UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the master thesis:

Cuesta Asencio, Juan Diego; Oncins Noguer, Estel·la (dir.). *Traducción y doblaje del cortometraje : The Gruffalo.* (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Traducció Audiovisual). 118 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/337254

under the terms of the CC BY-SA license.

Universitat Autònoma de Barcelona

Traducción y doblaje del cortometraje: The Gruffalo

Juan Diego Cuesta Asencio

Máster en Traducción Audiovisual

Trabajo de fin de Máster

Curso 2025-2026

Tutora

Estel·la Oncins Noguer

Junio de 2026

RESUMEN

Este trabajo ofrece una propuesta de traducción rimada del inglés al español de España para el cortometraje *The Gruffalo*, dentro de la cual también se incluye su correspondiente doblaje. Para este Trabajo de fin de Máster, en primer lugar, se establecen los objetivos y la metodología confeccionados para realizar tanto la labor de traducción como de doblaje, incluyendo las tareas de ajuste y de edición de vídeo. Pese al planteamiento inherentemente práctico de esta actividad, también se explora la historia de la traducción audiovisual y se indaga en la capacidad cognitiva de los infantes para comprender el contenido de obras literarias. Asimismo, se identifican y analizan las problemáticas propias de la labor de traducción y doblaje, así como los segmentos problemáticos de la obra por analizar. Finalmente, se presentan soluciones para los desafíos establecidos —las cuales están sustentadas por sus respectivas justificaciones en función del contexto—, junto a una valoración y enumeración de las razones de uso de dichas soluciones, destacando el empleo de determinadas técnicas de traducción.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, The Gruffalo, análisis de traducción, traducción literaria, traducción rimada.

ABSTRACT

This work offers a rhyming translation from English to Spanish for the short film *The Gruffalo*, along with its respective dubbing. For this Master thesis, we first establish the objectives and methodology for both the translation and dubbing work, including the tasks of adjustment and video editing. Despite the inherently practical approach of this activity, we also explore the history of audiovisual translation and delve into the cognitive ability of children to understand the content of literary works. Furthermore, the problems inherent in translation and dubbing are identified and analyzed, as well as the problematic segments of this film. Finally, solutions to the previously provided problems and challenges are presented—supported by their respective justifications based on the context of the film—along with an assessment and enumeration of the reasons for using these solutions, highlighting the usage of certain translation techniques.

Keywords: audiovisual translation, dubbing, literary translation, rhyming translation, The Gruffalo, translation analysis.

RESUM

Aquest treball presenta una proposta de traducció rimada de l'anglès a l'espanyol d'Espanya del curtmetratge *The Gruffalo*, acompanyada el corresponent doblatge. En aquest Treball de Fi de Màster, en primer lloc, s'estableixen els objectius i la metodologia emprats per dur a terme tant la traducció com el doblatge, incloent-hi les tasques d'ajust i edició de vídeo. Tot i el caràcter eminentment pràctic del projecte, també s'hi exploren la història de la traducció audiovisual i la capacitat cognitiva dels infants per comprendre el contingut de les obres literàries. Així mateix, s'identifiquen i s'analitzen les dificultats pròpies dels processos de traducció i doblatge, així com els fragments més problemàtics de l'obra objecte d'estudi. Finalment, es presenten diverses solucions als reptes plantejats, sustentades en les corresponents justificacions contextuals, juntament amb una valoració raonada dels motius que n'han motivat l'ús, amb especial atenció a les tècniques de traducció emprades.

Paraules clau: traducció audiovisual, doblatge, *The Gruffalo*, anàlisi de traducció, traducció literària, traducció rimada.

Índice

1. Introducción 1

1.1. Justificación y objetivos 1

2. Marco teórico 2

2.1. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual 2

2.2. El proceso de doblaje 4

2.2.1 Fases principales del proceso y agentes implicados 4

2.3 Dificultades y restricciones del doblaje 5

2.3.1 **Sincronismo visual: sincronía labial, isócrona y cinésica.** 5

2.3.2 Sincronismo de caracterización 6

2.3.3 Sincronismo de contenido 9

2.4 Convenciones del doblaje: uso aplicado a nuestra propuesta 9

2.4.1 Símbolos 9

2.4.2 Técnicas de traducción 10

3. Traducción de obras audiovisuales para el público infantil 12

3.1 La traducción literaria rimada para el público infantil 14

3.1.1 Literatura infantil convencional y rimada: características y particularidades 14

3.2 La intertextualidad en la traducción 17

4 Metodología 20

4.1 Metodología y proceso de traducción 20

4.2 Ficha técnica del producto 25

4.3 Retos previos a la traducción 26

4.3.1 Desafíos principales que analizar 28

4.4 Análisis traductológico 31

4.4.1 Comparación con la traducción para el doblaje ya existente 38

4.4.2 Análisis traductológico de nuestras soluciones y propuestas 40

4.5 Resultados y discusión 51

5 Conclusiones 55

6 Referencias 58

7 Anexos 65

7.1 Propuesta de traducción adaptada al doblaje y la versión original 65

7.2 Versiones literarias de *The Gruffalo*: texto origen, traducción rimada al español y comparación con su adaptación audiovisual al español 77

7.3 Traducción adaptada al doblaje del cortometraje animado *The Gruffalo*: comparativa entre nuestra propuesta y su traducción oficial 82

7.4 Análisis traductológico completo 93

7.5 Enlace del doblaje realizado: *El Grúfalo* 113

Índice de tablas

Tabla 1: Características de los personajes y voces asignadas 8

Tabla 2: Símbolos para el guion del doblaje y sus explicaciones 10

Tabla 3: Técnicas de traducción usadas y sus descripciones 12

Tabla 4: Nombres de los personajes del cortometraje The Gruffalo: comparación entre sus versiones en inglés, español y nueustra propuesta 18

Tabla 5: Análisis traductológico de nuestra propuesta: dificultades y técnicas usadas 38

Tabla 6: Propuesta de traducción adaptada al doblaje y versión original 76

Tabla 7: Versiones literarias adicionales de The Gruffalo: texto origen, traducción rimada al español (Editorial Bruño, 2019) y comparación con su adaptación audiovisual oficial al español 81

Tabla 8: Comparativa del cortometraje de El Grúfalo: texto origen, traducción oficial y nuestra propuesta 93

Índice de figuras

Figura 1:Ilustraciones de los personajes del libro The Gruffalo 8

Figura 2: Proceso de traducción para el doblaje 21

Figura 3: Organización de los audios usados en el editor de vídeo Capcut 24

Figura 4: Cantidad de desafíos principales encontrados en el proceso de traducción y doblaje 52

Figura 5: Cantidad de técnicas de traducción empleadas en el proceso de traducción y doblaje 52

Traducción y doblaje del cortometraje: The Gruffalo

1. Introducción

1.1. Justificación y objetivos

El siguiente trabajo de Fin de Máster se basa en el doblaje del cortometraje animado: *The Gruffalo*, una historia creada por Julia Donaldson. A su vez, este cortometraje es una adaptación animada de un cuento infantil con el mismo nombre.

La principal complejidad de esta obra reside en que los diálogos son rimados, lo que exige una traducción subordinada a la imagen y a la sincronía labial, al mismo tiempo que se tiene en cuenta que va dirigido a un público infantil.

Este producto ya ha sido traducido al español, tanto en formato literario (editoriales Bruño y Castillo) como en su versión animada (disponible en Filmin); no obstante, consideramos que dichas adaptaciones priorizan la literalidad del relato y sacrifican la naturalidad del idioma de llegada en favor de una rima con menos impacto (al ser asonante). Es por esta razón que nuestra tarea tiene como eje principal el desarrollo de una adaptación rimada, en conjunción con una metodología acorde, que tenga como foco la preservación de todos los elementos de la obra original y que se pierden en sus adaptaciones. En este caso, hacemos referencia a lograr mantener la fidelidad del mensaje original, al mismo tiempo que se mantiene la naturalidad de las intervenciones —que tienen una característica oral espontánea— y se ajusta a la sincronía labial de los personajes, equilibrio el cual no se mantiene completamente en el doblaje. Adicionalmente, tenemos presente que se trata de una obra infantil, razón por la cual también tenemos la meta de mantener el carácter didáctico y léxico adaptado a dicho público, sin que esto último comprometa la isocronía o coherencia con la imagen.

Sin embargo, la revisión de estas versiones ya traducidas es indispensable para poder realizar este encargo de forma apropiada. Con el objetivo de centrar nuestro trabajo en nuestra labor de traducción, hemos ofrecido la transcripción y comparación de estas traducciones con la obra original en el anexo [1]de nuestro trabajo. Con respecto a estas versiones ya traducidas, hemos consultado la traducción al español más reciente, la cual ha sido realizada por la editorial Bruño en 2021, para tener presente elementos intertextuales importantes, como lo es la necesidad de mantener el mismo nombre adaptado del personaje principal: El Grúfalo.

[1] Véase el siguiente apartado y los siguientes que le acompañan: 7. Anexos

En cuanto a nuestros objetivos, para la elaboración de este trabajo de fin de máster nos hemos propuesto los siguientes, tanto generales como específicos:

Objetivo general:

Realizar una propuesta de traducción para el doblaje del cortometraje *The Gruffalo* que logre un equilibrio entre preservación de la rima y las restricciones técnicas del doblaje, como la sincronía e isocronía, mejorando al mismo tiempo la naturalidad en relación con las traducciones ya existentes.

Objetivos específicos:

- adaptar el texto rimado de forma que se preserven los significados y efectos que se logran en el texto meta;
- garantizar la sincronía labial y la oralidad, consiguiendo así una fluidez natural del diálogo doblado y que, por ende, no se perciba el producto como una traducción, lo cual se conoce como «oralidad prefabricada»;
- analizar y clasificar los desafíos traductológicos específicos de la obra, justificando las decisiones tomadas;
- integrar la intertextualidad de las versiones impresas previas a esta obra, evaluando cuándo priorizar la coherencia con el libro o la eficacia para el doblaje.
- interpretar a los personajes de forma apropiada y usar voces y vocabularios concretos en función del completo para reforzar su naturalidad, tal y como defienden Sikorski y Szarkowska (2020, p. 583).

2. Marco teórico

2.1. El doblaje como modalidad de traducción audiovisual

Es necesario mencionar la definición del doblaje para, acto seguido, mostrar las características que definen a esta práctica y la diferencia de otras (como el subtitulado) por elementos clave, como lo son sus dificultades y limitaciones. Así pues, con respecto al doblaje, este puede ser definido como la actividad por la cual las voces y diálogos en el idioma original de un medio audiovisual se remplazan por otro idioma manteniendo, entre otros elementos, la sincronía general con lo que sucede en pantalla (Agost, 1999, como se citó en Rica, 2016; Bartoll, 2016; Richart, 2008).

En primer lugar, tal y como se ha explicado anteriormente, se trata de un proceso subordinado a la imagen y el audio, por lo que, en consecuencia, se encuentra limitado por estos conceptos. De hecho, tal y como definen Chaume (2012) y Agost (2001), uno de los elementos más característicos de este ámbito es la sincronización labial, que consiste en insertar diálogos traducidos en las intervenciones de los personajes de forma que lo que dicen concuerde adecuadamente con los movimientos bucales que realizan en la obra audiovisual, de forma similar a las intervenciones de dichos personajes en el idioma original. Además de la sincronización labial, estos autores, junto con Pérez González (2019), también destacan otros aspectos clave para la TAV y el doblaje: la coherencia entre el diálogo y la imagen («subordinación a la imagen»); la fidelidad al contenido original; la calidad de la interpretación y del sonido; y, por último, la naturalidad y credibilidad de las líneas de diálogo en la lengua meta.

Es más, en referencia a la característica de la naturalidad en el doblaje, Hurtado Albir (2001) aboga por la elaboración de un doblaje que, en efecto, conserve la naturalidad propia y espontánea del idioma de llegada. Esta idea se alinea con el concepto de la «oralidad prefabricada», acuñado por y Agost y Chaume (2001). Dicho término se usa para referirse al carácter construido de los diálogos audiovisuales, que, aunque están cuidadosamente planificados, buscan reproducir la apariencia de una conversación espontánea. En este sentido, el objetivo de la traducción para doblaje es mantener esa ilusión de naturalidad en la lengua meta y respetar. al mismo tiempo, las convenciones del discurso oral. Esta tarea resulta aún más compleja en metrajes rimados, donde, además de las restricciones propias del doblaje, es necesario crear rimas que suenen naturales y coherentes con la imagen.

A este conjunto de ideas Bernal Merino (2018) la define como «universo referencial», ya que concluye que este conjunto de elementos debe de ser coherente, dando importancia, principalmente, a la consistencia entre tres elementos esenciales: el texto (los diálogos de los personajes), la imagen (la apariencia y actitud de los personajes, el entorno que los rodea, etc.) y el sonido (las voces de los personajes en función del momento en el que estén, los efectos de sonido, etc.) para así obtener un producto doblado de calidad, preciso y fiel a la obra original.

2.2. El proceso de doblaje

2.2.1 Fases principales del proceso y agentes implicados

Para poder realizar un doblaje, no solo se precisa de la figura del traductor, sino que se necesita una serie de agentes que permiten que la traducción realizada se pueda aplicar de forma práctica en la obra audiovisual.

Es por ello por lo que se considera que el proceso de doblaje es una labor multidisciplinar que va más allá de la traducción textual. Según Bartoll (2016) y Ogea Pozo (2021), los agentes clave son: el traductor (trasvase lingüístico e incluso tareas adicionales, como la sincronización labial, Orero, 2004), el ajustador (sincronía labial y naturalidad), el director (selección del reparto y supervisión), los actores de doblaje (interpretación vocal) y los técnicos de sonido (grabación y mezcla final).

Según Martín et al. (2019) y Ávila (1997), el proceso se inicia con la adquisición de derechos y el envío de la obra al estudio con las instrucciones pertinentes. Acto seguido, estos autores, en conjunción con Chaume (2004, p. 194), explican que el trabajo se estructura en las siguientes fases:

1. traducción del guion: el traductor elabora una traducción en la cual tiene en cuenta y resuelve los desafíos que encuentre, siendo las rimas y los juegos de palabras en este caso en concreto. Al mismo tiempo, el director realiza el visionado, selecciona el reparto y organiza el guion por tomas;
2. ajuste: en esta etapa se busca la sincronización labial, cinésica e isócrona (Chaume, 2012), que se detallará más adelante[2]. El ajustador adapta el producto atendiendo a la cultura del público meta y logra una oralidad prefabricada natural y fluida, acorde al estilo de los personajes (Hurtado Albir, 2001; Agost y Chaume, 2001);
3. grabación: los actores interpretan sus papeles bajo la supervisión del director y los técnicos. Durante esta fase, de forma paralela y si es necesario, se corrige y revisa la calidad de la banda sonora original;

[2] Véase el siguiente apartado: 2.3. Dificultades y restricciones del doblaje

4. mezcla: los técnicos de sonido integran las voces grabadas con la música y los efectos especiales para obtener el producto final.

2.3 Dificultades y restricciones del doblaje

El doblaje, al ir de la mano con la traducción y los medios audiovisuales, lleva consigo un gran abanico de dificultades y problemas. De hecho, todo lo relacionado con lo que sucede en pantalla (desde las voces de los personajes hasta los sonidos que emiten e incluso la banda sonora) o lo presente en el guion (por ejemplo, cómo adaptar ciertas bromas o rimas de un idioma a otro) moldea cómo se realizará la traducción y su consecuente doblaje. En esta ocasión, aunque abarcaremos todas las dificultades presentes en este tipo de obras, nos gustaría recalcar que las más relevantes para el análisis de nuestra propuesta se encuentran en el primer y tercer tipo de problemática, pues son los más ligados a la traducción adaptada al doblaje por cuestiones traductológicas.

2.3.1 **Sincronismo visual: sincronía labial, isócrona y cinésica.**

En primer lugar, tenemos la problemática que más presente se encuentra durante el proceso de doblaje de cualquier obra audiovisual: la sincronía labial, también conocida como sincronía fonética por autores como Montero (2022). En este caso, este concepto, tal y como explican Chaume (2005) y Bernal Merino (2018), hace referencia a que la traducción realizada para el doblaje debe de ajustarse de la mejor forma posible a los movimientos labiales de los personajes en pantalla mientras hablan. Asimismo, Bernal Merino (2018) también detalla que se prestará más atención a que esta sincronización labial sea más correcta en casos en los que el personaje esté en un plano cercano, como un primer plano. Con respecto a cómo afrontar dichos movimientos labiales, Chaume (2005) explica que los elementos que mejor se pueden adaptar de un idioma a otro (sobre todo del inglés al español) son las consonantes bilabiales (/b/, /p/ y /m), las labiodentales (como /f/ en español o /v/ en inglés) e incluso las vocales abiertas (/a/, /e/, /o/). Asimismo, con respecto a las vocales abiertas, cabe destacar que en inglés hay 4 tipos, /a/, /œ/, /ɑ/ y /ɒ/ ((International Phonetic Alphabet, 2022, Cambridge, s.f.). A su vez, Chaume también detalla que, por ejemplo, al traducir una palabra que tiene la consonante bilabial /p/, una buena opción sería elegir una palabra en el idioma de llegada que sea bilabial (como /m/) o incluso labiodental (como /f/). Lo mismo ocurre con las vocales, pudiendo cambiarse la vocal inglesa /œ/ por una alternativa más propia en español como la /e/.

Con respecto a la sincronía isócrona, o isocronía, esta hace referencia a la longitud del diálogo traducido, el cual, en la mayoría de los casos, debe de mantener una longitud similar a la de la obra original, tal y como comentan Chaume (2005) y Agost (1999). Asimismo, ambos autores concretan que, en casos en los que la primera traducción realizada no cumpla con la longitud de la original, se deberá recurrir a técnicas de traducción específicas relacionadas con la alteración de la longitud de las intervenciones, tales como la ampliación y la reducción, explicadas en los trabajos de Hurtado Albir (2001).

También existen ocasiones en las que no es necesario llevar a cabo estas técnicas de traducción. Por ejemplo, en situaciones en las que la voz del personaje que está hablando no esté en pantalla (OFF) o haya varios segundos de silencio, se puede recurrir a insertar la intervención de manera un poco anticipada con la finalidad de que la isocronía se lo más correcta posible y la intervención del idioma de llegada acabe o empiece en el mismo momento que en la intervención original (Sepielak y Matamala, 2014).

Finalmente, la sincronía cinésica, también conocida como «sincronía quinésica» (Montero, 2022), hace alusión al lenguaje corporal de los personajes de la obra audiovisual. En este caso, tal y como explican Chaume (2005) y Matamala (2019), la traducción debe de tener como objetivo adecuarse a los movimientos corporales de los personajes con el objetivo de evitar incoherencias.

De hecho, existen culturas en las que hay movimientos de cabeza que no existen en otras culturas, siendo un ejemplo de esto el «head wobble» o movimiento de cabeza lateral que usan en la India para expresar afirmación (Jabeen et.al., 2022, Ramadurai, 2018). En España, este gesto se podría malinterpretar como una negación, por lo que, en este caso, la labor del traductor sería tener en cuenta los aspectos culturales y adaptarlos apropiadamente en su traducción para mantener la sincronía cinésica anteriormente mencionada.

2.3.2 Sincronismo de caracterización

Este concepto, introducido por Agost (1999) y respaldado por Bartoll (2016) y Ogea Pozo (2021) explica que debe de haber coherencia y sentido entre la persona que le

ponga la voz a un personaje y las propias características de ese personaje (como podría ser el físico, la actitud y los gestos de dicho personaje).

En esta ocasión, dado que para este encargo solo una persona (yo mismo) ha dado las voces a los personajes, se ha tenido que modificar la única voz de la que disponíamos para que se pudiera adaptar a las características físicas y de personalidad de cada personaje. A continuación, se observa una tabla con todos los personajes del filme, ordenados en orden cronológico, y cómo se ha modulado dicha voz para que se adapte a ellos teniendo en cuenta sus características:

Personajes	Características personales	Tipo de voz asignada
Madre ardilla	Es una ardilla hembra, con una voz aguda y femenina. A su vez, es la narradora de la historia, lo que hace que tenga un tono más calmado y cálido con pausas largas y cambios de entonación marcados.	Con el objetivo de cumplir con los roles de narrador y madre, hemos elegido una voz aguda y tranquila para imitar la sensación de calidez y calma. Además, las entonaciones y pausas marcadas se han mantenido por este motivo.
Ardilla 1 Ardilla 2	Son los hijos del personaje anterior. Son infantes con voces agudas, propias de esa edad, con tonos de curiosidad y de expresividad.	Voces agudas y expresivas. Al igual que en la obra original, también se les otorgado más emoción a estas voces. Según Ávila (1997), al ser registros agudos, se asemejan a voces femeninas, pero con mayor expresividad que la madre.
Ratón	Es el protagonista y destaca por su ingenio e inteligencia, aunque también es asustadizo.	Voz aguda y expresiva con la finalidad de mostrar su pequeño tamaño. A su vez, se ha modulado para alternar entre el temor y la altanería en función del contexto y la evolución de la trama, al igual que se hace en el corto original.
Zorro	Es un animal veloz y astuto, aunque precavido y temeroso.	Voz intermedia, ni grave ni aguda, con un tono tembloroso en la mayor parte de la obra para mostrar su temor ante el Grúfalo.
Búho	Se trata de un ave de apariencia anciana y misteriosa que actúa con soberbia y condescendencia.	Voz grave, ronca y anciana para emular el enfoque de la versión original y resaltar su sensación de superioridad.
Serpiente	Es un reptil malicioso, escurridizo y asustadizo.	Voz nasal con ceceo (sonido interdental fricativo) para enfatizar su naturaleza de reptil y simular el sonido que emiten las serpientes.
El Grúfalo	Es el antagonista y destaca por su gran tamaño. Esto se refleja en la voz grave e imponente que recibe en el corto en el idioma original.	Voz grave y profunda que demuestra su gran e intimidante tamaño. Cabe recalcar que, en concordancia con Smit (2023), hemos evitado dotar a esta voz de un tono áspero, ya que se podría con que el personaje es malvado, lo que no es del todo

		cierto. Esto concuerda con la visión de la autora de la historia.

