desaparece por completo la alusión a la presunta venta del original del *Don Quijote*. Finalmente, es interesante señalar que por un juego de alusiones a lo largo del doblaje italiano se guñará el ojo una vez más a las aventuras de *Zorro* cuando Sancho, recién nombrado gobernador, va a tomar posesión

de la isla Barataria y se topa con el trasunto de Antonio Banderas, protagonista real de *La máscara del Zorro* (Martin Campbell, 1998).

TO

Sancho: ¡Eh! Que no necesito un autógrafo.

Vendedor: No creerás que te vendo el original por 20 eurocoronas, ¿verdad?

TM

Sancho: Cosa fai? Non voglio l'autografo.

Venditore: So firmare come Zorro, con l'autografo sono 20 patacche.

[Sancho: ¿Qué haces? No quiero el autógrafo.

Vendedor: Sé firmar como Zorro, con el autógrafo son 20 patacones.]

TO

Don Quijote: Yo me ocupo del león, tú de la hermosa dama.

Sancho: Pero si no la conozco....

TM

Don Chisciotte: Io proteggo il felino, tu preserva la dama.

Sancho: Cosa? Non sono mica Zorro.

[Don Quijote: Yo protejo al felino, tú preserva a la dama.

Sancho: ¿Qué? Pero yo no soy Zorro.]

4.1.2 Títulos modificados de películas estadounidenses

En este apartado proponemos un caso paradigmático que da cuenta, además, del estrecho vínculo entre creatividad e intertextualidad y que nos permite reflexionar sobre la libertad casi ilimitada del doblaje italiano. En una de las escenas iniciales de la película se pueden ver a las gallinas mientras se entrenan bajo las órdenes de Rocinante y del gallo James, lo que recuerda a los marines americanos haciendo instrucción. Esta alusión implícita, dirigida una vez más a la cultura norteamericana, permanece de manera inalterada en los doblajes al gallego, catalán e inglés (Agost et al., 2010). Sin embargo, en la versión italiana el guiño intertextual a la película *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) queda clara y manifiesta, ya que se pone en boca de James y se transforma con fines humorísticos en *Full Metal Chicken*. Dicha modificación creativa es posible gracias al contexto de aparición (el gallinero-gimnasio) y a los protagonistas de la escena (las gallinas-marines y el instructor-sargento James) que permiten relacionar la disciplina impartida en el gallinero con la humillación y abusos que el sargento Hartman somete a los reclutas de los marines en la película de Kubrick. Además, la introducción de la palabra *chicken* en lugar de *jacket* es coherente con las palabras pronunciadas poco antes en italiano por el gallo, tal y como se aprecia a continuación:

TO

Rucio: Mira dónde estás; en un viejo establo ejerciendo de oficial de un puñado de gallinas y con un mequetrefe por guardaespaldas. ¿Pero qué quieres invadir? ¿El abrevadero?

TM

Rucio: Ma ti sei visto? Io forse esagero perché voglio diventare un cavallo, ma perché tu vorresti trasformati in un pollo? Al massimo potete mettere in piedi Full Metal Chicken. Questo non è il posto per due cavalli come noi, a meno che tu non stia diventando un vigliacco.

[Rucio: ¿Pero te has visto? Yo quizás exagero porque quiero ser un caballo pero ¿por qué te quieres convertir en un pollo? Al máximo podéis montar Full Metal Chicken. Este no es un lugar para dos caballos como nosotros, salvo que te hayas convertido en un cobarde.]

4.1.3 Frases célebres sacadas de películas estadounidenses

En la versión italiana se ponen en boca de los personajes frases célebres pronunciadas por los protagonistas de películas norteamericanas, lo que nos lleva a afirmar que en el doblaje italiano persiste aún más que en el TO la cultura norteamericana como telón de fondo de la película, a pesar del claro anclaje histórico-cultural que tiene la historia en la región de La Mancha.

En el doblaje italiano persiste aún más que en el TO la cultura norteamericana como telón de fondo de la película, a pesar del claro anclaje histórico-cultural que tiene la historia en la región de La Mancha.