Tabla 1: Características de los personajes y voces asignadas
Fuente: Elaboración propia

Asimismo, ofrecemos una imagen que detalla la caracterización y apariencia de estos personajes en la obra literaria original, la cual también se adapta de forma fidedigna en su versión animada. Esto permite contrastar de forma visual las relaciones entre sus ilustraciones y cualidades físicas con las propiedades y rasgos acústicos que hemos asignado a la voz de cada personaje durante el proceso del doblaje:

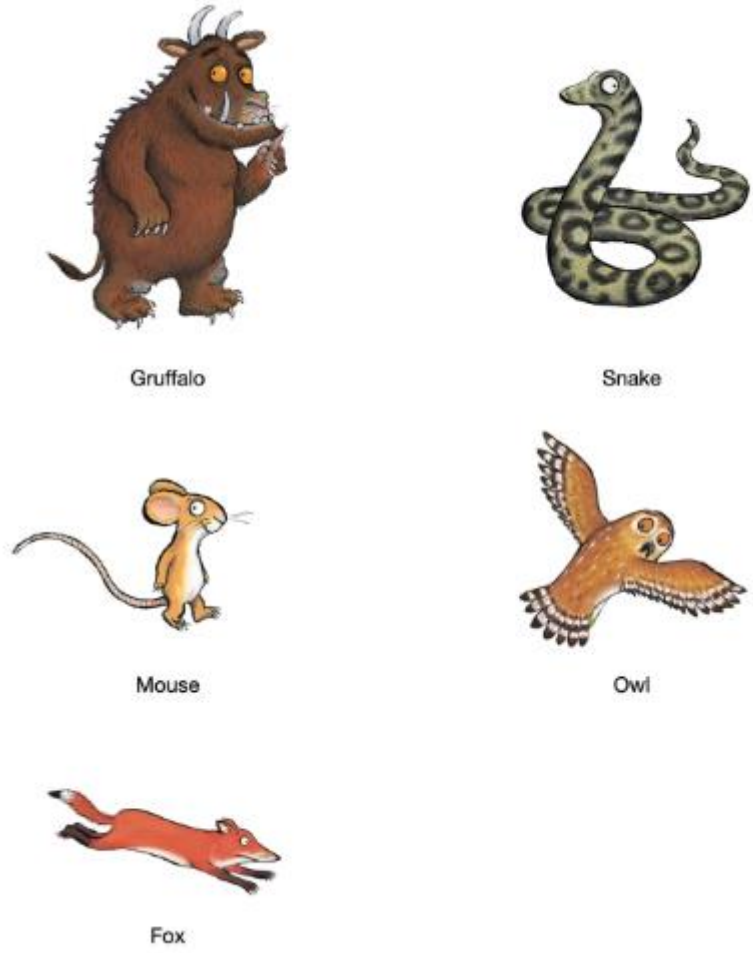


Figura 1:Ilustraciones de los personajes del libro The Gruffalo
Fuente: obra literaria de The Gruffalo publicada por Julia Donaldson y Alex Scheffler (1999)

2.3.3 Sincronismo de contenido

Esta idea hace alusión a la necesidad de que se mantenga la coherencia entre el texto traducido para la audiencia de la cultura de llegada y el argumento y progresión de la obra (Agost, 1999). Este concepto guarda una estrecha relación con la idea de «coherencia visual» de Bernal (2018), pues, entre otros, el objetivo de este sincronismo es que lo que suceda y se describa en pantalla concuerde con el diálogo y el guion traducido.

En conjunción con esta coherencia visual, también conocida como «subordinación a la imagen», autores como Mayoral (1998), Toda (2005) y Zabalbeascoa (2001) argumentan que, en función del contexto, el texto puede estar subordinado a las imágenes en el marco de la traducción audiovisual.

Asimismo, Agost (1999) también defiende que este sincronismo no solo afecta al guion de la película, sino que también involucra a todo el sentido de esta, a sus eventos narrativos e incluso a su progresión, pues todos estos elementos son necesarios para que la traducción tenga sentido.

2.4 Convenciones del doblaje: uso aplicado a nuestra propuesta

2.4.1 Símbolos

A diferencia de los encargos estándar, en las que el traductor no tiene que encargarse de todas las fases del proceso de doblaje, en este trabajo hemos realizado tanto la traducción adaptada como la ejecución del doblaje para demostrar la viabilidad práctica de nuestra propuesta para este cortometraje. Asimismo, con la finalidad de lograr el máximo nivel de profesionalismo y fidelidad en relación con esta actividad, hemos confeccionado una tabla en la que organizamos los distintos tipos de símbolos de doblaje que hemos usado, la cual está sustentada en las simbologías técnicas centradas en el doblaje propuestas por Torralba y Marzà (2013), Montero (2022) y Ogea Pozo (2021):

Tipo de símbolo	Símbolos	Significados
Sincronía y visibilidad	(ON), (OFF), (SB), (TAP), (DE), (DL), (DC):	El símbolo (ON) indica que la boca del personaje se puede observar claramente, lo que implica una sincronía labial estricta. Por otro lado, la boca de los personajes no es tan visible en los otros casos, tal y como lo indican los símbolos restantes, por lo que la sincronía labial puede ser más flexible por los

		siguientes motivos: el personaje no es visible en ese momento (OFF), no se le ve la boca (SB), tiene la boca tapada (TAP), se encuentra de espaldas (DE), está lejos del plano (DL) o se ve su figura de costado (DC)
Interacción y tiempos	(A), (P), (S), (A LA VEZ)	Hacen alusión a la integración de los diálogos en momentos concretos de la obra y cómo se relacionan con otras intervenciones: Por un lado, los símbolos (A) y (S) permiten realizar ajustes temporales respecto al original, ya sea insertando el diálogo antes de la intervención inicial (A) o ignorando una pausa del guion original (S) por necesidades del doblaje, como de sincronía labial. Por otro lado, se señaliza la superposición de voces cuando un personaje pisa el diálogo de otro (P) o cuando varios personajes intervienen de manera simultánea (A LA VEZ).
Pausas	(/), (//), (///)	Se trata de pausas o silencios dentro del transcurso del metraje. En función de la duración de dichos silencios, pueden usarse diferentes símbolos: (/) si dura menos de cinco segundos, (//) si se trata de una pausa de entre cinco a quince segundos y (///) si hay un silencio de más de quince segundos. Según el contexto, se puede omitir el uso de estos símbolos y, en su lugar, pasar a otra intervención distinta.
Reacciones y efectos	(R), (G) y los que sean necesarios según el contexto: (CANTA), (GRITA), (ULULA), (EXHALAN), etc.	Las reacciones más generales y comunes usadas en el doblaje son las que indican risas (R) o gestos que indican que un personaje ha emitido un sonido, como un estornudo (G). No obstante, tal y como defienden Torralba y Marzà (2013), añadir nuevos símbolos es una práctica no tan extraña, puesto que hay un grupo que aboga por la variedad de símbolos para enriquecer esta práctica, mientras que hay otro que defiende que los símbolos usados deberían ser escasos y fijos para lograr una homogeneidad. En nuestro caso, abogamos por el uso de símbolos nuevos que reflejen de forma más fidedigna y exacta lo que sucede en pantalla, aunque hemos tenido en consideración ambos lados durante la inserción de estos símbolos.

Tabla 2: Símbolos para el guion del doblaje y sus explicaciones
Fuente: elaboración propia

2.4.2 Técnicas de traducción

Con respecto a la traducción realizada, hemos seguido a cabo el método interpretativo-comunicativo de Hurtado Albir (2001), pues nuestro objetivo principal es tratar de trasladar el contenido de un texto de un idioma a otro mientras se mantiene la fidelidad de la versión original y se busca que su versión traducida tenga el mismo impacto en el público meta.

En cuanto a las técnicas de traducción, nos hemos basado tanto en la obra de Hurtado Albir (2001) como en la revisión de las técnicas de traducción de Molina y Hurtado Albir (2002) con la finalidad de mostrar las técnicas de traducción que hemos utilizado a lo largo del proceso de la traducción adaptada al doblaje; aunque cabe destacar que el uso de estas técnicas en cada contexto concreto se explicará más adelante[3]. Asimismo, durante la fase de documentación, encontramos que trabajos como el de Mauladiana y Juniardi (2024) coinciden con las técnicas de traducción que mostraremos. Esto tiene sentido, puesto que en el artículo de estas autoras se analizan las técnicas usadas para traducir poesía, que guarda relación con nuestro trabajo, sobre todo por la necesidad de mantener las rimas procurando que se respete la longitud del texto original en la versión traducida. A continuación, se pueden observar las principales técnicas de traducción usadas en la siguiente tabla:

Técnica de traducción	Explicación
Adaptación	El elemento cultural del idioma del texto origen se cambia a otro que sea más adecuado o conocido en la cultura del texto meta.
Compensación	Los elementos informativos o estilísticos presentes en el texto meta se emplean en otro lugar diferente en la lengua meta, lo que se suele deber a factores como la imposibilidad de usar elementos estilísticos en la traducción en el mismo lugar que en el texto original. Asimismo, creemos interesante mencionar que Eesa (2008), en su estudio sobre cómo traducir poemas de forma adecuada, además de usar varias de las estrategias mostradas en este trabajo, también resalta la importancia de la compensación en las traducciones de la poesía. Esto también sucede en nuestro trabajo, lo que explica que dicha similitud pueda deberse a la necesidad de mantener las rimas.
Creación discursiva	Se hace uso de elementos léxicos (como términos, expresiones y frases) en el texto meta que solo mantienen equivalencia con los del texto origen dentro de un contexto en específico, lo cual hace que se requiera creatividad.
Modulación	La estructura del texto meta pasa por un cambio de punto de vista cuando se trata de trasvasar el contenido del texto origen al anteriormente mencionado texto meta. Estos cambios pueden afectar tanto al léxico como a toda la estructura del texto.
Amplificación	Se añade información adicional o complementaria que no se encuentra en el texto origen, como la adición de adjetivos o términos adicionales.
Ampliación lingüística	Se hace uso de elementos lingüísticos adicionales que no se encuentran en el texto origen. Se suele usar sobre todo en traducción consecutiva y en doblaje. En el caso del doblaje, suele hacerse por motivos de sincronismo, tanto labial como isócrono.
Particularización	Se utiliza un término más específico en el texto meta para hacer alusión a un término o concepto más general en el texto origen.

[3] Véase el siguiente apartado: 4.4.2. Análisis traductológico de nuestras soluciones y propuestas

Generalización	Al contrario que con el caso anterior, se hace uso de un término más general en el texto meta para aludir a un término o concepto más específico en el texto origen.
Equivalente acuñado	Se adapta un término o frase propio del texto origen a uno más reconocido y usado en la lengua meta.
Compresión lingüística	Los elementos lingüísticos del texto meta se sintetizan con la finalidad de acortar la intervención. Se suele usar en los subtítulos y en la interpretación simultánea.

Tabla 3: Técnicas de traducción usadas y sus descripciones
Fuente: elaboración propia según la clasificación de Hurtado Albir (2001), Molina y Hurtado Albir (2002) y Mauladiana y Juniardi (2024)

3. Traducción de obras audiovisuales para el público infantil

En lo que respecta a las obras audiovisuales y su enfoque desde el punto de vista traductológico, es necesario tener un elemento en cuenta, el cual se aplica tanto en los adultos como en los infantes: la carga cognitiva. Aunque, tal y como indican Perego et.al. (2015), no se han realizado muchos estudios al respecto, la investigación que llevaron a cabo demuestra un elemento que tener en consideración: en el caso de adultos y jóvenes adultos, los productos doblados no implican una carga cognitiva mayor que la de, por ejemplo, ver un producto audiovisual con subtítulos. Además, también determinan que la audiencia tiende a disfrutar más de las obras dobladas que de las subtituladas.

No obstante, esto no se puede aplicar de la misma forma al público infantil, pues, tal y como explican El Abed y Yazbeck (2025), existen diversos estudios que confirman que, para los niños con un rango de edad de entre 6 a 12 años, los subtítulos suponen una mayor carga cognitiva que observar filmes doblados (Von Feilitzen et.al., 1979. Peeters et.al., 1988). A su vez, el último autor mencionado coincide con las afirmaciones del párrafo anterior, pues, en su estudio, demostró que los infantes (de procedencia holandesa) disfrutaban más las obras dobladas que aquellas que aparecían subtituladas en su idioma.

Es por estas razones que, en cuanto al enfoque que se sigue para abordar una traducción para un público infantil, se suele optar por realizar doblajes en lugar de subtítulos, pues permite que los más pequeños comprendan estas historias con menor esfuerzo cognitivo y, asimismo, hace que disfruten más de ellas. De hecho, esta inclinación al doblaje cuando el público principal es infantil sucede incluso en países como Polonia. Polonia, aún siendo un país que no aboga tanto por el doblaje, al contrario que en otros como España — pese a tener como preferencia el uso del *voice-over*, en el cual una o dos personas se encargan de darle voz a todos los personajes del filme

(Sepielak, 2010) —, también apoya que las obras dirigidas al público infantil (como las películas animadas) se doblen al polaco. La razón de esto es porque permite que los niños comprendan y disfruten de estos filmes más fácilmente con menos esfuerzos cognitivos (Bogucki, 2010).

Habiendo explicado la prevalencia del doblaje en este ámbito en concreto, también es necesario explicar las dificultades implícitas en las traducciones adaptadas al doblaje para el anteriormente mencionado público infantil. Además de las dificultades explicadas anteriormente[4], también se debe considerar la habilidad esencial que se necesita para afrontar estos casos: la creatividad. Según Cui (2012), se requiere creatividad para traducir textos hacia un público infantil, pues se debe moldear el contenido para lograr que la información sea entretenida y comprensible para este tipo de audiencia. En cierta forma, este autor defiende que, con el objetivo de facilitar la comprensión del relato, se puede llegar a «domesticar» el texto mediante la simplificación de este. Esta idea también se explica en el libro de Kérchy y Sundmark (2020), dentro del cual detallan que se suelen simplificar los textos infantiles con la misma premisa; no obstante, también defienden que se subestima la capacidad de comprensión de los infantes, concepto en el cual también está de acuerdo Stolze (2003), dado que muestra que los infantes también pueden disfrutar de obras complejas, pese a no conocer los términos más complejos.

Pese a que, como han explicado estos autores, simplificar las traducciones y textos dirigidos a un público infantil puede permitir que comprendan estos productos más fácilmente, es imperativo tener en consideración que es posible que la capacidad cognitiva de los infantes sea subestimada, lo que provoca que los textos se simplifiquen más de lo que deberían. De hecho, las obras infantiles no solo tienen la función de entretener, sino que también poseen una función pedagógica. Tal y como explican Cui (2012) y Kérchy y Sundmark (2020), estos textos permiten que los niños aprendan nuevos términos y conceptos que —aunque en un principio puedan ser demasiado complejos— acaban comprendiendo y asimilando, ya sean textos que se han simplificado para facilitar su comprensión o no. En relación con esto, Şen (2021) sostiene que las obras infantiles no solo entretienen, sino que también ayudan a los niños a comprender su entorno mediante las relaciones sociales a través de elementos lingüísticos y visuales.

[4] Véase el siguiente apartado: 2.3. Dificultades y restricciones del doblaje

3.1 La traducción literaria rimada para el público infantil

3.1.1 Literatura infantil convencional y rimada: características y particularidades

En cuanto a las obras literarias dirigidas para la audiencia infantil, nos gustaría centrarnos en aquellas más centradas en la creación de rimas, tales como la del relato que hemos traducido: *The Gruffalo*. Es por ello por lo que consideramos necesario mostrar las características propias de tanto las obras literarias infantiles como de sus traducciones: la multifuncionalidad de la actividad, la transmisión de normas y valores, la estructura narrativa simple y la relación entre imagen y texto. De la misma forma, dichas obras comparten similitudes con el punto anteriormente mencionado, pues, pese a ser medios distintos, en ambos el público principal que tener en cuenta es el infantil.

En primer lugar, es esencial tener presente que la literatura infantil se define como un instrumento multifuncional que trasciende el mero entretenimiento para actuar como un motor de desarrollo social, moral y pedagógico (Yuldybaeva et al., 2019). Según Coll-Planas y García-Castillo (2025), estas obras funcionan como un reflejo de las normas y valores societarios destinados a la infancia. A su vez, ambos trabajos corroboran que la literatura infantil funciona como una herramienta pedagógica, cultural, educativa y de entretenimiento.

Una vez delimitada la naturaleza de este género literario, resulta pertinente analizar sus rasgos distintivos:

- adecuación cognitiva y lingüística: la labor traductora está intrínsecamente condicionada por las competencias del lector joven (Oittinen, 2000). Esto exige una modulación del léxico y, en ocasiones, una simplificación del contenido (Cui, 2012); sin embargo, dicha traducción debe hacerse sin mermar la calidad estética ni el carácter literario de la pieza original (Ramón Torrijos, 2005);
- interdependencia entre texto e imagen: en relación con el punto anterior, la narrativa infantil se construye teniendo presente la relación intrínseca entre la imagen y el texto (Kérchy y Sundmark, 2020). Es por esta relación que el texto se puede comprender más fácilmente, dado el apoyo visual de las imágenes, lo que permite que la traducción no sea tan simple; no obstante, la presencia de esta imagen también causa que el texto acabe subordinado, pues debe tener una estricta

coherencia con el apartado visual, reto que se intensifica en obras rimadas como *The Gruffalo*;

- estructura y ritmo: las obras suelen presentar una progresión lineal, sencilla y con cierres narrativos claros (Ramón Torrijos, 2005; Oittinen, 2000);
- mediación y «purificación»: la traducción infantil no es un proceso neutral, sino que está sujeta a las normas morales y pedagógicas de la cultura meta (Coll-Planas y García-Castillo, 2025). Este fenómeno, definido por Oittinen (2000) como «purificación», implica que se filtren o eliminen elementos considerados como inadecuados para el público meta.

Además de las características y limitaciones propias de la traducción literaria dirigida al público infantil, es necesario mostrar los elementos particulares de unos de los subgéneros más importantes dentro de dicha literatura y que, además, está estrechamente relacionado con el producto que hemos traducido: la literatura infantil rimada. Asimismo, en el caso del cortometraje que hemos traducido, *The Gruffalo*, y su libro rimado homónimo, podemos concluir que encuadra dentro del género narrativo del cuento. En efecto, este relato comparte características con el género de cuento que Molina Molina (2022) y López Tamés (1990) comentan en sus respectivos trabajos: son obras cortas, con personajes ficticios y con desarrollo y desenlace por parte de los personajes que figuran en él; aunque también comparten elementos del género lírico, como la musicalidad y las rimas.

Con respecto a las particularidades de la traducción rimada, de forma similar a los factores explicados en puntos anteriores, el principal problema sería mantener el concepto de «oralidad prefabricada». Aunque este concepto suele suceder mayoritariamente en contextos audiovisuales, este también puede afectar a otros medios. Tal y como describen Baños y Chaume (2009), el objetivo, en este caso, es el de intentar conseguir que el texto traducido suena tan natural como el original, a la vez que refleja los elementos espontáneos y naturales del texto de origen. Esto se debe hacer de la siguiente forma: «selecting specific features of this mode of discourse that are widely accepted and recognised as such by the audience» [seleccionando rasgos específicos de este tipo de discurso que sean ampliamente aceptados y reconocidos como naturales por parte de la audiencia] (Baños y Chaume, 2009, p. 1).

Por otro lado, López López-Gay (2004) y Bassnett (2014) introducen tres conceptos que se relacionan tanto con la traducción literaria como con su versión rimada,

los cuales cumplen en gran medida un gran papel para explicar las dificultades de las rimas:

- intraducibilidad: ambas autoras sostienen que la traducción literal completa es imposible debido a las diferencias culturales y la ambigüedad entre significante y referente. Para superar esto, se recurre a la retraducción (Berman, 1990), que implica reinterpretar el texto para la cultura meta. En el caso de las rimas, Bassnett (2014) propone un proceso de decodificación (comprensión del original) y recodificación (traslado del sentido manteniendo la estructura y rima);
- infidelidad: esta idea guarda una estrecha relación con el concepto anterior, pues la fidelidad a un texto al traducirlo, tal y como muestran las autoras, es imposible. Esto se debe a que no es posible mantener todos los sentidos e intenciones originales del traductor, pues traducir implica transformar el texto para que, entre otros, se adapte a otras culturas. Por lo tanto, lo óptimo sería mantener un término medio dentro del cual se respetan y mantienen elementos propios del original, a la vez que se adaptan otras partes del texto con el objetivo de que se adecúe a la cultura de llegada, tal y como defiende, a su vez, Ricoeur (2016);
- invisibilidad o transparencia: en este caso, se entienden los conceptos de traducción visible —no oculta que el texto es una traducción y mantiene la cultura del texto original— y traducción invisible —el texto se adapta a la cultura de llegada y se escribe con tal fluidez que no parece una traducción—. En esta ocasión, también coincidimos en que se debe de llegar a un punto medio, en el cual, tal y como explica López López-Gay (2004, p.89): «Es preciso "conducir hasta el autor al lector", mostrarle lo ajeno visibilizando en mayor o menor grado la distancia con la otra lengua y cultura».

A su vez, moldear la traducción de productos rimados implica ciertas dificultades que están mayormente presentes cuando se trata de traducir rimas y estructuras literarias. Tal y como muestra Pascua Febles (2012), a la hora de traducir obras literarias infantiles rimadas, pueden surgir ciertas dificultades. La primera está relacionada con la posibilidad de necesitar realizar traducciones más literales por miedo a no mantener suficiente fidelidad con el texto, lo que puede resultar en traducciones que suenan poco naturales en la lengua de llegada.

Por otro lado, la segunda cuestión, y más prevalente, es la posible pérdida de musicalidad y ritmo en las frases traducidas, lo que se puede deber a la diferencia de

longitud entre idiomas. De hecho, Pascua Febles desarrolla esta idea con los conceptos de «parataxis» (frases cortas y coordinadas) e «hipotaxis» (frases largas y subordinadas) y explica que, por ejemplo, el inglés tiende más a la parataxis, mientras que en español se inclina más hacia la hipotaxis. Es por ello por lo que realizar una traducción rimada del inglés al español, por ejemplo, puede ser un problema, pues no solo se deben mantener las rimas, sino que también se debe de reducir la longitud de las frases en español, lo cual puede dar lugar a que la traducción no suene natural. Asimismo, otros autores como Gorlée (2005) también explican que, en estas cuestiones, se debe lograr un término medio entre el ritmo y el lograr rimas, pues centrarse demasiado en las rimas puede provocar que el ritmo o la longitud de la frase traducida no concuerde con el de su versión original, lo que puede resultar en una traducción que suene artificial.

3.2 La intertextualidad en la traducción

Como concepto, la intertextualidad, según la Real Academia Española (s.f.). se define como la «relación que un texto establece con otro u otros mediante procedimientos variados». Este concepto también está apoyado y sustentado por un amplio abanico de personas, como Leitch (2001), que añade que esta idea hace referencia a la dependencia que un texto tiene sobre palabras, conceptos y textos en general que le preceden. Por otro lado, Kristeva y Waller (2024), aunque aceptan la existencia de este concepto, prefieren llamarlo «transposición», el cual definen de la siguiente forma: «transposition of one (or several) sign system(s) into another» [la transposición de uno (o varios) sistema(s) de signos a otro].

Por lo tanto, tras haber observado la definición de la intertextualidad, podemos hablar de la intertextualidad transmedia, la cual, como su nombre indica, se refiere a la relación y referencias que se establecen entre creaciones de distintos medios. En esta ocasión, para este trabajo de fin de máster, dichos medios serían el audiovisual (con el cortometraje de *The Gruffalo*) y el literario (con el libro homónimo). De hecho, en este caso en concreto, también se le puede considerar como adaptación, pues en consonancia con la concepción de este término, apoyado y descrito por autores como Hutcheon y O'Flynn (2013) se trata de un producto que se transpone del medio literario al visual, de forma que se trata de un compromiso intertextual ampliado a toda la obra o «extended intertextual engagement» (Hutcheon y O'Flynn, 2013, p. 35).

Es más, en este proceso de adaptación se pasa del código textual (al tratarse de un libro, incluso si ya dispone de imágenes ilustrativas) al código visual (pues pasa a ser una animación) —lo que definen como un traspaso de «contar a mostrar» o «telling ←→showing» (Hutcheon y O'Flynn, 2013, p. 63)—. Asimismo, en este proceso de adaptación no solo se debe de lograr pasar la historia de un medio a otro, sino que también se debe mantener una consistencia entre las obras, sobre todo en cuanto a la terminología principal de estas, como el nombre de los personajes. De lo contrario, escritores como Wolf (2012) confirman que el mundo de estas creaciones carecería de sentido sin dicha consistencia. Asimismo, para la audiencia que ya haya experimentado la obra literaria de *The Gruffalo*, al ver su versión animada, podrán reconocer las referencias y factores intertextuales a través de los elementos más característicos de la versión original plasmada en la pantalla, destacando, sobre todo, el nombre de los personajes y los rasgos característicos de cada uno, como la verruga venenosa del Grúfalo.

De hecho, con el fin de preservar la esencia del producto, hemos mantenido los nombres originales de los personajes presentes en las traducciones al español del libro más recientes y publicada por la editorial Bruño, siendo estas la traducción sin rimas (2021) y con rimas (2019), las cuales se pueden observar en la siguiente tabla:

Nombres originales	Nombres al español: edición Bruño (2021 y 2019)	Nombres en español: nuestra propuesta	Explicación
Mouse/Little Brown Mouse	Traducción sin rimas (2021): Ratón/ratoncito marrón Traducción rimada (2019) Ratón/Ratón pequeño y peludo	Ratón/Ratón asustado	El nombre propio es «Ratón», pero se usan las variantes «Little Brown Mouse» o «Ratón pequeño y peludo». Sin embargo, en nuestro caso, optamos por «ratón asustado», ya que es una solución que garantiza la sincronización labial y la coherencia con la imagen sin sacrificar la consistencia de la obra. A diferencia de lo que ocurre con el nombre del antagonista, «Grúfalo», cuya traducción oficial debe respetarse para asegurar el reconocimiento del personaje.
Gruffalo	Grúfalo	Grúfalo	Para la designación del antagonista, hemos optado por usar la versión de la editorial Bruño (2021) por ser la más reciente y por su adecuación fonética respecto al original inglés.
Fox	Zorro	Zorro	En este caso, el nombre de estos animales no fue necesario cambiarlos, puesto que son exactamente los mismos en su versión española.
Owl	Búho	Búho	
Snake	Serpiente	Serpiente	

Tabla 4: Nombres de los personajes del cortometraje The Gruffalo: comparación entre sus versiones en inglés, español y nueustra propuesta
Fuente: elaboración propia

Para la descripción del antagonista y los elementos clave de la obra, se ha priorizado la coherencia visual sobre la literalidad del texto original. Un ejemplo paradigmático es el término «the nut», que se tradujo como «nuez» en el libro; sin embargo, en el cortometraje se identifica como una avellana. Por ello, hemos modificado dicho término para evitar incoherencias de sincronismo de contenido provocadas por la subordinación a la imagen. Nuestra adaptación busca lograr la idiomaticidad y naturalidad del guion, ajustando la longitud de las frases para lograr un sincronismo labial óptimo sin desvirtuar la esencia del relato.

Asimismo, es importante hacer alusión a un concepto similar al de la intertextualidad, aunque aún más genérico: la transtextualidad. Este término, acuñado por Genette y Prieto, hace alusión a la transcendencia textual de todo el texto como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette y Prieto, 1989, p. 9). Con esta definición, se hace referencia a los elementos que establecen la identidad de una obra en su contexto y cómo se puede relacionar con otros medios. De hecho, estos autores clasifican este fenómeno en cinco niveles:

- intertextualidad: la presencia de un texto en otro (como hemos podido observar anteriormente);
- paratextualidad: también definido como «paratextos», es la relación que tiene el texto con los elementos que lo rodean, pudiendo ser elementos dentro de dicho texto (peritextos); los títulos y notas al pie de página; elementos fuera del texto, pero relacionados con él (epitextos); una reseña de este o una entrevista relacionada con dicho texto;
- metatextualidad: se refiere a casos en los que en un texto se hace alusión a otro texto sin citarlo (o, en casos extremos, sin que lo nombre siquiera);
- hipertextualidad: son las referencias que se hace en un hipertexto sobre un texto que le precede: el hipotexto. Por lo tanto, el hipertexto se trata de un texto posterior al hipotexto y al cual hace referencia;
- architextualidad: se trata de determinar la relación que hay entre un texto y el género al que pertenece, en caso de que haya una relación de pertenencia entre ambos.

Desde la perspectiva de Tapodi (2014), la traducción se define como un acto de «hipertextualidad», al ser un texto posterior que transpone el contenido original a otro idioma. En el caso de *El Grúfalo*, esto es fundamental, ya que el guion del cortometraje

es un hipertexto que deriva directamente del álbum ilustrado. En nuestro caso, esto nos obliga a mantener la esencia de la fuente. En este proceso, se debe atender también a la «paratraducción» —concepto de la Escuela de Vigo (Yuste Frías, 2022)—, pues no solo se debe cuidar la traducción (hipertexto), sino también los paratextos (epitextos y peritextos) para facilitar la recepción de la traducción y que llegue a la audiencia correctamente (Yuste Frías y Ferreiro Vázquez, 2025). Con respecto a *El Grúfalo*, esto implica cuidar aspectos como el título y el nombre del personaje para lograr homogeneidad entre nuestra propuesta y sus traducciones existentes para facilitar que el público infantil reconozca la marca y el universo visual del autor.

Esta red de relaciones se vuelve más compleja en la narrativa transmedia (Jenkins, 2006; Albarello, 2013), donde una historia se expande a través de diversos canales. De hecho, en el caso de *El Grúfalo*, su historia está presente en el medio literario y audiovisual, incluida su secuela, *The Gruffalo's Child*, lo que conforma un ecosistema narrativo que el traductor debe respetar para no romper la continuidad del universo original. Es más, la historia de *El Grúfalo* no solo se narra en formato de libro y vídeo, sino que también se cuenta en audiolibros, lo que añade otra capa más a este conglomerado de medios.

En este contexto, la labor del traductor está marcada por la traducción intersemiótica. Como explica Pereira (2008), la imagen no es un mero adorno, sino un elemento que complementa y limita el texto. Esta sinergia imagen-texto (Sipe, 1998) implica que la percepción del espectador depende de la armonía entre ambos. Este es un aspecto elemental en el cuento de *El Grúfalo*, pues nuestra traducción se encuentra estrictamente subordinada a las imágenes en pantalla (Oittinen, 2000), lo que obliga a adaptar términos (como el paso de «nuez» a «avellana») para evitar incoherencias entre lo que el público escucha y ve.

4 Metodología

4.1 Metodología y proceso de traducción

En lo referente a la metodología, consideramos pertinente detallar que hemos realizado nuestra traducción siguiendo el método interpretativo-comunicativo de Hurtado Albir (2001), cuyo objetivo principal es trasvasar el contenido de un texto de un idioma otro con el objetivo de tener la misma finalidad y lograr tener el mismo impacto en la audiencia meta. Consideramos que esta definición se adecúa a nuestro propósito, dado

que nuestro objeto es llevar a cabo una traducción y doblaje que posea los elementos característicos del producto —como las rimas— al mismo tiempo que mantienen las intervenciones de los personajes y la finalidad de este filme, que es entretener al público, tanto infantil como general.

En cuanto al proceso que abarca la actividad realizada en este trabajo, dentro del cual se incluyen aspectos traductológicos y de doblaje, lo hemos dividido en 3 etapas (documentación, traducción y producción) con 8 fases en total. A continuación, mostramos una gráfica que muestra este proceso de forma más visual:

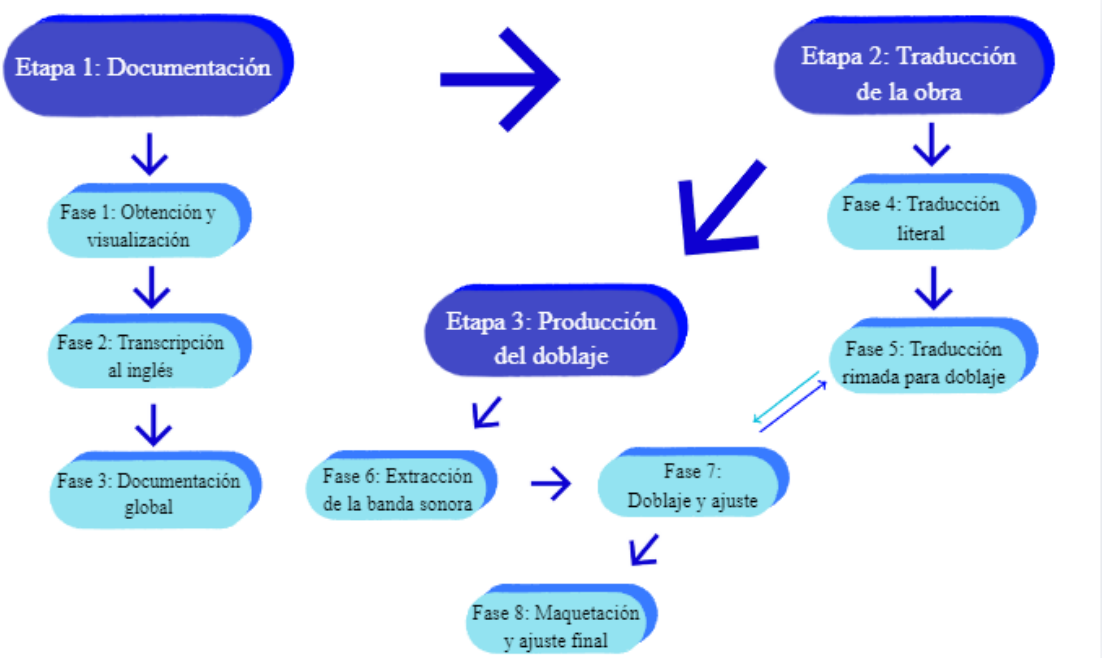


Figura 2: Proceso de traducción para el doblaje
Fuente: elaboración propia a través de Canva (s.f.)

Etapa 1: documentación sobre la obra

- **fase 1:** obtención y visualización de la obra, tanto en su versión literaria como audiovisual. Con respecto al vídeo, este se obtuvo a través de la plataforma Dailymotion (2025), mientras que el libro se pudo recuperar desde la página Anyflip (s.f.), ambos elementos se pudieron conseguir de manera gratuita. A su vez, el vídeo fue visualizado por completo con la finalidad de observar sus desafíos potenciales y sus características;

- **fase 2:** transcripción del vídeo en inglés para poder realizar la traducción de forma correcta, pues la transcripción de este vídeo en inglés no está disponible. A su vez, también cabe recalcar que, para llevar a cabo esta fase, usamos la obra literaria original como apoyo, pues comparten escenas; no obstante, es necesario mencionar que la obra audiovisual añade secciones y diálogos nuevos, destacando la existencia e intervenciones de las ardillas, que no existen en la versión literaria;
- **fase 3**: documentación sobre la obra, su autora y sus libros con el objetivo de llevar a cabo una traducción precisa y coherente con los factores contextuales que se encuentra en el producto final. La finalidad principal de esto es, sobre todo, mantener una congruencia necesaria entre el contenido de nuestra traducción con el de la obra literaria original ya traducida al español;

Etapa 2: traducciones realizadas para nuestro trabajo

- **fase 4**: traducción literal de la transcripción del inglés al español, lo cual se ha realizado para facilitar la identificación de elementos lingüísticos y estilísticos más complejos y así propiciar su comprensión para realizar la traducción y adaptación al español;
- **fase 5**: traducción rimada de la historia transcrita, junto con su adaptación y ajuste para el doblaje, lo incluye tanto considerar la longitud de las intervenciones para lograr un sincronismo adecuado y el uso de los símbolos de doblaje. Es por esta razón por la que creemos que esta fase, pese a encontrarse dentro de la etapa de traducción, también guarda una estrecha relación con la siguiente etapa. De hecho, opinamos que las fases 5 y 7 están vinculadas —e incluso, en nuestro caso, se realizaron casi al unísono—, puesto que tuvimos que realizar nuestra traducción para el doblaje atendiendo a los movimientos labiales de los personajes y a la longitud de sus intervenciones.

Con respecto a la estructura de las siguientes tres fases, creemos importante mencionar que está ligada mayormente al doblaje y al proceso de producción. Como hemos visto anteriormente[5], la realización del doblaje implica que varios agentes actúen para que se lleve a cabo. Teniendo en cuenta las clasificaciones de Bartoll (2016) y Ogea Pozo (2021), cabe mencionar que, antes de pasar a la siguiente fase, ya habíamos

[5] Véase el siguiente apartado: 2.2.1. Fases principales del proceso y agentes implicados

desempeñado la función del traductor y, a su vez, la de director de doblaje, pues nos hemos informado sobre el producto audiovisual y, a continuación, nos hemos encargado de organizar el proyecto y contactar con las personas que darán voz a los personajes, el ajustador, y los técnicos de sonido (que, en este caso, son solo una, yo mismo);

Etapa 3: producción del doblaje con la traducción realizada

- **fase 6**: extracción del audio del cortometraje para obtener la pista de audio desprovista de voces: la banda sonora. Esta extracción de audio sin voces se ha llevado a cabo para poder insertar las intervenciones en español sin que se escuchen las voces originales de los personajes de fondo, pues esto rompería la inmersión y concentración del público. En esta ocasión, la herramienta usada para extraer la banda sonora del cortometraje es Vocal Remover (s.f.). Asimismo, en consonancia con los papeles que desempeñan cada agente en la actividad del doblaje, esta estaría relacionada estrechamente con la de los técnicos de sonido, pues ellos se encargan de manipular el contenido sonoro de los vídeos, teniendo como foco principal las bandas sonoras;
- **fase 7:** doblaje y consecuente ajuste de dichas voces con la finalidad de preservar los sincronismos propios del doblaje, como el visual, el de caracterización y el de contenido. Como es evidente, teniendo en cuenta los agentes que participarían en este proceso, esta actividad les correspondería a los actores de doblaje y al ajustador. Asimismo, durante este proceso, tuvimos que doblar a 8 personajes, lo cuales se muestran a continuación en orden cronológico:
    - madre ardilla;
    - hijo de la madre ardilla 1;
    - hijo de la madre ardilla 2;
    - ratón;
    - zorro;
    - búho;
    - serpiente;
    - Grúfalo;
- **fase 8**: maquetación y ajuste final del vídeo. En esta fase usamos la herramienta Capcut (s.f.) para tanto maquetar el doblaje como introducir las voces y el audio adicional. Asimismo, nos gustaría recalcar que el cómputo global de elementos con los que trabajamos y tuvimos que ajustar (desde las voces de los personajes

hasta la banda sonora del cortometraje desprovista de las voces originales) fueron de 375 componentes. A su vez, debemos mencionar que estos elementos se encuentran divididos en 5 partes, los cuales se explicarán a continuación y que, a su vez, se pueden observar en la siguiente imagen:

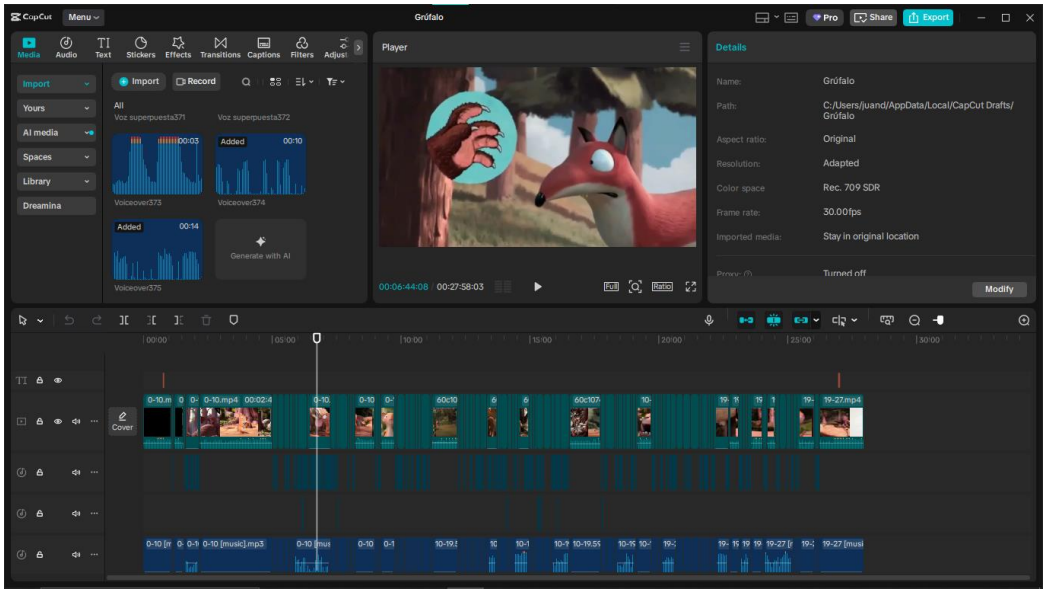


Figura 3: Organización de los audios usados en el editor de vídeo Capcut
Fuente: elaboración propia

Como se puede observar, hay 5 filas y cada una simboliza una sección:

- 1ª sección: en esta ocasión, esta sección pertenece a los subtítulos, que han sido dos: el primero se introduce, de forma similar al vídeo original, en un momento del filme donde se indica el título de este producto sin ninguna voz que lo lea: *El Grúfalo*. Por otro lado, el segundo subtítulo se encuentra en la sección de los créditos y, en él, hemos mencionado nuestra labor; razón por la cual el título de dicho subtítulo ofrece la siguiente información: «Traducción y doblaje por: Juan Diego Cuesta Asencio»;
- 2ª sección: audio con voces y sonido del texto origen. Como se puede observar, hay partes del audio que tienen sonido y otras que no (esto se puede observar viendo la onda de volumen, la cual puede mostrar el audio o no, en función de si está desactivada o no). Esto se debe a que hay secciones en las que los personajes no hablan, sino que solo hay sonidos ambientales o la banda sonora, por lo que, en esos casos, decidimos usar el audio original en lugar del modificado sin voces.

Adicionalmente, las partes en las que sí intervienen los personajes han sido silenciadas para que así podamos integrar nuestra intervención sin que se escuchen las voces originales de fondo;

- 3ª y 4ª sección: voces en la lengua meta. Aunque, normalmente, bastaría con usar una sección para integrar nuestra voz, ha habido casos en los que, debido al solapamiento de las voces entre los personajes, nos hemos visto en la obligación de introducir nuestras intervenciones debajo de la anterior para lograr el mismo efecto que en el cortometraje original;
- 5ª sección: audio original sin las voces de los personajes del texto origen: la banda sonora. Al igual que en el caso de la segunda sección, hay momentos en los que las partes de esta sección se han silenciado para que se escuchen las del sonido original, que tiene más calidad.

4.2 Ficha técnica del producto

Con respecto a la información del cortometraje, es pertinente comentar que ha sido dirigido por Max Lang y Jakob Schuh; mientras que los creadores de la obra literaria original son Julia Donaldson (como escritora) y Axel Scheffler (como ilustrador).

La creadora original del relato rimado es Julia Donaldson, la cual detalla en su biografía (s.f.) que es una actriz y escritora inglesa que ha creado obras de teatro infantiles, aunque destaca, sobre todo, por sus aportaciones en el ámbito de la literatura infantil (actualmente, cuenta con más de 200 creaciones publicadas).