Para empezar nuestro recorrido presentamos una escena de la película donde el gallo James (antes de abalanzarse sobre el león) exclama la misma frase que pronuncia Drago, el rival ruso de Rocky Balboa, en el doblaje italiano de Rocky IV (Stallone, 1985). El efecto cómico es inmediato en el espectador italiano, ya que se trata de una frase muy fácil de reconocer debido, entre otras razones, a la incorrección gramatical del presente de indicativo *spiezzo* (en lugar de la forma canónica *spezzo*)

introducida de manera voluntaria en el doblaje de Rocky IV para marcar el origen ruso del boxeador.

TO

James: Vale, vale, todos atrás, yo me encargo de él, todo bajo control....

TM

James: E va bene, fate spazio al mago del kung-fu. Io ti spiezzo in due!

[James: Está bien, haced espacio al mago del kung-fu. Yo te parto en dos.]

En otro momento de la película el falso duque pronuncia las famosas palabras que dice Scarlett O'Hara al final de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939). Esta integración en italiano ha sido posible porque la intervención del duque se hace en off, por lo cual no se plantea ningún inconveniente en el sincronismo labial. En este caso concreto destaca también la introducción de un referente cultural italiano, a saber, la entrañable pareja de actores formada por Sandra Mondaini y Raimondo Vianello. Presentamos a continuación el ejemplo analizado:

TO

Duquesa (Off): Vámonos, cariño. (On) Otra vez habrá más suerte.

Duque (Off): Sí, amor mío.

TM

Duchessa: Andiamo, Raimondo, non sopporto le farse.

Duca (Off): Come vuoi, Sandrina. Domani è un altro giorno.

[Duquesa: Vámonos, Raimondo, no soporto las farsas.

Duque (Off): Como quieras, Sandrita. Mañana es otro día.]

El último ejemplo alude a una frase famosa que se cree que pronunció uno de los astronautas de la nave *Apollo 13* (Howard, 1995). En particular, el falso Quijote, que en el doblaje italiano es apodado Capitán Brianza, pronuncia unas palabras de inmediata identificación para el público (adulto) italiano, tal y como se puede apreciar a continuación:

TO

Sir Globus: ¡En qué lío me he metido!

TM

Capitan Brianza: Houston, abbiamo un problema.

[Capitán Brianza: Houston, tenemos un problema.]

4.2 Referentes intertextuales inherentes al ámbito cinematográfico italiano

En el doblaje italiano durante el torneo final en Barcelona uno de los contrincantes pronuncia una frase celeberrima pronunciada por Alberto Sordi en la película *Un americano en Roma* (Steno, 1954). En la versión original solo se ve en primer plano al Caballero Dorado apuntando su arma hacia la cámara y en silencio; en cambio, en la versión italiana es posible “forzar” la frase “Maccheroni, m’hai sfidato, mò vi magno” (lit. Macarrones, me habéis desafiado, ahora os como) porque, aunque se trata de un primer plano, no se ve boca (al llevar el personaje un yelmo). Estas palabras son una alusión directa al personaje de Nando (el personaje que interpreta Sordi) y crean un efecto humorístico inmediato en el público italiano, entre otras

razones, porque esta frase se ha convertido incluso en un icono visual, ya que se asocia directamente con la fotografía en blanco y negro que retrata a un Alberto Sordi hambriento delante de un plato de espaguetis, tal y como se ve acto seguido. Por otra parte, en este caso concreto, estaríamos ante el tercer nivel de lectura de la intertextualidad propuesto por Mínguez-López (2012a): al existir un conocimiento previo profundo, se alcanza el nivel más elevado de disfrute de la alusión.



Fig. 10 El Caballero Dorado



Fig. 11 Alberto Sordi

4.3 Referentes intertextuales inherentes al ámbito televisivo estadounidense

En una escena de la película se alude a la serie *Starsky & Hutch*, emitida en Italia a partir de 1979, y a las aventuras de los inseparables Batman y Robin. Esta intervención en el doblaje italiano refleja, una vez más, la tendencia de simplificar y/o eliminar las referencias histórico-culturales de España presentes en el TO. Asimismo, este añadido contribuye a ridiculizar a los personajes a favor del incremento del efecto humorístico, tal y como se puede apreciar a continuación:

TO

Carrasco: Y ahora sois Don Quijote y Sancho, Sancho y Don Quijote, un símbolo indivisible de esta hermosa aldea, su patrimonio principal, el orgullo de la Mancha, vosotros los sois todo.