Con respecto al cortometraje, este fue publicado en el año 2009, mientras que el cuento infantil homónimo se publicó en 1999 por la editorial Macmillan. Debido a su éxito, se creó una secuela de este cuento: *The Gruffalo's Child,* la cual se publicó como libro en 2004 y se adaptó como cortometraje en 2011.

Por otro lado, en cuanto a la longitud de estos dos productos, el libro original consta de 26 páginas, mientras que su adaptación audiovisual tiene una duración de 27 minutos. Asimismo, también merece la pena mencionar que, aunque ambas obras pueden ser disfrutadas por cualquiera, el público principal al que va dirigido es uno con un rango de edad de entre 3 a 7 años, es decir, va dirigida a una audiencia muy joven que está aprendiendo a leer.

4.3 Retos previos a la traducción

En primer lugar, nos encontramos con tres dificultades: la intraducibilidad, la infidelidad y la invisibilidad. Como hemos detallado anteriormente,[6] alcanzar una equivalencia formal absoluta es imposible, dada la ambigüedad semántica de ciertos términos y el riesgo de comprometer la naturalidad en la lengua meta. En este caso, el reto es doble: no solo se traduce literatura infantil, sino que se debe preservar la rima consonante en su adaptación animada. Esto exige un proceso de «decodificación» del sentido en la lengua origen para su posterior «recodificación» en la lengua meta, siguiendo las premisas de Berman (1990) y Bassnett (2014).

Ante la presencia de intervenciones que se podrían considerar «intraducibles» de forma literal, optamos por una traducción creativa. Adicionalmente, traducir de esta forma nos acerca al concepto de «infidelidad», dado que nos vemos obligados a reformular sentidos originales para priorizar la rima. Por último, pese a estas problemáticas, nuestra labor no solo consiste en resolverlas, sino en lograr que la traducción se adecúe a la cultura meta para que resulte natural y fluida. Al sonar como si la obra se hubiera creado originalmente en dicho idioma, el trabajo de traducción se invisibiliza, y se garantiza que el producto final sea más atractivo para el espectador.

A continuación, se pueden observar dos traducciones que podrían alinearse con las características de «intraducibles» o «infieles» por haberlas traducido desde un punto de vista distinto —aunque, como se observará a continuación, el significado del texto origen se mantiene en el meta en ambos casos— lo cual se explicará con más detalle más adelante[7]:

- texto origen: «Oh, silly Old fox. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**» y texto meta: «Ay, zorro iluso. Qué **triste**. No sabe que el Grúfalo no **existe**». En esta ocasión, tuvimos que cambiar la estructura de la frase —alterando, por ejemplo, la pregunta en inglés por una afirmación en español— para lograr que la frase suene natural en el idioma meta y se logre la rima;
- texto origen: «He has knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**» y texto meta «Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**». Para este caso, la estructura de la frase

[6] Véase el siguiente apartado: 3.1.1. Literatura infantil convencional y rimada: características y particularidades

[7] Véase el siguiente apartado: 4.4.2. Análisis traductológico de nuestras soluciones y propuestas

es similar, pero hemos cambiado *turned out toes* (dedos del pie hacia afuera) por «patas fornidas» con la finalidad de lograr que la audiencia meta comprenda mejor el significado de esta sección, se adecúe mejor a cómo se comprende este término en la cultura meta y se acorte la longitud de la frase para conseguir una mejor sincronización labial.

Por otro lado, también se debe considerar la intertextualidad y el universo transmedia. Es por esta razón que, con la finalidad de abordar los retos previos a la traducción, es necesario considerar la anteriormente definida transtextualidad[8], que nos permite comprender las relaciones que definen el objetivo y contexto de la obra. En este sentido, la versión animada de *The Gruffalo* no solo referencia constantemente a su hipotexto literario, sino que expande su universo mediante la inclusión de personajes (como las ardillas) que actúan como puente hacia su secuela, *The Gruffalo's Child*. A continuación, mostramos elementos relacionados con la hipertextualidad y que debemos considerar para realizar una traducción y adaptación adecuadas:

- architextualidad y el canon de la rima: al tratarse de un cortometraje basado en un cuento literario infantil, la traducción debe someterse a las convenciones del género literario infantil. A su vez, se debe respetar la función poética y las características estilísticas de Julia Donaldson, donde la rima no es un simple decorado, sino que es el elemento clave de sus obras;
- hipertextualidad, de libro a cortometraje: en este caso, el libro original funciona como hipotexto, mientras que el guion de la adaptación animada constituye el hipertexto. Es fundamental preservar la coherencia terminológica entre la obra publicada en España y nuestra propuesta de traducción para doblaje. Por ello, resulta esencial respetar antropónimos y nombres clave como «Grúfalo» o «Ratón». Sin embargo, debido a la coexistencia de distintas traducciones previas y a las restricciones propias de la traducción audiovisual, en ocasiones es necesario parafrasear o variar la perspectiva para optimizar la sincronía, tal y como veremos en nuestro análisis de traducción[9];
- paratextualidad, la relación entre medios narrativos: en la adaptación animada, los elementos visuales (como el diseño de los personajes y su entorno) actúan como peritextos. El texto traducido debe concordar con la imagen: por ejemplo, en la

[8] Véase el siguiente apartado: 3.2. La intertextualidad en la traducción
[9] Véase el siguiente apartado: 4.4. Análisis traductológico

frase «He has knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**» es necesario que describamos las características de sus patas y nariz acorde a lo que se ve en la imagen. Esto nos dirige directamente al concepto de «sincronismo de contenido», el cual analizaremos con más detalle en el siguiente apartado;

- narrativa transmedia y coherencia terminológica: actualmente, *The Gruffalo* ha pasado de ser un cuento infantil rimado a convertirse en un producto de gran alcance con secuelas y adaptaciones, como *The Gruffalo's Child*. Por ello, debemos considerar la existencia de otras obras vinculadas para ofrecer una traducción de términos coherente que preserve la relación intrínseca de este universo. Por lo tanto, y en sintonía con el concepto de hipertextualidad, es vital mantener la traducción de nombres clave («Grúfalo», «Serpiente», «Zorro») para asegurar la continuidad del canon entre la obra original y su secuela.

4.3.1 Desafíos principales que analizar

En lo que respecta al análisis de cómo se ha realizado este trabajo, es necesario tener en cuenta los desafíos principales e inherentes a la propia traducción. En este caso, el análisis de nuestro trabajo aborda las problemáticas de la traducción de una obra que combina la complejidad literaria de las rimas con las restricciones del medio audiovisual.

A modo de resumen, las dificultades más significativas expuestas en nuestro trabajo son la presencia de las rimas, la necesidad de usar un léxico comprensible para la audiencia sin llegar a subestimarla y los tres tipos de sincronismos: visual, de contenido y de caracterización. No obstante, hemos prescindido de añadir este último sincronismo en nuestro análisis, pues explicamos anteriormente [10]cómo afrontamos este desafío.

Teniendo presente todos estos elementos, hemos dividido las dificultades existentes en este trabajo en tres tipos distintos, los cuales pondremos en práctica en nuestro análisis traductológico:

- rimas: tal y como se ha explicado a lo largo de nuestro trabajo, las rimas son un elemento característico de la autora y nuestra labor será no solo traducirlas para conservar su significado, sino para que, además, mantengan un ritmo y rima similares;

[10] Véase el siguiente apartado: 2.3.2 Sincronismo de caracterización

- sincronismo visual: este desafío engloba tres tipos de sincronía: isócrona (duración de nuestras intervenciones en relación con la versión original), cinésica (coherencia con los gestos de los personajes y lo que sucede en pantalla) y labial (correlación entre nuestro diálogo y los movimientos bucales de los personajes). Este último tipo prima ante los otros, dado que la gesticulación bucal de los personajes es muy marcada, lo que exige un ajuste fonético preciso;
- sincronismo de contenido: tal y como hemos comentado anteriormente, también tenemos como objetivo lograr una consistencia entre el texto que hemos traducido y lo que sucede en pantalla con la finalidad de evitar inconsistencias de carácter narrativo o terminológico. Asimismo, nos gustaría resaltar que, dentro de esta sección, el elemento con más importancia es la «subordinación a la imagen», pues, en la mayoría de las ocasiones, este desafío estará ligado a la dificultad de traducir el texto de forma que represente lo que se observa en la pantalla, lo cual, debido a las dos restricciones anteriores, resulta complicado.

Finalmente, existe otro elemento importante, pero que no hemos analizado, pues engloba un plano más amplio y sus elementos se analizarán intrínsicamente en el siguiente apartado: la existencia de la repetición, tanto de nombres y palabras como de frases concretas. Creemos que se trata de un fenómeno relevante, puesto que en toda la historia se usan estos para referenciar momentos pasados y hacer que el relato sea más memorable al incluir elementos repetitivos. Es más, esta repetición se encuentra presente en otras obras de la autora, como *Room on the Broom* o *The Snail and the Whale*, lo que corrobora que es un rasgo característico de este producto y de su autora. A continuación, mostramos aquellos elementos que se han repetido a lo largo de toda la obra; aunque cabe recalcar que hemos usado barras oblicuas y corchetes para designar aquellas palabras que pueden cambiar ligeramente:

- **«A mouse took a stroll through the deep dark wood. [A fox/An owl/A snake] saw the mouse, and the mouse looked good»** (frase usada como elemento narrativo que se repite a lo largo de toda la obra, incluso en el final, momento en el cual se cambia al ratón por una avellana);
- «**Where are you going to, little brown mouse? Come…»** y **«Where are you meeting him?»** (expresiones que los personajes usan para preguntar algo al ratón);

- respuesta negativa del ratón a las propuestas de comer o beber juntos con los otros animales protagonistas: el zorro, el búho y la serpiente. Aunque sus frases en cada caso pueden variar ligeramente, todas comienzan con **«But no, I am going to have [lunch/tea/feast] with the Gruffalo»;**
- **«A Gruffalo? What's a Gruffalo?»** y **«Why didn't you know?»** (frases que intercambian los tres animales principales con el ratón y la respuesta del propio ratón respectivamente. Se repite a lo largo de toda la obra);
- **«Little brown mouse»** (nombre que el zorro, el búho y la serpiente usan para referirse al ratón al conocerlo por primera vez);
- **«And [his/my] favorite food is…»** (frase, con fines narrativos y estilísticos, que usa el ratón para asustar a todos los personajes con los que se encuentra, incluido el Grúfalo);
- referencia constante a las características del grúfalo (frase usada como elemento narrativo y que el ratón usa para asustar al zorro, al búho y a la serpiente);
- **«Oh, silly Old [fox/owl/snake]. Doesn't he know? There's no such thing as a Gruffalo»** (frase de la que hace uso el ratón cuando consigue huir de los tres animales que intentan comérselo: el zorro, el búho y la serpiente);
- **«They walked some more… until the Gruffalo said»** (frase usada como elemento narrativo y que la narradora usa durante la parte final en la que el ratón y el Grúfalo se pasean juntos);
- **«I hear a [hiss/hoot/feet] in the [leaves/trees/path ahead]»** (expresión del grúfalo, dicha justo después de la intervención anterior de la narradora, con intención de averiguar si el ratón miente o no);
- **«Why [fox/owl/snake], hello», «[fox/owl/snake] took a look at the Gruffalo»** (esta concatenación de frases, la primera dicha por el ratón y la segunda por la narradora, se usa en la segunda parte de la historia, que se centra más en las interacciones del ratón y el Grúfalo con el resto de los animales anteriormente mostrados: el zorro, el búho y la serpiente. Este conjunto de frases se utiliza para hacer alusión a los tres animales que intentaron comerse al ratón: el zorro, el búho y la serpiente);
- **«You see?», «said the mouse», «[amazing/outstanding]»** y **«said the Gruffalo»** (aunque este conjunto de frases solo se use en dos ocasiones, tienen el suficiente impacto como para el público pueda denotar la repetición de dichos segmentos,

por lo que, de forma similar a los casos anteriores, este también tiene una intención estilística y narrativa).

4.4 Análisis traductológico

Dado que este cortometraje tiene su origen en una obra literaria, se ha incluido una tabla en el anexo[11], donde se contrasta el contenido del cuento original, su traducción rimada y la adaptación final en la versión audiovisual. Cabe mencionar que la traducción al español más reciente (Editorial Bruño, 2021) prescinde de las rimas, ya que da prioridad a la comprensión directa del contenido. Por este motivo, hemos optado por utilizar una versión rimada anterior (Editorial Bruño, 2019) que, además de conservar el sentido original, permite ilustrar los diversos enfoques traductológicos y las estrategias seguidas para adaptar un producto según las limitaciones del medio. Es más, como se puede observar en dicha tabla del anexo, existe una diferencia metodológica notable entre la traducción del libro y su homónimo audiovisual. La versión del cuento al español tiende a emplear estructuras más extensas para lograr la rima, lo cual es una libertad permitida por la ausencia de restricciones temporales. Por el contrario, la adaptación audiovisual se encuentra limitada por los tiempos fijos de las intervenciones. Esta comparativa demuestra que, si bien es esencial mantener la intertextualidad en elementos clave —como el nombre del «Grúfalo»—, otros componentes como las rimas están sujetos a variaciones. Esto se observa en las múltiples traducciones que ha recibido este cuento al español, pues cada una enfoca la traducción de las rimas de forma distinta, manteniendo, sin embargo, los elementos característicos de la obra. Es más, esto también se aplica a su traducción audiovisual, pues difiere en muchas de las rimas y frases de la traducción rimada al español.

Con respecto a la tabla mencionada anteriormente, consideramos necesario recalcar que, dado que nuestra propuesta es una traducción adaptada al doblaje, también se han añadido los símbolos de doblaje acordes en nuestra versión. Además, no hemos añadido dichos símbolos en la versión en inglés dentro de esta tabla para evitar una posible sobrecarga de información. Con respecto a los nombres otorgados a los personajes, dado que el guion del filme en inglés ha sido una transcripción realizada por nuestra parte, y con el propósito de mantener consistencia entre todas las versiones de

[11] Véase el siguiente apartado: 7.2. Versiones literarias de The Gruffalo: texto origen, traducción rimada al español (Editorial Bruño) y adaptación audiovisual oficial al español.

esta obra, hemos decidido mantener el encabezado de los personajes en español en dicha transcripción en inglés. Dicha decisión también se aplica a las demás versiones de este relato a lo largo de todo este trabajo.

Por otro lado, nos gustaría mencionar que las partes que logran la rima, al igual que en la versión original, estarán marcadas en negrita. Adicionalmente, también somos conscientes de que este filme ya ha sido adaptado al español previamente, por lo que, aunque no aparezca en esta tabla por motivos de evitar sobrecarga de información, también analizaremos cómo han afrontado la traducción, la cual se puede observar en el anexo[12].

Tras haber ofrecido y clasificado los tres elementos limitantes más relevantes y que usaremos para analizar la dificultad de esta actividad, mostramos la siguiente tabla. Dicha tabla, en lugar de ofrecer todo el contenido presente en la obra original, muestra únicamente aquellas secciones con uno o más tipos de los anteriormente mencionados desafíos con el objetivo de agilizar el proceso de análisis y focalizar los elementos más importantes en esta obra:

Sección	Texto origen del cortometraje	Propuesta rimada y ajustada al doblaje	Tipo de desafío encontrado	Técnicas de traducción usadas
1	MADRE ARDILLA A mouse took a stroll through the deep dark **wood**. A fox saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) Un ratón se paseaba por el gran bosque **tenebroso**. Un zorro vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva
2	ZORRO Where are you going to, little brown **mouse**? Come… and have lunch in my underground **house**.	ZORRO (ON) ¿Adónde vas, ratón (OFF) **asustado**? (ON) Ven / (DC) a mi casa bajo tierra y comeremos rico (ON) **estofado**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva Generalización Particularización
3	RATÓN He has terrible tusks and, uh, terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**.	RATÓN (OFF) Pues / (ON) tiene / colmillos / atroces / (OFF) y / (ON) eh / garras **voraces** / (OFF) y (ON) dientes enormes (DC) en sus terribles **fauces**…	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva

[12] Véase el siguiente apartado: 7.3 Traducción adaptada al doblaje del cortometraje animado *The Gruffalo*: comparativa entre nuestra propuesta y su traducción oficial

4	ZORRO Where are you meeting him? RATÓN Here, here by these **rocks**. And his favorite food is… Roasted **fox**.	ZORRO (DC) Uy / bueno y / ¿Dónde habéis **quedado**? RATÓN Aquí, en / el peñón **alisado**. / Y su comida favorita es zorro **asado**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Modulación Ampliación lingüística
5	ZORRO Roasted Fox? I'm off. MADRE ARDILLA Fox **said** ZORRO Goodbye, mouse. MADRE ARDILLA And away he **sped**.	ZORRO ¿Zorro asado? Me largo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el zorro a punto de **correr**. ZORRO Adiós, ratón. MADRE ARDILLA (OFF) Y deprisa se **fue**.	Rima Sincronismo de contenido	Ampliación lingüística
6	RATÓN Oh, silly Old fox. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**.	RATÓN Ay, / zorro iluso. Qué **triste**. No sabe que el Grúfalo no **existe**.	Rima Sincronismo visual	Creación discursiva y equivalente acuñado Modulación
7	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood.** An owl saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**. Un búho vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva
8	BÚHO Where are you going to, little brown **mouse**? Come and have tea in my treetop **house**.	BÚHO (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (ON) Ven a mi árbol a tomar (S) té **endulzado**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva Compresión lingüística
9	RATÓN	RATÓN	Rima	Adaptación

	He has… knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**.	Tiene / rodillas huesudas (GRITA) (OFF) y patas (ON) **fornidas** (DE) y en su hocico una verruga venenosa **anida**.	Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Modulación
10	BÚHO Where… where are you meeting him? RATÓN Here by this **stream** and his favourite food is owl ice **cream**.	BÚHO ¿Do-do-dónde habéis quedado? RATÓN Aquí en el **río** y su comida favorita es / (OFF) (A) helado (ON) de búho **frío**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Modulación Generalización Amplificación
11	BÚHO Owl ice cream? Toowhit **toowhoo**! Goodbye little mouse! MADRE ARDILLA And away the owl **flew**.	BÚHO ¿Helado de búho frío? (ULULA) (DC) ¡Hasta más **ver**! MADRE ARDILLA (OFF) Y volando el búho se **fue**.	Rima Sincronismo de contenido	Compensación Equivalente acuñado
12	RATÓN Silly old owl doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**…	RATÓN Ay, búho iluso. Qué **triste**. / No sabe que el Grúfalo no **existe**.	Rima Sincronismo visual	Creación discursiva y equivalente acuñado Modulación
13	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood**. A snake saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**. Una serpiente vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva
14	SERPIENTE Where are you going to little brown **mouse?** Come for a feast in my log pile **house**.	SERPIENTE (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (OFF) Ven, tengamos un festín en mi casa de troncos **apilados**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva
15	RATÓN	RATÓN	Rima	Creación discursiva

	His eyes are orange. His tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**.	(DL) Sus ojos son naranjas, (A) (OFF) su lengua es (ON) como la **ceniza** (DC) y su / espalda con púas moradas se **eriza**.	Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Modulación
16	SERPIENTE Purple prickles… Where are you meeting him? RATÓN Here by this **lake.** And his favorite food is scrambled **snake.**	SERPIENTE (DC) ¿Púas (OFF) moradas? / (ON) ¿Dónde habéis quedado? RATÓN (DC) Aquí en la **corriente**. Y su comida favorita es huevos con **serpiente**.	Rima Sincronismo de contenido	Modulación Generalización Creación discursiva
17	SERPIENTE Scrambled snake? It's time I **hid**! Goodbye, little mouse. MADRE ARDILLA And away the snake **lid**.	SERPIENTE (DC) Huevos con serpiente. Me voy a **esconder**. (ON) Adiós, ratoncín. MADRE ARDILLA (OFF) Y deslizándose la serpiente se **fue**.	Rima Sincronismo de contenido	Modulación
18	RATÓN Silly old snake, doesn't he **know**? ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 There's no such thing as a **Gruffalo**.	RATÓN Serpiente ilusa, qué **triste**. ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (A LA VEZ) No sabe que el Grúfalo no **existe**.	Rima Sincronismo visual	Creación discursiva y equivalente acuñado Modulación
19	RATÓN Oh, help. Oh **no**. It's a **Gruffalo**!	RATÓN (DL) No me lo creo. Oh, **no**. (OFF) ¡Es el **Grúfalo**!	Rima Sincronismo visual	Equivalente acuñado
20	GRÚFALO My favorite food. MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**. GRÚFALO You'll taste good on a… slice of **bread**.	MADRE ARDILLA (DC) Mi comida **favorita** GRÚFALO (OFF) Dijo el Grúfalo. GRÚFALO Estarás delicioso en / hmm, ah, un pan con (OFF) **pepitas.**	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Ampliación lingüística

21	RATÓN Good? RATÓN Don't call me **good**. I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see** everyone is afraid of… **me.** Graw.	RATÓN No. RATÓN No soy **delicioso**. Soy el más temido del bosque (SB) **tenebroso**. Sigue el camino por el que **voy (**DL) (DC) y verás que a todo miedo / **doy**. (ON) (GRUÑE)	Rima Sincronismo visual	Compresión lingüística Modulación
22	GRÚFALO Afraid? Alright. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo bursting with **laughter**. GRÚFALO You go ahead… And I'll follow **after**.	GRÚFALO (R) ¿Miedo? (R) Vale. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo tras mucho **reír**. GRÚFALO (OFF) Tú camina // (ON) que yo / te voy a **seguir**.	Rima Sincronismo de contenido	Modulación
23	MADRE ARDILLA They walked and walked until the Gruffalo **said**… GRÚFALO I hear a hiss in the leaves **ahead**.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron y caminaron hasta que el Grúfalo dijo **tajante**… GRÚFALO Escucho un siseo ahí **delante**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva y ampliación lingüística Compresión lingüística
24	SERPIENTE Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he slid to his log pile **house.**	SERPIENTE (TAP) Adiós, **ratón**. MADRE ARDILLA (OFF) Y se deslizó a su casa tras el **tocón**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva
25	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **expectante**. GRÚFALO	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva y ampliación lingüística Compresión lingüística

	I hear a hoot in the trees **ahead**.	Oigo un ulular ahí **delante**.		
26	BÚHO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he flew to his treetop **house**.	BÚHO Me voy, que tengo **prisa**. MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa del árbol se fue volando **deprisa**.	Rima Sincronismo de contenido	Modulación Creación discursiva y ampliación lingüística
27	MADRE ARDILLA And off he flew to his treetop **house**. RATÓN You see? MADRE ARDILLA Said the **mouse**.	MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa del árbol se fue volando **deprisa**. RATÓN (DC) ¿Ves? MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón con una **sonrisa**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva y ampliación lingüística
28	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO I can hear feet on the path **ahead.**	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **talante**. GRÚFALO Oigo pasos / ahí **delante**.	Rima Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva y ampliación lingüística Compresión lingüística
29	ZORRO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he ran to his underground **house**.	ZORRO (DC) Que se salve quien **pueda**. (GRITA) MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa se fue / por la **arboleda**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva y equivalente acuñado
30	RATÓN You **see**? Everyone is afraid of **me**.	RATÓN Te lo **advertí**. / Todo el mundo me teme a **mí**.	Rima Sincronismo visual	Modulación
31	RATÓN	RATÓN	Rima	Modulación

	But now my tummy's beginning to **rumble** and my favourite food is… Gruffalo **crumble**!	(GRUÑE) Vaya, estoy hambriento y **goloso**, y mi comida favorita es /// Grúfalo **meloso**…	Sincronismo visual Sincronismo de contenido	Creación discursiva
32	GRÚFALO Gruffalo… crumble? MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**. and quick as the wind, he turned and **fled**….	GRÚFALO ¿Grúfalo / meloso? MADRE ARDILLA (OFF) El grúfalo **susurró**. Y veloz como el viento se dio la vuelta / y **huyó**…	Rima Sincronismo de contenido	Particularización
33	MADRE ARDILLA All was quiet in the deep dark **wood**. The mouse found a nut, and the nut was **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) El silencio reinaba en el gran bosque **tenebroso**. El ratón encontró una avellana / y su fruto / estaba **delicioso**.	Rima Sincronismo de contenido	Creación discursiva

Tabla 5: Análisis traductológico de nuestra propuesta: dificultades y técnicas usadas
Fuente: elaboración propia

4.4.1 Comparación con la traducción para el doblaje ya existente

Antes de comenzar a analizar los 33 segmentos problemáticos, queremos explicar, de forma resumida, los problemas y fallos existentes en la adaptación oficial al español, los cuales, a su vez, hemos evitado en nuestra versión con el objetivo ulterior de ofrecer una traducción más actualizada. Adicionalmente, recomendamos visitar la tabla en la que se observa dicha traducción[13] para poder comprender mejor las problemáticas que resaltamos a continuación.

En primer lugar, un detalle que podemos detectar en esta traducción es que, en algunos momentos, carece de coherencia en lo que respecta la traducción de frases cuya característica principal es que se repiten a lo largo de toda la obra:

- en la frase «A mouse took a stroll through the deep dark wood. [A fox/An owl/A snake] saw the mouse, and the mouse looked **good**», el término ***good*** se traduce de distintas formas: **delicioso, apetitoso y sabroso**. Esto rompe con la repetitividad que caracteriza a la obra original;

[13] Véase el siguiente apartado: 7.3 Traducción adaptada al doblaje del cortometraje animado *The Gruffalo:* comparativa entre nuestra propuesta y su traducción oficial

- en la frase «Oh, silly Old [fox/owl/snake]. **Doesn't he know**? There's no such thing as a Gruffalo», la expresión ***doesn't he know****?* se traduce de formas distintas, como «zorro/serpiente tonto/tonta ¿**es que no se ha enterado**?» y como «búho tonto, ¡**se lo ha tragado**!», lo que, de forma similar al caso anterior, rompe con la repetitividad y, por lo tanto, elimina una de las características principales del relato;

En nuestro caso hemos evitado esta problemática, pues hemos mantenido la coherencia de estas frases con el objetivo de que se mantenga el mismo impacto estilístico y narrativo.

En cuanto al segundo error cometido, en la frase «Mouse says he's meeting him…», esta se traduce de forma literal como «Ratón dice que se va a encontrar con él», eliminando así el artículo «el», que, en nuestra opinión, sería necesaria para que la frase suene más natural, razón por la cual en nuestra propuesta nos referimos a este animal como «el ratón». Es más, en la traducción oficial, en las demás ocasiones en las que se hace referencia a uno de los animales protagonistas, se hace uso de un artículo (ya sea «un», «el» o «la»), lo que causa que evitar usar el artículo para el ratón resulte aún más incoherente. De forma similar al caso anterior, también evitamos cometer fallos de esta índole.

Aunque esto no se considere como fallo, queríamos recalcar que se ha hecho un uso mayor de rimas asonantes que, al contrario que en el producto en inglés, no tienen el mismo impacto auditivo. Las rimas asonantes realizadas son «dijo» con «tostadito», «gritó» con «ratón», «ratón» con «marchó», «ratón» con «emprendió», «ratón» y «dirigió» y, finalmente, «dio» y «huyó». Por el contrario, en nuestra propuesta, hemos dado especial énfasis en las rimas consonantes para así conseguir un impacto similar que el que tiene el producto en su idioma original.

Finalmente, queremos hacer alusión a la longitud de algunas intervenciones de esta traducción que, con el propósito de mantener las rimas, hay ocasiones en las que la longitud de las frases aumenta demasiado, lo que da lugar a que, aunque se consigan las rimas, estas no tengan un impacto tan importante debido al lapso temporal amplio entre las dos palabras rimas, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

- «He has terrible tusks and, uh, terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**», que se traduce como: «Pues tiene unos largos **colmillos** y… unas garras feroces y unos dientes enormes… como si fueran **cuchillos**»;
- «He has knobbly knees and turned out **toes**, and a poisonous wat at the end of his **nose**», que se traduce como: «Tiene rodillas huesudas y los dedos de los pies muy **separados** y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**».

Pese a ser una traducción funcional, consideramos que las rimas ofrecidas carecen del mismo impacto que en la versión original (dado que tienden a ser asonantes), motivo por el cual en nuestra propuesta ofrecemos nuevas rimas con el fin de lograr un impacto similar mediante el uso de rimas consonantes.

Por último, nos gustaría añadir que la longitud en palabras del guion en inglés es de 833 palabras, mientras que en nuestra propuesta pasa a ser de 851 palabras. Esto se debe a que, como explica Pascua Febles (2012), el inglés suele ser una lengua que usa frases más cortas y coordinadas (parataxis), mientras que en español las frases suelen ser más largas y subordinadas (hipotaxis). Por ende, aunque hemos reducido las intervenciones lo máximo posible para conseguir una consistencia en términos de longitud, es imposible conseguir que la longitud de nuestra traducción sea exactamente igual a la de la obra original sin que ello afecte al sentido y comprensión de la obra en el texto meta.

4.4.2 Análisis traductológico de nuestras soluciones y propuestas

Con todos estos elementos explicados, nos gustaría detallar que, dada la amplitud de los casos encontrados, hemos seleccionado una muestra representativa de casos para su análisis detallado. Esta selección permite abordar con mayor profundidad los tres ejes de problematización centrales de la obra y las estrategias de traducción adoptadas para su resolución. No obstante, también hemos realizado un análisis completo de todos estos segmentos, el cual, por motivos de extensión, se encuentra en el anexo[14].

Para este análisis traductológico, lo hemos dividido en tres categorías para ilustrar la jerarquización e interrelación de los desafíos de cada secuencia en función del contexto. Para ello, ofrecemos una muestra reducida de ejemplos significativos que examinan cómo estas problemáticas se solapan entre sí, lo que justifica la prioridad de unos criterios y

[14] Véase el siguiente apartado: 7.4. Análisis traductológico completo

dificultades sobre otros en el doblaje. A su vez, ofrecemos dos ejemplos por cada tipo de categoría con la finalidad de mostrar más eficazmente la interrelación entre los ejemplos y sus respectivos desafíos y soluciones.

Caso 1: prevalencia de la rima sobre los otros desafíos

Tal y como se puede observar en la tabla anteriormente mencionada, la rima está presente en todos los casos. Sin embargo, consideramos que los siguientes dos grupos de ejemplos son representativos de la existencia de esta problemática en su conjunto:

Ejemplo 1: segmentos 2, 8 y 14: Estos tres segmentos coindicen en su frase inicial: «Where are you going to, little brown **mouse**?», mientras que las frases que le siguen son las que cambian: «Come and have lunch in my underground **house**», «Come and have tea in my treetop **house**» y « Come for a feast in my log pile **house**». De igual forma, cabe resaltar que, aunque en estas frases se ha usado la técnica de la creación discursiva. Tanto en el segmento 2 como el 8 se ha usado la técnica de la particularización y, a su vez, el segmento 2 y el 8 consta de otras técnicas de traducción distintas, que se explicarán a continuación:

- creación discursiva: la forma que usan los animales para referirse al ratón al conocerlo, «Little Brown mouse», puede traducirse literalmente como «pequeño ratón marrón»; sin embargo, en nuestro caso, optamos por adaptarlo a «ratón asustado» con la finalidad de acortar la frase y que, por ende, propicie una correcta sincronización labial e isócrona. Asimismo, dentro de este contexto en concreto, el uso del adjetivo «asustado» está justificado, dado que, como se puede observar en el propio filme, el ratón se asusta al verlos, pues sabe que quieren comérselo. Es decir, realizar este cambio ha sido posible, sobre todo, gracias a la imagen que se puede ver en pantalla, pues permite que amoldemos la traducción tomando otro punto de vista;
- particularización (segmento 2 y 14): en estos dos ejemplos, con el objetivo de conseguir la rima especificamos los siguientes elementos:
    - «have lunch» (comer el almuerzo) se tradujo como «comer estofado». Esto es posible gracias a la imagen, pues se observa que el zorro va a añadir al ratón en una sopa para comérselo;
    - «have tea» (tomar té) se tradujo como «tomar té endulzado». En esta ocasión, podemos tomarnos la libertad de especificar que el té es dulce, ya

que, en la escena, solo aparece un té, por lo que podemos añadir este adjetivo sin que esto comprometa a la coherencia texto-imagen;

- generalización (segmento 2): el término «underground house» que podría haberse interpretado como «madriguera» se tradujo como un término más general «casa bajo tierra». Este cambio se hizo, principalmente, con la finalidad de conseguir una sincronización labial más adecuada;
- compresión lingüística (segmento 8): el término «treetop house» que se puede traducir literalmente como «casa en la copa/lo más alto del árbol» se redujo en longitud mediante el uso exclusivo del término «árbol», puesto que se sobrentiende que es su casa. Asimismo, reducir la longitud de este término propicia una mejor sincronización labial.

Asimismo, nos gustaría resaltar que este grupo no solo está afectado por la rima, sino que también está limitado por los otros dos factores que clasificamos anteriormente.

En cuanto al sincronismo visual, logramos obtener una sincronización labial e isócrona adecuadas mediante el uso de frases en español más cortas y, a su vez, como se puede observar en nuestro doblaje[15], las palabras que terminan en «ado», como «asustado» y «estofado» concuerdan adecuadamente con los movimientos labiales de los personajes cuando pronuncian términos que acaban en «ouse», tales como «mouse» y «house».

Por otro lado, en cuanto al sincronismo de contenido, pese a que tuvimos que especificar y generalizar ciertos términos, nuestra propuesta ofrece la misma información que se observa en el filme, al mismo tiempo que también se solventan las otras dos problemáticas anteriores.

Ejemplo 2: Segmentos 4, 10 y 16: en este ejemplo, las tres frases comienzan con el mismo patrón: «Where are you meeting him?» y, acto seguido, continúan de la siguiente forma respectivamente: «Here, here by these rocks. And his favorite food is… Roasted fox», «Here by this **stream** and his favourite food is owl ice **cream**» y «Here by this **lake.** And his favorite food is scrambled **snake»**. De forma similar a los segmentos anteriores, aunque se han utilizado técnicas de traducción distintas para cada caso, estas tres intervenciones siguen el mismo patrón y repetición que, como hemos visto anteriormente, están presentes a lo largo de toda la obra. Es por este motivo que es

[15] Véase el siguiente apartado: 7.5. Enlace del doblaje realizado: El Grúfalo

pertinente analizarlas en su conjunto, sobre todo porque comparten la mayoría de las dificultades traductológicas:

- modulación (segmentos 4, 10 y 16): en este segmento, decidimos modular la formulación de la primera frase, «Where are you meeting him?», pues, en lugar de preguntar «¿Dónde te vas a reunir con él?», elegimos hacer uso de una forma más natural para formular esta pregunta. Esto implica cambiar el punto de vista del sujeto, que pasa de ser una sola persona a ambas, tanto la citada como la citante: «¿dónde habéis quedado?»;
- ampliación lingüística (segmento 4): el foco de análisis se basa en la traducción de «rocks» (rocas) que, en nuestro caso, solo decidimos traducirlo como «peñón» —un sinónimo acorde, pues se puede observar en el filme que la roca es de gran tamaño—. Además, le añadimos el adjetivo «alisado» —que, de nuevo, también se apoya en la imagen, dado que se puede observar que es una piedra bastante lisa— con el propósito principal de conseguir que esta intervención encaje apropiadamente con los movimientos labiales y la isocronía general de esta parte del diálogo. Finalmente, a través de esta adición, también logramos mantener la rima, que es el objetivo principal en este trabajo;
- amplificación (segmento 10): en este caso, tradujimos «owl ice cream» de forma literal como «helado de búho» y, con la finalidad ulterior de conseguir mantener la rima, añadimos el adjetivo «frío», el cual tiene sentido si se tiene en cuenta la propia naturaleza del helado;
- generalización (segmento 10 y 16): en ambos segmentos, optamos por usar términos más genéricos para hacer referencia a masas de agua: en el segmento 10 tradujimos «arroyo» como «río» y en el segmento 16 cambiamos «lake» por «corriente». De igual modo, nuestras propuestas están sustentadas por lo que aparece en la película, pues en ambos casos aparecen masas de agua, pero no se profundiza si son lo suficientemente grandes o no y, asimismo, nuestras propuestas se adaptan a cualquier situación al ser términos genéricos;
- creación discursiva (segmento 16): al contrario que con los dos ejemplos anteriores, el plato o comida al que hace alusión el ratón tuvo que ser modificado para evitar perder la rima; sin embargo, estábamos obligados a emplear un término que concordara con la imagen. Es por este motivo que, en lugar de traducir «scrambled snake» como «serpiente revuelta» o «tortilla de serpiente», nos

decantamos por hacer referencia a otro plato distinto, pero que, a su vez, encaje con lo que se observa en pantalla: huevos con serpiente.

En cuanto al sincronismo visual, de forma similar a ejemplos anteriores, consideramos que hemos podido mantener dicho sincronismo mediante la reducción de la longitud de nuestra traducción y de su consecuente adaptación para lograr una sincronización labial e isócrona adecuada. Asimismo, cabe mencionar que lograr la sincronización labial es un desafío más complicado en el segmento 4, pues las bocas de los personajes que hablan están presentes en todo momento, al contrario que en el segmento 10. En dicho segmento, incluso hay momentos en los que el personaje parlante está fuera de pantalla (OFF), situación la cual hemos aprovechado para insertar nuestro diálogo con un poco de anterioridad con el objetivo de lograr esta un sincronismo visual adecuado. Por último, con respecto a este desafío, aunque en el segmento 16 también se puede ver la boca de los personajes que hablan, debido a que la mayoría del tiempo sus bocas no son del todo visibles o están fuera de pantalla, hemos decidido clasificar este tipo de sincronismo como un desafío en este caso.

Finalmente, en cuanto al sincronismo de contenido, creemos que hemos sido capaces de mantener una coherencia entre el texto y la imagen adecuada, pues hemos descrito apropiadamente elementos clave, como las rocas, las masas de agua o incluso las «comidas favoritas» del grúfalo de diferentes maneras, destacando la generalización y la ampliación lingüística.

En general, tal y como se puede observar en los dos ejemplos proporcionados, el eje vertebrador de toda la obra es la rima, pues cumple una función estética y de identidad narrativa. A su vez, con la finalidad de preservar la rima y lograr una adecuación rítmica y ritmo adecuados en nuestra propuesta, nos hemos visto obligados a recodificar el texto mediante técnicas como la creación discursiva y la modulación, las cuales han sido claves para mejorar la fluidez del texto y preservar las rimas.

Caso 2: prevalencia del sincronismo visual sobre los otros desafíos

Al contrario que con la problemática de la rima, este desafío no está presente en todos los segmentos, pues hay casos en los que, por ejemplo, los personajes no son visibles en pantalla y, por ende, no están subordinados a problemas sincrónicos. Esto nos

ofrece un poco de libertad para extender la longitud de nuestras intervenciones. Sin embargo, sigue estando presente en muchos segmentos de la obra:

Ejemplo 1: segmentos 6, 12 y 18: en esta ocasión, puesto que las intervenciones son similares, excepto por ciertos nombres, hemos decidido añadirlas como un solo ejemplo que muestra todas sus variantes a través de las rayas, que ofrecen cada segmento en orden de aparición: «Oh, silly Old fox/owl/snake. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**»:

- creación discursiva: con el propósito de conservar la rima en el mismo lugar que en el texto origen, decidimos eliminar la expresión «Doesn't he know?» (¿Es que no lo sabe?) y la sustituimos por otra que, en este contexto, tiene el mismo sentido y naturalidad: qué triste. Del mismo modo, esta expresión nos permite acortar nuestra intervención, lo que consigue que evitemos problemas mayores relacionados con la sincronización labial e isócrona;
- equivalente acuñado: de igual forma, la propuesta mencionada con anterioridad es también un equivalente acuñado, pues hacemos uso de una frase reconocida por el público meta y que sustituye a otra frase distinta;
- modulación: la frase «there's no such thing as a gruffalo» al traducirse literalmente como «no existe tal cosa como el grúfalo» puede afectar a la sincronización labial e isócrona, debido a su larga duración, y puede provocar que la frase no suene tan natural en el texto meta. Es por este motivo por el que nos decantamos por traducir esta frase tomando un punto de vista con dos objetivos principales: mejorar la naturalidad de la frase (es decir, mantener la oralidad prefabricada) y mantener la rima.

Con el objetivo principal del solventar el desafío del sincronismo visual, hemos hecho uso de la modulación y la creación discursiva para crear una frase más corta y que, pese a no decir exactamente lo mismo que en la obra original, expresa el mismo significado y conserva el aspecto rimado tan inherente a esta obra. Es más, nos gustaría mencionar que la problemática del sincronismo de contenido no está tan presente en estos segmentos en comparación con otros, motivo por el cual no lo hemos incluido en este apartado. Esto se debe a que, como se puede observar en el filme, no se alude a las características de ningún objeto o persona que aparezcan en pantalla, lo que reduce la importancia de este desafío en este contexto en concreto. No obstante, nos gustaría mencionar la existencia de un término que puede ser considerado más complejo:

iluso/ilusa. Aunque no subestimamos las capacidades cognitivas de la audiencia principal, un público infantil de entre 3 a 7 años, creemos que dicho término puede ser comprendido incluso sin conocer su significado completamente. Dado el contexto, la audiencia puede comprender que se trata de un adjetivo despectivo que el ratón utiliza para burlarse de los animales con los que se ha encontrado por haber creído su mentira.

Ejemplo 2: segmento 21: «Good? Don't call me good. I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see** everyone is afraid of… **me**»:

- compresión: con la finalidad de reducir una de las intervenciones y lograr una sincronización labial e isócrona adecuadas, nos decantamos por cambiar el término «Good?». En este caso, dicho término sirve para expresar la idea de negación, ya que el personaje no está de acuerdo con la afirmación anterior, lo que expresa mediante una pregunta irónica. Por ende, cambiamos «Good» por «No» para así expresar la idea principal detrás de esta respuesta. En cierta forma, también se podría considerar una modulación, pues es otra forma de abordar la expresión de este sentido, pero consideramos que se acerca más a la compresión lingüística al tener como objetivo principal reducir la longitud de la intervención por motivos sincrónicos.
- modulación: esta técnica se usa en la segunda parte de la frase, «just walk behind me and soon you'll see everyone is afraid of… me». En esta ocasión, en vez de traducirlo literalmente como «camina tras de mí y verás que todos me tienen miedo» decidimos modular la frase desde otro enfoque para otorgarle más naturalidad, conservar la rima y reducir la longitud de la frase con el propósito de evitar problemas de índole sincrónico (como la sincronización labial e isócrona). Por ende, optamos por traducirlo de la siguiente forma: «Sigue el camino por el que voy y verás que a todo miedo / doy»

En lo que respecta al problema principal del sincronismo visual, el acortamiento de las frases mediante el uso de las técnicas de compresión lingüística y modulación —junto con el hecho de que durante gran parte de la intervención el personaje aparece de lado (DC), alejado de la cámara (DL) o con la boca parcialmente cubierta (SB)— ha permitido solventar los principales problemas de sincronización labial e isócrona. De este modo, la traducción propuesta se adapta adecuadamente a los movimientos labiales de

los personajes y se ajusta a la duración temporal de sus intervenciones. Este fenómeno puede observarse con mayor claridad al inicio de la intervención, ya que la traducción de «Good» a «No» da lugar a una palabra monosílaba cuya duración y articulación se aproximan a las del término original en inglés, favoreciendo así la naturalidad del sincronismo.

En cuanto al sincronismo de contenido, en este caso no se identifican elementos textuales ni referencias que se subordinen o dependan de la imagen —como podría ser, por ejemplo, la descripción de las características físicas del Grúfalo—, lo que reduce la relevancia de este tipo de sincronismo en comparación con los dos anteriormente mencionados.