TM

Carrasco: Voi siete Don Chisciotte e Sancho, un po' come Batman e Robin, Starsky e Hutch, voi siete l'orgoglio di queste terre, el corason pulsante della Spagna, come l'eroe e il suo mentore, il prosciutto e il melone, la mosca e ...

[Carrasco: Vosotros sois Don Quijote y Sancho, un poco como Batman y Robin, Starky y Hutch, vosotros sois el orgullo de estas tierras, el corazón pulsador de España, como el héroe y su mentor, el jamón y el melón, la mosca...]

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos podido reflexionar acerca del tema de la intertextualidad y comprobar el papel determinante que desempeña en el ámbito de la traducción de la LIJ en general y de la traducción audiovisual en particular. Tras enmarcar nuestro estudio en su ámbito de análisis tridimensional concreto, hemos tenido la posibilidad de profundizar en la “intertextualidad audiovisual” (Chaume, 2012) cuyas características remiten a las peculiaridades del texto audiovisual. De hecho, las alusiones de tipo literario, cinematográfico, televisivo, musical o artístico pueden producirse de manera autónoma a través del canal visual o sonoro o de forma híbrida a través de ambos canales a la vez. Por otra parte, es necesario recordar que

Muy a menudo la introducción de referentes intertextuales es en una herramienta para cautivar al espectador adulto, tal y como sucede en el doblaje italiano.

nuestro objeto de estudio es una película de doble receptor, puesto que *Donkey Xote* (2007) es un largometraje dirigido no solo a niños y a jóvenes, sino también a una audiencia adulta. Y hay algo más: dicho largometraje es, a su vez, el resultado de la adaptación de una obra canónica de la literatura universal llevada a la gran pantalla bajo la estela del IV Centenario de la publicación del original cervantino; razones, todas estas,

que complican de manera ulterior la difícil labor de trasvase de la intertextualidad en su conjunto. De hecho, muy a menudo la introducción de referentes intertextuales es en una herramienta para cautivar al espectador adulto, tal y como sucede en el doblaje italiano. De hecho, nos hemos concentrado en el análisis de los referentes intertextuales presentes en la película española *Donkey Xote* (2007) y en su traducción en italiano, donde salta a la vista una gran libertad/creatividad por parte de los mediadores a la hora de intervenir en el texto, introduciendo numerosas alusiones intertextuales inexistentes en el texto original. En particular, en el trasvase italiano se ha optado por introducir títulos completos de películas y series estadounidenses, trastocando el telón de fondo de la película original en español. Asimismo, se han añadido referentes intertextuales inherentes al cine estadounidense e italiano con un afán de tipo humorístico y eliminando casi por completo el contexto histórico y cultural de la película original. En particular, destaca la introducción en el doblaje italiano de frases célebres sacadas de películas estadounidenses (o mejor dicho, del doblaje italiano de dichas películas) que forman parte del imaginario colectivo italiano: las celebérrimas palabras pronunciadas por Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó* y las palabras del rival de Rocky Balboa en *Rocky IV* constituyen un patrimonio lingüístico compartido por los italianos (y no solo). A todo esto es necesario añadir otro aspecto: en el doblaje italiano se cuelan frases célebres pronunciadas por

artistas italianos como Alberto Sordi, lo que subraya una vez más la gran libertad de los mediadores, que no solo resquebrajan el andamiaje histórico-cultural de la película original, sino que además crean un mosaico intertextual ajeno al espectador niño, cautivando la atención de los mayores. Destaca, pues, el papel de los referentes intertextuales en tanto que herramienta para obtener, de manera casi exclusiva, la complicidad del espectador adulto en detrimento de la oportunidad de despertar en los más jóvenes la curiosidad por la historia y cultura españolas.