En resumen, pese a no tener tanta prevalencia como las rimas, es evidente que el sincronismo visual sigue siendo un problema que tener en consideración. De hecho, este reto supone un gran obstáculo al aparecer en conjunción con la rima, dado que nos vemos obligados a realizar reformulaciones en el texto con el objetivo de lograr una sincronía labial e isócrona adecuadas, a la vez que mantenemos las rimas. De forma similar al caso anterior, las técnicas con más importancia en este caso son la modulación y la creación discursiva, pues nos permiten elaborar nuestra traducción desde un punto de vista diferente al original con la finalidad de formular un texto de longitud similar al original. Es más, también se puede observar que hicimos uso de la compresión lingüística con este mismo fin.

Caso 3: prevalencia del sincronismo de contenido sobre los otros desafíos

Finalmente, nos encontramos con otro desafío que, pese a no aparecer en cada segmento, también goza de importancia, ya que hace referencia a la relación entre el texto y lo que sucede en pantalla:

Ejemplo 1: segmentos 24, 26 y 29: «Goodbye, little mouse. And off he slid to his log pile house», « Goodbye, little mouse. And off he flew to his treetop house» y « Goodbye, little mouse. And off he ran to his underground house». En esta ocasión, pese a que las técnicas de traducción usadas difieren entre segmentos, estos tres ejemplos comparten el hecho de que aparecen en momentos similares dentro de la segunda parte

de la obra: cuando los animales se asustan por ver al grúfalo en persona y huyen, no sin antes despedirse del ratón:

- creación discursiva (segmentos 24, 26 y 29) y modulación (segmento 29): en este caso, con el objeto de mantener la rima en el segmento 24, sustituimos el concepto de «casa de troncos apilados» por «casa tras el tocón». En esta ocasión, es un cambio coherente, dado que se puede observar en la imagen que hay tocones y piezas de madera varias, por lo que tanto nuestra propuesta como la descripción original concuerdan con lo que sucede en pantalla. Asimismo, en los segmentos 26 y 29, con la finalidad de preservar la rima, tuvimos que modificar la formulación de la siguiente frase, aplicada en estos dos segmentos y que tiene como función principal despedirse de otro personaje y, al mismo tiempo, huir de la situación: «Goodbye Little mouse». Las tradujimos como «me voy que tengo prisa» y «sálvese quien pueda». En este caso, ambas cumplen con el objetivo principal de la frase en inglés, que es expresar terror y la necesidad de huir de la escena, además de la de despedirse. En cuanto a «me voy, que tengo prisa, dentro de este contexto, es coherente, pues esta frase no solo sirve como una despedida, sino que también se observa que el búho intenta huir de la situación deprisa. Por otro lado, aunque la frase «Que se salve quien pueda» no exprese una despedida tan clara como la anterior, sí que muestra la sensación de terror y la necesidad de huir de esa situación lo antes posible, lo que hace acto seguido, por lo que tiene sentido en esta situación en concreto. Es por ello que las frases para estos dos últimos segmentos, pese a expresar ideas que no coinciden exactamente con las del texto original, tienen coherencia y podrían considerare que son equivalentes en este contexto;
- creación discursiva y ampliación lingüística (26): en esta ocasión, hemos decidido separar estas dos técnicas de creación discursiva, pues creemos que en esta, la ampliación lingüística también cumple un papel importante. De forma similar a ejemplos anteriores, con el objetivo de lograr la rima, añadimos un adverbio (deprisa), el cual también concuerda con lo que sucede en la pantalla. De esta forma, ampliamos la frase (ampliación lingüística) al mismo tiempo que utilizamos un elemento que no está presente en la obra, pero que es un término equivalente en este contexto en concreto (creación discursiva):

- equivalente acuñado (segmento 29): finalmente, en lo que respecta a la frase «que se salve quien pueda», además de ser fruto de la creación discursiva, también se trata de una frase conocida en la cultura del texto meta, la cual, a su vez, coincide con el contexto de temor y ganas de huir por parte del zorro.

En cuanto al sincronismo de contenido, gracias a las técnicas de traducción usadas, hemos sido capaces de expresar las acciones que realizan los personajes, del mismo modo que también precisamos características adicionales que no están presentes en el guion original y que añaden más contenido al producto.

También nos gustaría resaltar la existencia de un problema menor: el sincronismo visual. En este caso, ninguno de los segmentos se ve afectado en gran parte, dado que las bocas de los personajes están fuera de cámara (OFF), tapadas (TAP) o no se ven bien al estar de lado (DC). Esto permite que podamos realizar traducciones más libres sin estar limitados por elementos visuales y sincrónicos, como la sincronía labial o la sincronía isócrona.

Ejemplo 2: segmentos 23, 25 y 28: « They walked and walked until the Gruffalo **said**… I hear a hiss in the leaves **ahead**», « They walked some more… until the Gruffalo **said**. I hear a hoot in the trees **ahead**» y « They walked some more… until the Gruffalo **said**. I can hear feet on the path **ahead**». En lo que respecta a esta sección, estos tres ejemplos hacen referencia a momentos que ocurren durante la segunda parte de la historia, en la cual el protagonista y el Grúfalo caminan juntos y este último nota la presencia de los otros animales que el ratón ha encontrado anteriormente. Asimismo, cabe recalcar que, pese a la ligera diferencia entre el primer segmento y los dos siguientes, estos tres ejemplos comparten muchas similitudes, como lo son su estructura, su rima y sus dificultades de traducción:

- creación discursiva y ampliación lingüística: en este caso, de forma similar a lo que sucede en el segmento 22, en el texto origen, con el propósito de preservar la rima, decidimos añadir información adicional durante la intervención de la narradora, la cual habla fuera de cámara (OFF). Esta decisión se sustenta, sobre todo, en el hecho de que la intervención del Grúfalo es demasiado corta y fija, lo que nos limita bastante para conseguir dichas rimas, mientras que el diálogo de la narradora es más moldeable, dada la inexistencia de problemas graves de

sincronización labial e isócrona. Es por esto que optamos por hacer uso de la creación discursiva para insertar descripciones adicionales con las que lograr las rimas y que, al mismo tiempo, se adaptan al contexto de la escena. En esta ocasión, estas adiciones son adjetivos que concuerdan con las emociones del Grúfalo, como lo son «tajante», «expectante» y «talante». Asimismo, tal y como lo hemos explicado anteriormente, también consideramos haber usado otra técnica de traducción, además de la creación discursiva: la ampliación lingüística. Esto se debe a que, aunque nuestro objetivo principal era lograr la rima, también hemos tenido que ampliar el contenido de esta intervención, lo cual concuerda con la definición de este concepto y, asimismo, es uno de los recursos que la autora ha utilizado anteriormente, como en el segmento 22;

- compresión lingüística: como hemos explicado anteriormente, la intervención del grúfalo en este diálogo, «I (can) hear a (sonido) in/on the (ubicación) ahead», es demasiado breve. Por ende, con la finalidad de que se adapte al español y cumpla con las limitaciones del sincronismo visual, sobre todo de la sincronización labial e isócrona, hayamos tenido que eliminar términos de estas frases, aunque sin que dicha decisión afecte a la comprensión general de la frase. En esta ocasión, decidimos eliminar la ubicación de estos sonidos, que son «leaves» (hojas), «trees» (árboles) y «path» (senda) para lograr una sincronización labial e isócrona adecuada, lo que, en este contexto, está justificado, puesto que, aunque no se mencionen estas ubicaciones, la audiencia puede descubrirlas justo después de dicha intervención. Esto confirma que no son tan prevalentes en estas secciones, ya que son visibles segundos después. Es más, con el uso de la expresión «ahí delante» logramos especificar, de forma genérica, la ubicación de los sonidos, lo cual es la información necesaria que el espectador necesita en este momento.

Con respecto al sincronismo de contenido, no solo hemos sido capaces de reflejar en el texto lo que sucede en pantalla, incluso tras haber omitido elementos que indican la ubicación, sino que también hemos introducido elementos adicionales —a través de la creación discursiva y ampliación lingüística para lograr la rima— que concuerdan con las expresiones faciales del personaje que habla en ese momento: «tajante», «expectante» y «talante». Asimismo, queremos especificar que es posible que estos tres adjetivos mencionados anteriormente puedan no ser comprendidos fácilmente por parte de un público joven; sin embargo, consideramos que dicho público puede entender el

significado general que poseen, lo que se debe gracias a la imagen, pues permite que la audiencia asocie los adjetivos usados con las expresiones y emociones del personaje descrito. Es por ello por lo que, además de entretener, esto permite que la traducción ayude a enseñar nuevos términos con fines didácticos.

En general, con respecto al caso 3, se puede observar que hemos hecho uso de la modulación y la creación discursiva con la finalidad de lograr una mayor fluidez en nuestra traducción y modificar la longitud de nuestro texto para que se asimile a la del original. No obstante, tal y como hemos explicado anteriormente, la ampliación lingüística también está muy presente en este apartado, pues nos ha permitido describir con mayor precisión lo que sucede en pantalla, mejorando la interrelación texto-imagen y preservando la rima.

Como conclusión general de estos tres casos expuestos, se puede observar que, con la meta principal de mantener la rima, hemos hecho uso de la modulación y la creación discursiva (reformulación y reducción de longitud) y la ampliación lingüística (descripción más precisa de la imagen). Gracias a la preservación de la rima, no solo se asegura la fidelidad con el efecto estético y rítmico del texto original, sino que también se sincroniza con las restricciones isócronas y labiales, al mismo tiempo que se ofrece información que concuerda con la imagen. Todo esto logra un equilibrio donde la naturalidad del diálogo rimado garantiza que el público —infantil, en su mayoría— disfrute de un producto que suena natural y fluido en su idioma: el español.

4.5 Resultados y discusión

Dada la extensa cantidad de segmentos analizados y modificados para lograr obtener una traducción y doblaje de calidad, nos hemos decantado por enumerar el número de ocasiones en los que aparecen los tres desafíos principales anteriormente mencionados en alguno de estos segmentos, así como las diversas técnicas de traducción utilizadas. Por lo tanto, con la finalidad de ofrecer dichos resultados de forma más visual, mostramos estos datos mediante los siguientes gráficos:

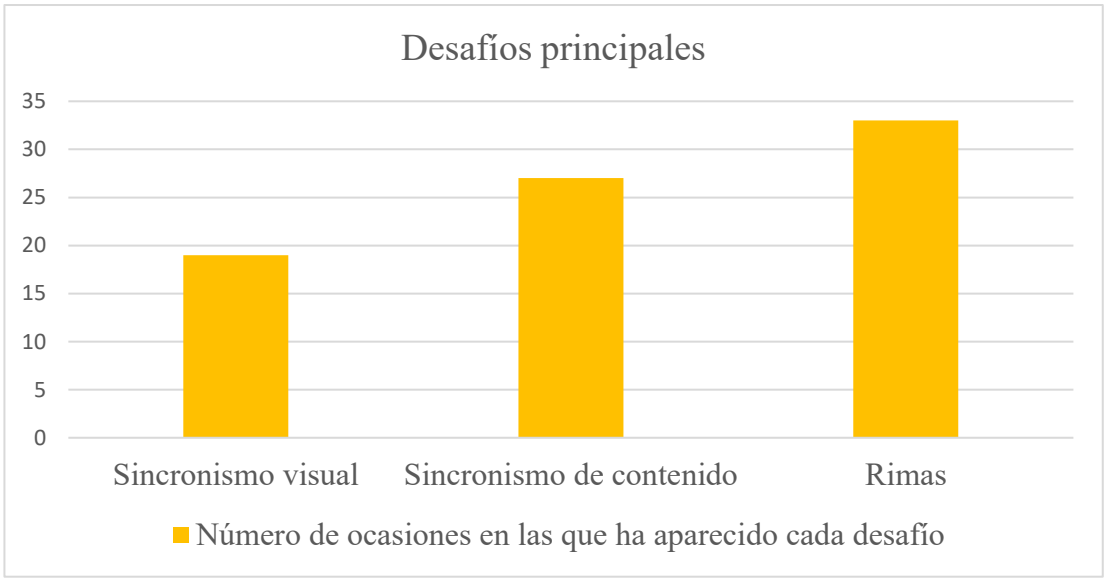


Figura 4: Cantidad de desafíos principales encontrados en el proceso de traducción y doblaje
Fuente: elaboración propia

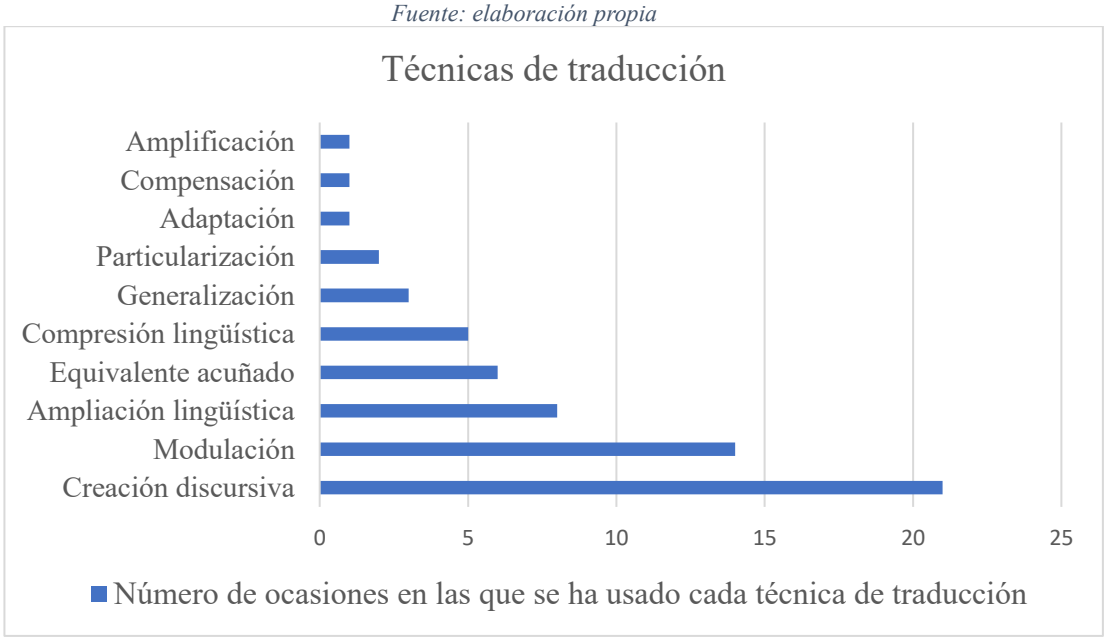


Figura 5: Cantidad de técnicas de traducción empleadas en el proceso de traducción y doblaje
Fuente: elaboración propia

Con respecto al primer gráfico, a continuación, mostramos los resultados obtenidos, jerarquizados según su grado de prevalencia e impacto en el proceso de doblaje:

- la rima (33 usos) como elemento intrínseco de la autora: se puede observar que es el problema con mayor prevalencia, pues aparece en todos los 33 segmentos analizados, lo que corrobora que esta estructura rimada es el componente esencial

de las obras de Julia Donaldson y, por ende, ha condicionado nuestras decisiones traductológicas con la finalidad de preservar su ritmo y fonética;

- la importancia del sincronismo de contenido (27 usos): como se puede observar en la tabla, se trata del segundo desafío más frecuente. En el marco de un producto dirigido a un público infantil, la relación entre el texto y la imagen resulta un elemento clave: el uso constante de elementos visuales como apoyo a la trama y al guion obliga que nuestra traducción deba tener una coherencia fija en relación con lo que sucede en pantalla para lograr que la audiencia comprenda la historia apropiadamente. Esto, en conjunción con la rima, establece unos límites muy estrictos;
- el sincronismo visual como condicionante (19 usos): aunque está menos presente que los otros dos puntos anteriores, sigue teniendo una gran relevancia (sobre todo en lo que respecta a la sincronía labial). Esto se puede ver reflejado en los siguientes factores:
    - uso recurrente de la voz en OFF: a lo largo de esta obra, muchas de las intervenciones ocurren fuera de cámara (sobre todo por parte de la narradora), lo que debilita la restricción de la sincronía labial, isócrona y cinésica y, por ende, permitió que tuviésemos más libertad para construir diálogos;
    - narración con pausas: como se puede observar, la narradora, entre otros personajes, toma pausas bastante extensas (como en los segmentos 23, 25 y 26), lo que mitiga la carencia de tiempo para introducir diálogos y facilita la inserción de frases más extensas en español sin que esto afecte a la obra;
    - movimientos bucales poco visibles: pese a que hay varios planos en los que los movimientos labiales son visibles, hay muchos otros en los cuales los movimientos bucales no son visibles o no se aprecian lo bastante bien. Esto también reduce la importancia de la sincronía labial estricta frente a otros desafíos.

En cuanto al segundo gráfico, a continuación, detallamos las cuatro técnicas de traducción más utilizadas —dado que consideramos que son las más relevantes—, ordenadas de mayor a menos uso:

- creación discursiva, el elemento intrínseco en esta obra (21 usos): tal y como se observa en el segundo gráfico y en los ejemplos proporcionados, es la técnica más usada, lo cual resulta coherente con la naturaleza creativa propia de este encargo, pues se trata de una traducción rimada para el doblaje. Realizar una traducción de esta índole requiere mucha creatividad, pues se deben encontrar términos que rimen entre sí, concuerden con la imagen y que, a su vez, cumplan con los requisitos y limitaciones propios del doblaje. En este caso en concreto, hemos usado dicha técnica para establecer efímeras que conserven la sonoridad y el ritmo, evitando traducciones literales que comprometieran la estética y la comprensión del relato, como se puede observar en los segmentos 1, 2, 3 y 6;
- modulación, su aplicación para lograr naturalidad (14 usos): es la segunda técnica a la que más hemos recurrido, pues nos ha servido para preservar la naturalidad idiomática de la obra, lo que se alinea con el concepto de la oralidad prefabricada. De esta forma, gracias a ella, hemos podido modificar estructuras para lograr más fluidez en el texto meta y reducir así la longitud de las intervenciones en favor de la sincronía labial e isócrona, como se puede ver en los ejemplos 6, 17 y 21;
- ampliación lingüística, la herramienta para lograr precisión audiovisual (8 usos): en este caso, es la tercera más utilizada por los siguientes motivos:
    - aprovechamiento de las voces en OFF: puesto que hay muchas intervenciones que se dicen fuera de cámara, pudimos hacer uso de la ampliación lingüística para cubrir los tiempos de pausa originales y mantener la sincronía isócrona;
    - adición descriptiva: con la finalidad principal de preservar la rima, implementamos precisiones sobre las acciones, expresiones o características de los personajes que no figuran en el texto original. No obstante, pese a esto, estas precisiones concuerdan con lo que sucede en la imagen (como ser puede observar en los segmentos 4, 5, 20 y 23-28). Asimismo, este tipo de precisiones también se han usado en el texto origen, como se puede observar en el segmento 22 en inglés, lo cual concuerda con nuestra decisión de añadir información adicional.
- equivalente acuñado, uso por idiomaticidad (6 usos): es la cuarta técnica más usada. De forma análoga a la modulación, nuestro objetivo principal para recurrir a esta técnica es lograr expresiones idiomáticas naturales en español que, al mismo tiempo, logren mantener la rima sin sacrificar la espontaneidad y naturalidad del

idioma (se puede observar esto en los ejemplos 6, 19 y 29). De esta forma, podemos confeccionar un producto de mayor calidad que cualquier público en la cultura meta.

En conclusión, hemos logrado alcanzar nuestro objetivo principal: crear una versión al español de este filme en el que se preserven las rimas y se solventen los desafíos del medio audiovisual, como la sincronía labial y la isocronía. Esto se demuestra con los resultados obtenidos en el análisis —las técnicas de traducción usadas y las clasificaciones de las problemáticas del doblaje—, dado que evidencian las dificultades inherentes a este producto y nuestras soluciones a dichos problemas.

Adicionalmente, la gestión de estos retos ha dado lugar a un texto natural que mantiene la coherencia intertextual con traducciones previas de la obra, como el uso del nombre «El Grúfalo», término consolidado en traducciones previas a la obra». Finalmente, consideramos que nuestra interpretación vocal, que se adapta a la complexión y contexto de los personajes, complementa esta naturalidad (u oralidad prefabricada), con lo cual se logra un producto final cohesivo y adecuado para el disfrute del público infantil.

5 Conclusiones

Completar la traducción, doblaje y ajuste de *The Gruffalo* permite extraer conclusiones evidentes sobre la compleja y complicada gestión de las restricciones y problemáticas en el doblaje de obras rimadas. La principal problemática radica en la dicotomía y tensión lingüística entre la estructuración corta de las frases en inglés (parataxis) y la formación de frases más desarrolladas en español (hipotaxis), problema el cual se intensifica al tener que integrar la traducción en el medio audiovisual.

Los resultados obtenidos a través de nuestra metodología demuestran la importancia de la rima (elemento presente en los 33 segmentos) y su interrelación con el sincronismo de contenido (27 segmentos) y el visual (19 segmentos). Con la finalidad de afrontar esta problemática, y tras analizar los datos obtenidos, tuvimos que hacer uso de recursos creativos. Entre ellos, destaca la técnica de traducción más usada: la creación discursiva, que se usó 21 veces y fue determinante para lograr la rima y fidelidad del texto original en segmentos como los números 1, 12 y 24. Asimismo, la aplicación de la técnica de la modulación (14 usos) fue necesaria para naturalizar y sintetizar las intervenciones con densidad fonética, como se observa en los segmentos 6, 15 y 21. Finalmente, también destaca la ampliación lingüística (8 usos), que nos permitió añadir precisiones en nuestra

obra para lograr mantener las rimas de forma fiel a la obra original sin que esto dañara el discurso, pues implementamos dicha técnica en casos donde la restricción sincrónica no estaba presente, como se puede ver en los ejemplos 5, 23 y 28. El uso de estas tres técnicas propició la creación de una traducción para el doblaje fiel a la obra original, natural y espontánea en la lengua meta, al mismo tiempo que se mantienen los factores didácticos y de entretenimiento.

Adicionalmente, el estudio y comparaciones realizados entre nuestra propuesta y las elaboradas con anterioridad [16] demuestran que es posible alcanzar un término intermedio en el cual la fidelidad literaria no suponga un muro inquebrantable para lograr la fluidez oral y rítmica adecuadas y similares a la del producto original. Además, la integración de elementos intertextuales, como el mantenimiento de la traducción de *The Gruffalo* a «El Grúfalo», preserva la coherencia de la marca y permite que nuestra propuesta se relacione correctamente con los productos de este universo que existían con anterioridad.

Finalmente, consideramos que este trabajo puede abrir paso a futuras líneas de estudio relacionadas con la traducción de textos híbridos que aborden cómo atender a la traducción de textos audiovisuales y literarios, poniendo especial foco en textos rimados. Los resultados logrados durante esta investigación corroboran que, para poder afrontar adecuadamente estas problemáticas, no solo es necesaria la competencia lingüística, sino que también se requiere una competencia creativa.

Es más, en este caso, dicha competencia creativa debe tener presente tanto los aspectos rítmicos y literarios de la rima como aquellos relacionados con el doblaje y la sincronización labial, todo ello mientras intenta lograr un equilibrio donde se preserve la función pedagógica de la obra original. Es por esta razón que pensamos que este trabajo puede tender un puente a futuras líneas de investigación en el marco de las limitaciones técnicas del sector audiovisual contemporánea en relación con la traducción literaria infantil. Por ejemplo, se podría investigar cómo se traduce el texto de forma que se mantengan las funciones pedagógicas y de entretenimiento de la obra, al mismo tiempo que se adapta al doblaje, estudiando cómo adaptarse a la parataxis del inglés en el idioma español, entre otros. Esto podría crear un marco de trabajo sólido para futuras obras de

[16] Véase los siguientes apartados: 4.4.1. Comparación con la traducción para el doblaje ya existente y 7. Anexos

esta índole para garantizar que la complejidad técnica del doblaje no afecte a la comprensión y disfrute del público infantil.

6 Referencias

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Editorial Ariel.

Agost, R. (2001). *Aspectos generales de la traducción para el doblaje*. *¡Doble o nada!: actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Universidad de Alicante.

Agost, R. y Chaume, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales.* Universitat Jaume I.

Albarello, F. (2013). Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. *Austral comunicación*, *2*(2), 247-249.

Anyflip. (s.f.). *The Gruffalo.*

Ávila, A. (1997). *El Doblaje*. Cátedra.

Baños, R. y Chaume, F. (2009). Prefabricated orality: A challenge in audiovisual translation. *inTRAlinea*, *Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.

Bartoll, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Bassnett, S. (2014). *Translation studies*. routledge.

Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes. Revue de traduction, (4)*, 1-7. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596

Bernal Merino, M. A. (2018) *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Publicacions Universitat Alacant.

Bogucki, Ł. (2010). The demise of voice-over? Audiovisual translation in poland in the 21st century. *Meaning in translation*, *19*, 415.

Cambridge. (s.f.). *The International Phonetic Alphabet (IPA).*

Canva. (s.f.). *Canva*.

Capcut (s.f.). *Capcut*.

Carrero Martín, J.F, Cerezo Merchán, B., Martínez Sierra, J.J y Zaragoza Ninet, G. (2019) *La traducción audiovisual: aproximaciones desde la academia y la industria.* Granada: Comares.

Chaume, F. (2003). «El ajuste en la traducción para el doblaje», en M.A García Peinado y E. Ortega Arjonilla. *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación.* (Vol. 2). 253-267. Granada: Atrio.

Chaume, F. (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, (4).

Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester, St Jerome Publishing.

Coll-Planas, G. y Garcia-Castillo, M. (eds.). (2025). Zoom Out: From the page to the social context. Handbook to approach inequalities through children's literature from an intersectional perspective. Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

Cui, S. (2012). Creativity in translating cartoons for children from English into Mandarin Chinese. *The Journal of Specialised Translation*, *17*, 124–135. https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2012.462

Donaldson, J. (s.f.). *Biography.*

Donaldson, J. y Scheffler, A. (1999). *The Gruffalo.* Editorial Pan Macmillan.

Donaldson, J. y Scheffler, A. (2019). *El Grúfalo y la hija del grúfalo. Edición rimada.* Editorial Bruño.

Donaldson, J. y Scheffler, A. (2021). *El Grúfalo.* Editorial Bruño.

Eesa, M. T. (2008). Strategies for Translating Poetry Aesthetically. Al-Qadisiya University Journal for Educational and Social Sciences. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.22475.28961

El Abed, M. y Yazbeck, M. (2025). Subtitling versus dubbing in animated films: cognitive and evaluative reception in young children. *Cogent Arts & Humanities*, *12*(1). https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2474870

European Commisssion, Knowledge Centre on Translation and Interpretation. (s. f.). *Audiovisual translation*.

Flis, G., Sikorski, A. y Szarkowska, A. (2020). Does the dubbing effect apply to voice-over? A conceptual replication study on visual attention and immersion. *The Journal of Specialised Translation*, *33*(3), 581-600. https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2020.548

Genette, G. y Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (pp. 118-125). Madrid: Taurus.

Gorlée, D. (2005). The pentathlon approach to translating songs. *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*, *25*, 185-212. https://doi.org/10.1163/9789401201544_007

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Cátedra. (13ª ed 2022 ed.)

IMBd. (s.f.). *The Gruffalo (TV Movie 2009) - Full cast & crew*.

IMBd. (s.f.). *The Gruffalo's Child (TV Movie 2011) - Full Cast & Crew.*

International Phonetic Alphabet. (2022). *International Phonetic Alphabet (IPA) Chart With Sounds.*

Jabeen, F., Bryhadyr, N. y Wagner, P. (2022). *Yes or no: An analysis of Indian head gestures*. Presented at the International Society of Gesture Studies Conference, Chicago, IL, USA.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture : where old and new media collide*. New York University Press.

Kérchy, A. y Sundmark, B. (Eds.). (2020). *Translating and Transmediating Children's Literature . 1*. Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52527-9

Kristeva, J. y Waller, M. (2024). *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press. https://doi.org/10.7312/kris21459-002

Leitch, V. B. (2001). *The Norton anthology of theory and criticism* (1st ed). Norton.

López López-Gay, P. (2004). *La autotraducción literaria : traducibilidad, fidelidad, visibilidad : análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona.

López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. EDITUM. Ediciones de la Universidad de Murcia. https://doi.org/10.6018/editum.1011

Matamala, A. (2019). Voice-over: Practice, research and future prospects. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 64-81). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315717166

Mauladiana, I., y Juniardi, Y. (2024). Translation Techniques in Literary Poetry Texts: A Systematic Literature Review. *Indonesian Journal of Teaching and Teacher Education*, 76-83. https://doi.org/10.58835/ijtte.v4i2.406

Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation, *META*, 33(3), 356-367. https://doi.org/10.7202/003608ar

Molina Molina, W. (2022). *La teoría de los géneros literarios y su clasificación* [Trabajo de suficiencia profesional, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio Institucional UNE.

Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). *Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach.* https://doi.org/10.7202/008033ar

Montero Domínguez, X. (2022). Adaptación y ajuste en el doblaje cinematográfico desde un enfoque paratraductivo. Un estudio de caso. *Meta*, *67*(3), 575–591. https://doi.org/10.7202/1100475ar

NCircle Station, (2025). *The Gruffalo*. [archivo de vídeo]. DailyMotion.

Ogea Pozo, M. (2021). *La Traducción Audiovisual y el Lenguaje Cinematográfico*. Córdoba. Editorial UCOPress.

Oittinen, R. (2002). *Translating for children*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203902004

Orero, P. (2004.) *Topics in Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. https://doi.org/10.1075/btl.56

Pascua Febles, I. (2012). *Más allá del espejo: estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Peeters, a. l., scherpenzeel, a. C., y Zantinge, J. h. (1988). Ondertiteling of nasynchronisatie van kinderprogramma's.in *[Subtitling or dubbing of children's programs] (Report No. R88–425).* Nederlandse Omroep stichting

Perego, e., del Missier, F. y Bottiroli, s. (2015). dubbing versus subtitling in young and older adults: Cognitive andevaluative aspects. *Perspectives, 23*(1), 1–21. https://doi.org/10.1080/0907676X.2014.912343

Pereira, N. M. (2008). Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. *Meta*, *53*(1), 104-119. https://doi.org/10.7202/017977ar

Ramadurai, C. (2018). *Cracking India's mystifying 'nod code'*. BBC Travel.

Ramón Torrijos, M. del M. (2005). Literatura infantil de tradición oral: una aproximación desde sus géneros. *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, *5*.

Real Academia Española. (s. f.). Intertextualidad. En *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario).

Rica Peromingo, J. P. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Lausanne, Switzerland: Peter Lang Verlag. https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0925-2

Richart, M. (2008). Algunas reflexiones en torno a la traducción audiovisual. *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente. Onda*: JMC, 295-310.

Ricoeur, P. (2016). *Sur la traduction*. Les Belles Lettres.

Şen, E. (2021). *Children's literature as a pedagogical tool: A narrative inquiry. International Online Journal of Education and Teaching* (IOJET), *8*(3). 2028-2048.

Sepielak, K. (2010). *Voice-over versus voice-over: Professional point of view on voice-over in Poland*. Ponencia presentada en la 4.ª Conferencia Internacional, Media for All: Traducción audiovisual: balance. Londres, Reino Unido. https://doi.org/10.1163/9789401207812_013

Sepielak, K. y A. Matamala (2014) *Synchrony in The Voice-over of Polish Fiction Genres, Babe.l 60*(2): 145-163. https://doi.org/10.1075/babel.60.2.02sep?locatt=mode:legacy

Sipe, L. R. (1998). How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education*, *29*(2), 97–108. https://doi.org/10.1023/A:1022459009182

Smit, D. L. (2023). *Dubbing non-human voices.* [Tesis de Máster, Lund University].

Stolze, R. (2003). Translating for Children – World View or Pedagogics? *Meta (Montréal)*, *48*(1–2), 208–221. https://doi.org/10.7202/006968ar

Tapodi, Z. (2014). Translation and transtextuality. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, *6*(1), 45-51. http://dx.doi.org/10.1515/ausp-2015-0005

Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns: Revista de traducción*, 12, 119-132.

Torralba Miralles, G. y Marzà Ibàñez, A. (2013). Las normas profesionales de la traducción para el doblaje en España. *TRANS*, *17*, 35-50. https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3226

Vocal Remover. (s. f.). *Eliminador de Voz y Aislamiento.*

Von Feilitzen, C., Filipson, l. y schyller, i. (1979). *Open your eyes to children's viewing*. sveriges radios Förlag.

Yuldybaeva, G. V., Dautov, Gumar. F., Gabdrakhmanova, F. H., Hajrullina, A. S., y Mingazova, L. (2019). The Literature of Tatar Children: The Formation and Definition of Content. *Opción (Maracaibo, Venezuela)*, *89*.

Yuste Frías, J. (2022). Teoría de la paratraducción. En J. Yuste Frías y X. M. Garrido Vilariño (Eds.), Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación (pp. 29-64). Peter Lang. DOI 10.3726/b16522

Yuste Frías, J. y Ferreiro Vázquez, Ó. (2025). Transtextualidad, transmedialidad y paratraducción. *Íkala : Revista de Lenguaje y Cultura*, *30*(2). https://doi.org/10.17533/udea.ikala.358654

Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. 113-126. *¡Doble o nada! Editorial Universidad de Alicante*.

7 Anexos

7.1 Propuesta de traducción adaptada al doblaje y la versión original

Sección	Texto origen del cortometraje	Propuesta rimada y ajustada al doblaje
1	ARDILLA 1 Mama? MADRE ARDILLA Hmm. Oh. The nut.	ARDILLA 1 ¿Mamá? MADRE ARDILLA Hmm. Ay, la avellana.
2	MADRE ARDILLA Wait here, you two. ARDILLA 1 No.	MADRE ARDILLA (DC) Salgo un segundo. ARDILLA 1 (DE) No, quédate aquí.
3	ARDILLA 1 Can we have a story? ARDILLA 2 Yes. Tell us about a monster... ARDILLA 1 Or… about a mouse?	ARDILLA 1 ¿Nos cuentas un cuento? ARDILLA 2 ¡Eso! Que sea de un monstruo… ARDILLA 1 O / ¿de un ratón?
4	MADRE ARDILLA Hmm. Well, let's see… a mouse… took a stroll… through the deep, dark wood.	MADRE ARDILLA Hmm. Os contaré un cuento / un ratón / se paseaba / por el gran bosque (OFF) tenebroso.
5	MADRE ARDILLA A mouse took a stroll through the deep dark **wood**. A fox saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) Un ratón se paseaba por el gran bosque **tenebroso**. Un zorro vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
6	ZORRO Where are you going to, little brown **mouse**? Come… and have lunch in my underground **house**.	ZORRO (ON) ¿Adónde vas, ratón (OFF) **asustado**? (ON) Ven / (DC) a mi casa bajo tierra y comeremos rico (ON) **estofado**.

7	RATÓN Um, it's terribly kind of you, Fox.	RATÓN Em, te lo agradezco mucho, zorro.
8	RATÓN But no. ZORRO No? RATÓN No. I'm… I'm going to have lunch with… uh… with… uh…	RATÓN Pero no. ZORRO ¿Qué no? RATÓN No. Porque… voy / a comer con el / el / con el / ZORRO (P) (GRUÑE)
9	RATÓN ¿Gr… gruffalo? A Gruffalo ZORRO A Gruffalo? What's a Gruffalo?	RATÓN (GRUÑE) Gru… ¿Grúfalo? El Grúfalo. ZORRO ¿El Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo?
10	RATÓN A Gruffalo? Why didn't you **know**? ZORRO **No**. RATÓN He has terrible tusks and, uh, terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**.	RATÓN El Grúfalo. ¿No lo conoces? ZORRO No. RATÓN (OFF) Pues / (ON) tiene / colmillos / atroces / (OFF) y / (ON) eh / garras **voraces** / (OFF) y (ON) dientes enormes (DC) en sus terribles **fauces**…
11	ZORRO Where are you meeting him? RATÓN Here, here by these **rocks**. And his favorite food is…	ZORRO (DC) Uy / bueno y / ¿Dónde habéis quedado? RATÓN

	Roasted **fox**. ZORRO Roasted Fox? I'm off. MADRE ARDILLA Fox **said** ZORRO Goodbye, mouse. MADRE ARDILLA And away he **sped**.	Aquí, en / el peñón **alisado**. / Y su comida favorita es zorro **asado**. ZORRO ¿Zorro asado? Me largo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el zorro a punto de **correr**. ZORRO Adiós, ratón. MADRE ARDILLA (OFF) Y deprisa se **fue**.
12	RATÓN Oh, silly Old fox. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**.	RATÓN Ay, / zorro iluso. Qué **triste**. No sabe que el Grúfalo no **existe**.
13	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 And then?	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (A LA VEZ) ¿Y qué pasó?
14	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood.** An owl saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**. Un búho vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
15	BÚHO Where are you going to, little brown **mouse**? Come and have tea in my treetop **house**.	BÚHO (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (ON) Ven a mi árbol a tomar (S) té **endulzado**.
16	RATÓN It's frightfully nice of you, Owl. But no. BÚHO No? RATÓN	RATÓN (R) te lo agradezco mucho, / búho. Pero no. BÚHO ¿Que no? RATÓN

	I'm, I'm going to have tea with… a Gruffalo?	Yo, iba a tomar té con / ¿el Grúfalo?
17	BÚHO A Gruffalo? What's a Gruffalo? RATÓN A Gruffalo, why didn't you know?	BÚHO ¿El Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN El Grúfalo. ¿No / lo conoces?
18	RATÓN He has… knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**.	RATÓN Tiene / rodillas huesudas (GRITA) (OFF) y patas (ON) **fornidas** (DE) y en su hocico una verruga venenosa **anida**.
19	BÚHO Where… where are you meeting him? RATÓN Here by this **stream** and his favourite food is owl ice **cream**. BÚHO Owl ice cream? Toowhit **toowhoo**! Goodbye little mouse! MADRE ARDILLA And away the owl **flew**.	BÚHO ¿Do-do-dónde habéis quedado? RATÓN Aquí en el **río** y su comida favorita es / (OFF) (A) helado (ON) de búho **frío**. BÚHO ¿Helado de búho frío? (ULULA) (DC) ¡Hasta más **ver**! MADRE ARDILLA (OFF) Y volando el búho se **fue**.
20	RATÓN Silly old owl doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**…	RATÓN Ay, búho iluso. Qué **triste**. / No sabe que el Grúfalo no **existe**.
21	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood**. A snake saw the mouse, and the mouse looked **good**.	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (SUSPIRAN) MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**.

		Una serpiente vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
22	SERPIENTE Where are you going to little brown **mouse?** Come for a feast in my log pile **house**.	SERPIENTE (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (OFF) Ven, tengamos un festín en mi casa de troncos **apilados**.
23	RATÓN It's wonderfully good of you, snake. But no, I'm having a feast with a gruff… a Gruffalo…	RATÓN (DC) Em, te lo agradezco mucho, serpiente. (DL) Pero (OFF) no. (ON) (DL) voy a tener un festín (ON) con el (JADEA) el Grúfalo…
24	SERPIENTE A Gruffalo? What's a Gruffalo? RATÓN A Gruffalo? Why didn't you know?	SERPIENTE (DC) ¿El Grúfalo? (ON) ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN (INSPIRA) (DC) ¿El Grúfalo? ¿No lo conoces?
25	RATÓN His eyes are orange. His tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**. SERPIENTE Purple prickles… Where are you meeting him? RATÓN Here by this **lake.** And his favorite food is scrambled **snake.**	RATÓN (DL) Sus ojos son naranjas, (A) (OFF) su lengua es (ON) como la **ceniza** (DC) y su / espalda con púas moradas se **eriza**. SERPIENTE (DC) ¿Púas (OFF) moradas? / (ON) ¿Dónde habéis quedado? RATÓN (DC) Aquí en la **corriente**. Y su comida favorita es huevos con **serpiente**.
26	SERPIENTE Scrambled snake? It's time I **hid**! Goodbye, little mouse. MADRE ARDILLA And away the snake **lid**. RATÓN	SERPIENTE (DC) Huevos con serpiente. Me voy a **esconder**. (ON) Adiós, ratoncín. MADRE ARDILLA (OFF) Y deslizándose la serpiente se **fue**.

	Silly old snake, doesn't he **know**? ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 There's no such thing as a **Gruffalo**.	RATÓN Serpiente ilusa, qué **triste**. ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (A LA VEZ) No sabe que el Grúfalo no **existe**.
27	RATÓN (CANTA) Gruffalo… Gruffalo… Gruffalo…	RATÓN (CANTA) Grúfalo… Grúfalo… Grúfalo…
28	RATÓN Snake…	RATÓN Serpiente…
29	ZORRO But who is this creature with terrible claws? And terrible teeth in this terrible jaws? BÚHO He has knobbly knees and turned out **toes**, and a poisonous wat at the end of his **nose**. SERPIENTE His eyes are orange, his tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**.	ZORRO (DE) Pero (ON) ¿quién es esa criatura con garras **voraces**? ¿Y dientes enormes en sus terribles **fauces**? BÚHO Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**. SERPIENTE (OFF) Sus ojos son naranjas, (ON) y su lengua como la **ceniza** y su espalda con púas moradas se **eriza**.
30	RATÓN (CANTA) Gruffalo...	RATÓN (G) (SILBA) (CANTA) Grúfalo…
31	BÚHO Mouse says he's meeting him… ZORRO There by those rocks! BÚHO By that stream SERPIENTE	BÚHO El ratón dijo que quedarán en ZORRO (P) (DC) En el peñón alisado. BÚHO En el río. SERPIENTE

	By that lake. And his favorite food is… ZORRO Roasted fox. BÚHO Owl ice cream. SERPIENTE Scrambled snake.	(DC) En la corriente. Y su comida favorita es… ZORRO (P) (DC) Zorro asado. BÚHO Helado de búho frío. SERPIENTE (DC) Huevos con serpiente.
32	RATÓN Silly old snake. Doesn't he know? There's no such thing as a Gruffal-. Oh oh.	RATÓN Serpiente ilusa. / Qué triste. / ¿No sabe que el Grúfalo no exis… (GRITA)
33	RATÓN Who is this creature with terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**? He has knobbly **knees** and turned out toes, and the poisonous water at the end of his **nose**. His eyes are orange, his tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**.	RATÓN ¿Quién esta esta criatura con garras **voraces**? (G) (TRAGA SALIVA) ¿Y dientes enormes / en sus terribles **fauces**? Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**. (DL) Sus ojos son naranjas, / su lengua es (ON) como la **ceniza** y su espalda con púas moradas se **eriza**.
34	RATÓN Oh, help. Oh **no**. It's a **Gruffalo**!	RATÓN (DL) No me lo creo. Oh, **no**. (OFF) ¡Es el **Grúfalo**!
35	GRÚFALO My favorite food. MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**. GRÚFALO You'll taste good on a… slice of **bread**.	MADRE ARDILLA (DC) Mi comida **favorita** GRÚFALO (OFF) Dijo el Grúfalo. GRÚFALO Estarás delicioso en / hmm, ah, un pan con (OFF) **pepitas.**
36	RATÓN Good?	RATÓN No.

	MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN Don't call me **good**. I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see** everyone is afraid of… **me.** Graw.	MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN No soy **delicioso**. Soy el más temido del bosque (SB) **tenebroso**. Sigue el camino por el que **voy (**DL) (DC) y verás que a todo miedo / **doy**. (ON) (GRUÑE)
37	GRÚFALO Afraid? Alright. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo bursting with **laughter**. GRÚFALO You go ahead… And I'll follow **after**.	GRÚFALO (R) ¿Miedo? (R) Vale. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo tras mucho **reír**. GRÚFALO (OFF) Tú camina // (ON) que yo / te voy a **seguir**.
38	MADRE ARDILLA They walked and walked until the Gruffalo **said**… GRÚFALO I hear a hiss in the leaves **ahead**.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron y caminaron hasta que el Grúfalo dijo **tajante**… GRÚFALO Escucho un siseo ahí **delante**.
39	RATÓN It's snake! MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN Why, snake! Hello!	RATÓN ¡Es la serpiente! MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN ¡Hola, serpiente! ¿Qué tal?
40	MADRE ARDILLA Snake took one look at the Gruffalo. SERPPIENTE	MADRE ARDILLA (OFF) La serpiente miró al Grúfalo. SERPIENTE (DC) Oh, cielos.