Referencias bibliográficas

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost et al. (2010). *The changing face of Don Quixote: the hero of La Mancha in a screen adaptation for children dubbed into four languages (Spanish > Catalan – English – Galician – Italian)*. Ponencia presentada en *ScreenIt 2010. The changing face of screen translation*, Universidad de Bolonia (Italia).
- Ariza, M. (2011). Notes on the Italian Dubbing of *Donkey Xote* (2007). *International journal of translation*, 23 (2), 105-118.
- ____ (2014). *Estudio descriptivo de las traducciones para doblaje en gallego, catalán, inglés e italiano de la película Donkey Xote (José Pozo, 2007) y propuesta preliminar teórico-metodológica para el análisis de la traducción de los textos audiovisuales de doble receptor*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo.
- ____ (2016). Moriré pobre, gorda y soltera. Traducción y estereotipos en el doblaje italiano de *Donkey Xote* (2007). *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 14, 9-22.
- ____ (en prensa). El humor al servicio del espectador adulto en el doblaje italiano de *Donkey Xote* (Pozo, 2007). *La traducción como destreza y como arte. Volumen dedicado a la vida y a la obra de Branimir Zivojinovic*. Facultad de Filología de Belgrado.
- Bosch, A. y Durán, J. (2013). Re-creaciones cinematográficas a partir de libros ilustrados y álbumes. OEPLI (ed.). *A forza das minorías. La fuerza de las minorías. A strenght of minorities. Actas del 32 Congreso Internacional de IBBY*. Madrid: OEPLI. http://www.oepli.org/desc/Actas2010/Papers/10_3.pdf [consultado el 12 de febrero de 2014]
- Botella Tejera, C. (2009). El intertexto audiovisual cómico y su traducción. El caso de *Family Guy*. *Tonos. Revista Electrónica de estudios filológicos*, 17. <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/tritonos-2-intertexto.htm> [consultado el 30 de marzo de 2018]
- ____ (2010). El intertexto audiovisual y su traducción: referencias cinematográficas paródicas en *Family Guy*. *Tesis doctoral inédita*. Universidad de Alicante.
- ____ (2012). La traducción del intertexto cinematográfico con función humorística en *Family Guy*. En Martínez Sierra, J. J. (ed.). *Fotografía de la investigación doctoral en traducción audiovisual*. (pp. 165-182). E-book. Bohodón.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- Díaz Armas, J. y Rodrigues, C. (2013). Libros ficticios y universales: la intertextualidad como diálogo. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 11, 61-70.
- Colomer, T. (2013). La literatura infantil: una minoría dentro de la literatura. OEPLI (ed.). *A forza das minorías. La fuerza de las minorías. A strenght of minorities. Actas del 32 Congreso Internacional de IBBY*

(pp. 94-102). Madrid: OEPLI. <http://www.oepli.org/Desc/pag/ActasIbby2010.pdf> [consultado el 12 de febrero de 2014]

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

García-Manso, A. (2016). La LIJ en la publicidad: un ejemplo de intertextualidad y lecturas multimodales en el grado en educación primaria. *DIGILEC, Revista internacional de lenguas y culturas*, 3, 49-62.

Fischer, M. (2000). Konrad, Pinocchio y Edipo. La intertextualidad en la traducción de la literatura infantil. En Lorenzo García, L. et al. (eds.). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil* (pp. 43-67). Madrid: Dossat.

González Cascallana, B. (2003). *Translation and Intertextuality: a Descriptive Study of Contemporary British Children's Fantasy Literature in Spain (1970-2000)*. Tesis doctoral inédita. León: Universidad de León.

____ (2006). Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature. En Van Collie, J. & Verschueren, W. P. (eds.). *Children's Literature in Translation* (pp. 97-110). Manchester: St. Jerome.

González Vera, M. P. (2010). *The Translation of Recent Digital Animated Movies: the Case of Dream Works Films. Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press/Londres: Basil Blackwell.

López González, R. (2015). *La alusión como fuente de humor y su traducción: análisis del cine de animación de DreamWorks (2001-2012)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo.

____ (2017). Literatura infantil y juvenil en el cine de animación de Dreamworks (2000-2012): la intertextualidad audiovisual humorística. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 15, 89-103.

Lorenzo García, L. (2005). Funcions básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual. *Quaderns. Revista de traducció*, 12, 133-150.

____ (2014). Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil. *TRANS*, 18, 35-48.

Lorenzo García, L. y Pereira Rodríguez, A. M^a (2001). Doblaje y recepción de películas infantiles. En Pascua Febles, I. (ed.). *La traducción. Estrategias profesionales* (pp. 193-203). Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

____ (2010). Humor e intertextualidad en la traducción de literatura infantil y juvenil. En ANILIJ/Grupo VARIA (eds.). *El humor en la literatura infantil y juvenil* (pp. 433-448). Cádiz: ANILIJ.

____ (2011). Deaf children and their access to audiovisual texts: Educational failure and the helplessness of the subtitler. En Di Giovanni, E. (ed.). *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility/Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad* (pp. 185-201). Frankfurt am Main: Peter Lang.

____ (2012). Intertextualidad en subtitulación de productos de doble receptor adulto-niño para audiencias de niños sordas: ¿crónica de un fracaso anunciado? En Da Silva, S. & Rodríguez Rodríguez, B. (eds.). *Literatura infantil y juvenil e identidades. Estudos.03*. ANILIJ/ELOS.

Lorenzo García, L. y Ruzicka Kenfel, V. (2015). Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia. En Bazzocchi, G. & Tonin, R. (eds.). *Mi traduci una storia? Riflessione sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi* (pp. 9-29). Bologna: Bup.

- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna: anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Martínez Sierra, J. J. (2010). Building Bridges between Cultural Studies and Translation Studies: with reference to the Audiovisual Field. *Journal of Language and Translation*, 11 (1), 115-136.
- ____ (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*. Murcia: Editorial Editum.
- Mendoza Fillola, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con los del lector*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- Mínguez-López, X. (2012a). Subversión e intertextualidad en la saga Shrek. *Didáctica, lengua y literatura*, 24, 227-240.
- ____ (2012b). La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y la literatura. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 10, 87-106.
- ____ (2013). *Literatura infantil i juvenil catalana i interculturalitat*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valencia.
- Mogorrón Puerta, P. (2012). Referencias intertextuales en películas francesas: su traducción al español. *Humanidades y lenguas modernas*, 15, 91-110. http://www.urp.edu.pe/urp/imagenes/avisos/revista15_11.pdf [consultado el 30 de marzo de 2018]
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York/London: Garland Publishing Inc.
- Pérez Pico, S. (2009). Animando *Bambi*. La versión Disney de la obra de Félix Salten. En V. Ruzicka, (ed.). *Diálogos intertextuales 2: Bambi. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos* (pp. 109-148). Frankfurt am Mein: Peter Lang.
- ____ (2010). Introducción. En S. Pérez Pico, S. y M. A. Candelas Colodrón, (eds.). *Diálogos intertextuales 4: Discursos (audio)visuales para un receptor infantil y juvenil* (pp. 7-13). Bruxelles: Peter Lang.
- Rabadán, R. y Fernández Nistal, P. (2002). *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas, aplicaciones*. León: Universidad de León.
- Ruzicka, V. (2000). La traducción de literatura Infantil y Juvenil en Alemania. En L. Lorenzo García et al. (eds.). *Contribuciones al estudio de la Traducción de Literatura Infantil y Juvenil* (pp. 133-147). Madrid: CIE Dossat.
- Ruzicka, V. y Lorenzo García, L. (2003). *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales en España*. Tomo I (A. Conan Doyle / Ch. Nöstlinger). Oviedo: Septem Ediciones.
- ____ (2007). *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales en España*. Tomo II (G. Pausewang / J.K. Rowling). Oviedo: Septem Ediciones.
- Santoyo, J. C. y Santamaría, J. M. (1983). *Tolkien*. Barcelona: Barcanova.
- Suárez Rodríguez, B. P. (2005). La ruptura de los códigos pragmáticos (II): los textos visuales (de Los Simpson a Velázquez). En A. Álvarez et al. (eds). *La Competencia Pragmática o la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. Actas del XVI Congreso Internacional de ASELE* (pp. 825-835). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.