	Oh, crumbs. MADRE ARDILLA He said. SERPIENTE Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he slid to his log pile **house.**	MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. SERPIENTE (TAP) Adiós, **ratón**. MADRE ARDILLA (OFF) Y se deslizó a su casa tras el **tocón**.
41	RATÓN You see? MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN I told you so. GRÚFALO Amazing. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo.	RATÓN ¿Ves? MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Increíble. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo.
42	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO I hear a hoot in the trees **ahead**.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **expectante**. GRÚFALO Oigo un ulular ahí **delante**.
43	RATÓN It's Owl. MADRE ARDILLA Said the mouse.	RATÓN (DC) Es el búho. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón.

44	RATÓN Why, Owl? Hello. MADRE ARDILLA Owl took one look at the Gruffalo. BÚHO Oh dear. MADRE ARDILLA He said. BÚHO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he flew to his treetop **house**.	RATÓN Hola, búho. / ¿Qué tal? MADRE ARDILLA (OFF) El búho miró al Grúfalo. BÚHO Madre mía. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. BÚHO Me voy, que tengo **prisa**. MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa del árbol se fue volando **deprisa**.
45	RATÓN You see? MADRE ARDILLA Said the **mouse**. RATÓN I told you so. GRÚFALO Astounding. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo.	RATÓN (DC) ¿Ves? MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón con una **sonrisa**. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Asombroso. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo.
46	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **talante**. GRÚFALO

	I can hear feet on the path **ahead.**	Oigo pasos / ahí **delante**.
47	RATÓN It's Fox. MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN Why, Fox? Hello! MADRE ARDILLA Fox took one look at the Gruffalo.	RATÓN (DL) (DC) Es el zorro. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN (DE) Hola, zorro. (ON) ¿Qué tal? MADRE ARDILLA (OFF) El zorro miró al Grúfalo.
48	ZORRO Oh… help, MADRE ARDILLA He said. ZORRO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he ran to his underground **house**.	ZORRO Oh… / qué miedo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. ZORRO (DC) Que se salve quien **pueda**. (GRITA) MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa se fue / por la **arboleda**.
49	RATÓN Well, Gruffalo. MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN You **see**? Everyone is afraid of **me**.	RATÓN Bueno, Grúfalo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN Te lo **advertí**. / Todo el mundo me teme a **mí**.
50	RATÓN	RATÓN

	But now my tummy's beginning to **rumble** and my favourite food is… Gruffalo **crumble**!	(GRUÑE) Vaya, estoy hambriento y **goloso**, y mi comida favorita es /// Grúfalo **meloso**…
51	GRÚFALO Gruffalo… crumble? MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**. and quick as the wind, he turned and **fled**….	GRÚFALO ¿Grúfalo / meloso? MADRE ARDILLA (OFF) El grúfalo **susurró**. Y veloz como el viento se dio la vuelta / y **huyó**…
52	MADRE ARDILLA All was quiet in the deep dark **wood**. The mouse found a nut, and the nut was **good**.	MADRE ARDILLA (OFF) El silencio reinaba en el gran bosque **tenebroso**. El ratón encontró una avellana / y su fruto / estaba **delicioso**.

Tabla 6: Propuesta de traducción adaptada al doblaje y versión original
Fuente: elaboración propia

7.2 Versiones literarias de *The Gruffalo*: texto origen, traducción rimada al español y comparación con su adaptación audiovisual al español

A continuación, se puede observar esta tabla en la que se ofrece el contenido literario original de este relato —junto con su traducción rimada al español y cómo se ha adaptado en la versión audiovisual—, con la finalidad de demostrar las diferencias existentes entre todas las versiones de este cuento. Sin embargo, se exceptúan elementos clave, como el nombre del protagonista: el Grúfalo. Adicionalmente, también cabe destacar que la longitud es la obra literaria es menor que su adaptación audiovisual, tanto en longitud de texto como del propio relato. Esto se debe a que su versión para la gran pantalla añade escenas adicionales y personajes nuevos con intervenciones exclusivas de esta versión, siendo estos personajes la madre ardilla y sus dos infantes. Asimismo, hemos subrayado todas aquellas intervenciones carentes de rima en la traducción, en comparación con el relato original, y hemos marcado en negrita todas aquellas ocasiones en las que se ha respetado la rima dentro de esa intervención:

Sección	Versión original del cuento: *The Gruffalo*	Traducción rimada del cuento al español, publicado por la edición Bruño.	Adaptación al español del cortometraje: *The Gruffalo*
1	A mouse took a stroll through the deep dark **wood**. A fox saw the mouse, and the mouse looked **good**.	Un ratón salió de paseo por un bosque **cerrado**. Un zorro vio al ratón y le pareció un buen **bocado**.	Un ratón fue a dar un paseo por un bosque profundo y **tenebroso**. Un zorro vio al ratón y le pareció un bocado **delicioso**.
2	"Where are you going to, little brown **mouse**? Come and have lunch in my underground **house**."	—¿Adónde vas, ratón pequeño y **peludo**? Si te parece, ven a mi casa y comeremos **juntos**.	—¿Adónde vas tan deprisa, pequeño ratón? Ven… te invito a comer en mi bonita madriguera.
3	"It's terribly kind of you, Fox, but **no** – I'm going to have lunch with a **gruffalo**."	—Muchas gracias zorro, pero no tengo **tiempo**, he quedado con el grúfalo en este **momento**.	—Em, te lo agradezco mucho, zorro. Pero **no**. —¿No? —No, verás, es que… voy… voy a comer con un **grúfalo**…
4	"A gruffalo? What's a gruffalo?" "A gruffalo! Why, didn't you know?"	—¿Un grúfalo? Ya me dirás qué son esos bichos. —Un grúfalo es un grúfalo, no me digas que no lo has visto.	—¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? —Un Grúfalo es… ¿No lo conoces? —No.
5	"He has terrible tusks, and terrible **claws**, And terrible teeth in his terrible **jaws**."	—Tiene unos horrorosos colmillos, unas garras con puntas de **cuchillos** y unos dientes terribles y **amarillos**.	—Pues tiene unos largos **colmillos** y… unas garras feroces y unos dientes enormes… como si fueran **cuchillos**.

6	"Where are you meeting him?" "Here, by these **rocks**, And his favourite food is roasted **fox**."	—¿Y te vas a encontrar con él, ratón? —Sí, lo esperaré en esta piedra **sentado**. Por cierto, su comida favorita es el zorro **asado**.	—Eh… vaya, ¿dónde vas a encontrarte con él? —En las rocas nos hemos **citado** y… su comida preferida es… el zorro **asado**.
7	"Roasted fox! I'm off!" Fox **said**. "Goodbye, little mouse," and away he **sped**.	—¿Zorro asado? Me esconderé antes de que venga. Y el zorro salió corriendo a esconderse en su cueva.	—¿Zorro asado? Socorro —Dijo el zorro—. Adiós, pequeño ratón. Y a toda prisa se marchó.
8	"Silly old Fox! Doesn't he **know**, There's no such thing as a **gruffalo**?"	—Qué zorro más tonto, se lo ha **creído**, no sabe que el Grúfalo es un invento **mío**.	—Oh, Zorro tonto. ¿Es que no se ha **enterado**? Los Grúfalos no existen, me lo he **inventado**.
9	On went the mouse through the deep dark **wood**. An owl saw the mouse, and the mouse looked **good**.	El ratón siguió paseando por el bosque **cerrado**. Un búho lo vio, y le pareció un buen **bocado**.	El ratón siguió adelante en el bosque profundo y **tenebroso.** Un búho vio al ratón y el ratón le pareció un bocado **apetitoso**
10	"Where are you going to, little brown **mouse**? Come and have tea in my treetop **house**."	—¿Adónde vas, ratón pequeño y **peludo**? Vivo en este árbol, ven a mi casa y merendaremos **juntos**.	—¿Adónde vas, pequeño **ratón**? Te invito a tomar el té en mi arbolada **mansión**.
11	"It's terribly kind of you, Owl, but **no** – I'm going to have tea with a **gruffalo**."	—Qué amable eres, búho, pero déjalo para otro **día** y si llego tarde se **enfadaría**.	—Es todo un detalle por tu parte, búho. Pero **no**. —¿No? —Voy a tomar el té con… ¿un **Grúfalo**?
12	"A gruffalo? What's a gruffalo?" "A gruffalo! Why, didn't you know?	—¿El grúfalo? —dijo el búho—. ¿Cómo es, qué aspecto tiene? —Pues un grúfalo es un bicho muy repelente —le dijo el ratón—.	—¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? —Un Grúfalo, ¿Es que no lo conoces?
13	He has knobbly knees, and turned-out **toes**, And a poisonous wart at the end of his **nose**."	—Tiene bultos en las rodillas, pobre **infeliz**, los dedos del pie desparramados como una **raíz**, y una verruga muy venenosa en la punta de la **nariz**.	—Tiene… unas rodillas huesudas y los dedos de los pies muy **separados**. Y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**.
14	"Where are you meeting him?" "Here, by this **stream**, And his favourite food is owl ice **cream**."	—¿Y has quedado con él? —le dijo el búho—. —Sí, precisamente al lado de este río. Por cierto, el helado de búho es su plato favorito.	—¿Dónde… dónde vas a encontrarte con él? —En el río, a este **lado**, y su comida preferida es búho **helado**.
15	"Owl ice cream! Toowhit **toowhoo**!" "Goodbye, little mouse," and away Owl **flew**.	—¿Helado de búho? Tengo mucha **prisa**, adiós ratoncito, hasta la **vista**.	—¿Conque búho helado? Mejor me voy. ¡Adiós, pequeño **ratón**! Y el búho el vuelo **emprendió**.
16	"Silly old Owl! Doesn't he **know**, There's no such thing as a **gruffalo**?"	—Qué búho más tonto, se lo ha **creído**, no sabe que el grúfalo es un invento **mío**.	—Búho tonto, ¡se lo ha **tragado**! Los Grúfalos no existen, me lo he **inventado**.

17	On went the mouse through the deep dark **wood**. A snake saw the mouse, and the mouse looked **good**.	El ratón continuó paseando por el bosque **cerrado**. Y una serpiente vio al ratón y le pareció un buen **bocado**.	Y el ratón siguió adelante por el bosque profundo y **tenebroso**… Una serpiente vio al ratón y el ratón le pareció un bocado **sabroso**…
18	"Where are you going to, little brown **mouse**? Come for a feast in my logpile **house**."	—¿Adónde vas, ratón pequeño y **peludo**? He preparado la cena, si te parece cenaremos **juntos**.	—¿Adónde vas, pequeño **ratoncito**? Vente a mi fiesta en mi casa de troncos un **ratito**.
19	"It's terribly kind of you, Snake, but **no** – I'm having a feast with a **gruffalo**."	—Muchas gracias, serpiente, eres tan **buena**… pero he quedado con el grúfalo para la **cena**.	—Eres tremendamente amable, serpiente. Pero **no**, me voy a una fiesta con un… un **Grúfalo**.
20	"A gruffalo? What's a gruffalo?" "A gruffalo! Why, didn't you know?	—¿El grúfalo? —dijo la serpiente—. ¿Cómo es el grúfalo? Que no lo sé —Pues un grúfalo es un grúfalo, te lo diré.	—¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? —Un Grúfalo, ¿no los conoces?
21	His eyes are orange, his tongue is **black**, He has purple prickles all over his **back**."	—Sus ojos son grandes como dos **naranjas**, su lengua es larga y negra y tiene el lomo lleno de espinas **moradas**.	—Tiene los ojos naranjas, la lengua negra y en la espalda afiladas púas moradas.
22	"Where are you meeting him?" "Here, by this **lake**, And his favourite food is scrambled **snake**."	—¿Y has quedado con él? —Sí, precisamente al lado del lago, en su **orilla**. Por cierto, su comida favorita es serpiente en **tortilla**.	—Púas moradas… ¿Dónde vas a encontrarte con él? —Aquí en la orilla. Y su comida preferida es el revuelto de serpiente.
23	"Scrambled snake! It's time I **hid**!" "Goodbye, little mouse," and away Snake **slid**.	—¿Serpiente en tortilla? Rápido, tengo que **esconderme**. Adiós, ratoncito, me alegro de **verte**.	—¿Revuelto de serpiente? Me voy **pitando**, adiós, pequeño ratón. Y la serpiente se alejó **reptando**.
24	"Silly old snake! Doesn't he **know**, There's no such thing as a gruffal...?" ...**OH**!"	—Qué serpiente más tonta, se lo ha **creído**, no sabe que el grúfalo es un invento **mío**.	—Serpiente tonta, ¿no se ha **enterado**? —Los Grúfalos no existen, me lo he **inventado**.
25	But who is this creature with terrible **claws** And terrible teeth in his terrible **jaws**? He has knobbly knees, and turned-out **toes**, And a poisonous wart at the end of his **nose**. His eyes are orange, his tongue is **black**, He has purple prickles all over his **back**.	—¿Pero y quién es ese bicho monstruoso con esas garras y colmillos **horrorosos**? ¡Y qué dientes más horribles, qué rodillas más **asquerosas**, qué desparramados los dedos **espantosos**, qué verruga en la nariz más **venenosa**! Sus ojos son grandes como dos **naranjas**, su lengua negra y muy alargada y tiene el lomo lleno de **espinas**.	—¿Quién es este ser con largos **colmillos**, garras feroces y dientes enormes como **cuchillos**? Tiene las rodillas huesudas y los dedos muy **separados** y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**. Los ojos naranjas y la lengua negra y en la espalda afiladas púas moradas.
26	"Oh help! Oh **no**! It's a **gruffalo**!"	¡Socorro, es un grúfalo!	—Oh, socorro. Oh **no**. ¡Es un **Grúfalo**!

27	"My favourite food!" the Gruffalo **said**. "You'll taste good on a slice of **bread**!"	—Mi comida favorita —dijo el grúfalo—. ¡Qué suerte que tengo!, qué bien me va a saber con un trozo de pan crujiente.	—Mi comida preferida —El Grúfalo **dijo**—. Estarás muy tierno sobre… un pan **tostadito**.
28	"**Good**?" said the mouse. "Don't call me good! I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see**, Everyone is afraid of **me**."	—¿Tu comida favorita? No me digas eso, en el bosque todos me tienen **respeto**. Sígueme y veras que no te **miento**.	—¿Tierno? —Dijo el ratón—. Yo no soy tierno. Soy el tipo más duro de todo este bosque. Si me sigues podrás ver… como todos me temen. Al verme…
29	"All right," said the Gruffalo, bursting with **laughter**. "You go ahead and I'll follow **after**."	—De acuerdo —dijo el grúfalo—, échate a **andar**, ve tú delante, que yo iré **detrás**.	—¿A ti? Está bien —Dijo el Grúfalo muerto de **risa—**. Ve delante… pero **deprisa**.
30	They walked and walked till the Gruffalo **said**, "I hear a hiss in the leaves **ahead**."	Y el grúfalo lo seguía, y anduvieron mucho hasta que oyeron unos susurros.	Caminaron y caminaron hasta que el Grúfalo **dijo**… —Oigo un ruido en ese **escondrijo**.
31	"It's Snake," said the mouse. "Why, Snake, hello!" Snake took one look at the Gruffalo. "Oh crumbs!" he said, "Goodbye, little **mouse**!" And off he slid to his logpile **house**.	—Anda, si es la serpiente —dijo el ratón. Pero al ver al grúfalo, la serpiente se mosqueó. —Me tengo que ir, me despido de **vosotros**. Y huyó arrastrándose entre los **troncos**.	—¡Es la serpiente! —El ratón dijo—. —¡Vaya, serpiente! ¡Hola! La serpiente de pronto vio al Grúfalo. —Qué bárbaro. —Dijo—. Adiós, pequeño **ratón**. Y sin pensarlo se metió en su casa de troncos de **sopetón**.
32	"You see?" said the mouse. "I told you **so**." "Amazing!" said the **Gruffalo**	—¿Has visto? —le dijo el ratón—, ¿cómo se ha ido la **malvada**? —Desde luego —dijo el grúfalo—, parecía muy **asustada**.	—¿Tengo **razón**? —Dijo el **ratón**—. Te lo dije. —Asombroso... —El Grúfalo respondió—.
33	They walked some more till the Gruffalo **said**, "I hear a hoot in the trees **ahead**."	Y siguieron por el bosque hasta que el grúfalo dijo: «oigo el ulular de un pájaro entre los pinos.	Siguieron caminando… hasta que el Grúfalo dijo. —Oigo un crujido en esas ramas.
34	"It's Owl," said the mouse. "Why, Owl, hello!" Owl took one look at the Gruffalo. "Oh dear!" he said, "Goodbye, little **mouse**!" And off he flew to his treetop **house**. "You see?" said the mouse. "I told you **so**." "Astounding!" said the **Gruffalo**.	—Es el búho —dijo el ratón—, hola, búho. El búho echó un vistazo al grúfalo —Oye, tengo prisa. Adiós, **ratoncito**. Y volando se fue hasta la punta del **pino**. —¿Has visto? —dijo el ratón— ¿qué pronto se ha **marchado**? —Visto y no visto —dijo el grúfalo—, se ha ido **volando**.	—Es el búho. —Dijo el ratón—. Vaya, búho. ¡Hola! De repente el búho al Grúfalo vio. —Ay, madre. —Dijo—. Adiós, pequeño **ratón**. Y a su mansión en la copa del árbol se **dirigió**. —¿Tengo **razón**? —Dijo el **ratón—**. Te lo dije. —Extraodinario. —Dijo el Grúfalo—.

35	They walked some more till the Gruffalo **said**, "I can hear feet on the path **ahead**.	Y siguieron andando hasta que el grúfalo dijo: «oigo pasos que se acercan por este camino».	Siguieron caminando… hasta que el Grúfalo dijo. —Oigo pisadas, en el sendero, ahí delante.
36	"It's Fox," said the mouse. "Why, Fox, hello!" Fox took one look at the Gruffalo. "Oh help!" he said, "Goodbye, little **mouse**!" And off he ran to his underground **house**.	—Es un zorro —dijo el ratón—, hola, zorro. El zorro al verlo sintió un miedo espantoso. —Me voy enseguida —dijo—, que una visita me **espera**. Y se fue a esconder en su **madriguera**.	—Es el zorro. —Dijo el ratón—. Qué hay, zorro. ¡Hola! De repente, el zorro vio al Grúfalo —Oh… socorro. —Gritó—. Adiós, pequeño ratón. Y salió corriendo hacia su casa sin parar…
37	"Well, Gruffalo," said the mouse. "You **see**? Everyone is afraid of **me**! But now my tummy's beginning to **rumble**. My favourite food is – gruffalo **crumble**!"	—¿Has visto, grúfalo? ¿Cómo todos me temen? Pues tengo un hambre de mil demonios, noto que el estómago comienza a **rugir** y el pastel de grúfalo me gusta a **mí**.	—Bueno, Grúfalo —Dijo el **ratón**—. ¿Tengo **razón**? Todos me temen un **montón**. Pero ahora las tripas me hacen ruidito… mi comida preferida es… pastel de Grúfalo.
38	"Gruffalo crumble!" the Gruffalo **said**, And quick as the wind he turned and **fled**	—¿Pastel de grúfalo? —Exclamó el grúfalo−. Y salió corriendo despavorido.	—¿Pastel de Grúfalo? —El Grúfalo dijo—. Y veloz como el viento media vuelta se **dio** y **huyó**
39	All was quiet in the deep dark **wood**. The mouse found a nut and the nut was **good**.	De repente, muy tranquilo el bosque se **quedó**. —Uy, una nuez —exclamó el ratón—. Y menudo banquete con ella se **dio**.	Todo estaba tranquilo en el bosque profundo **tenebroso**. El ratón una avellana y la avellana le pareció un bocado **apetitoso**.

Tabla 7: Versiones literarias adicionales de The Gruffalo: texto origen, traducción rimada al español (Editorial Bruño, 2019) y comparación con su adaptación audiovisual oficial al español
Fuente: elaboración propia

7.3 Traducción adaptada al doblaje del cortometraje animado *The Gruffalo*: comparativa entre nuestra propuesta y su traducción oficial

De la misma forma que en el apartado anterior, en esta sección se han seguido las mismas reglas para marcar en qué ocasiones se las rimas están presentes (se marcarán en negrita) y en qué casos estas frases carecen de rima, pese a que deberían tenerlas (se subrayarán las frases). A continuación, se puede observar la tabla con el guion del doblaje en inglés original, el de la traducción oficial al español y nuestra propuesta:

Sección	EN	ES: Traducción oficial	ES: Nuestra propuesta rimada y ajustada al doblaje
1	ARDILLA 1 Mama? MADRE ARDILLA Hmm. Oh. The nut.	ARDILLA 1 ¿Mamá? MADRE ARDILLA Hmm. Oh. La avellana.	ARDILLA 1 ¿Mamá? MADRE ARDILLA Hmm. Ay, la avellana.
2	MADRE ARDILLA Wait here, you two. ARDILLA 1 No.	MADRE ARDILLA Quedaos aquí. ARDILLA 1 No.	MADRE ARDILLA (DC) Salgo un segundo. ARDILLA 1 (DE) No, quédate aquí.
3	ARDILLA 1 Can we have a story? ARDILLA 2 Yes. Tell us about a monster... ARDILLA 1 Or… about a mouse?	ARDILLA 1 ¿Nos cuentas un cuento? ARDILLA 2 Sí. Uno de un monstruo… ARDILLA 1 O… ¿de un ratón?	ARDILLA 1 ¿Nos cuentas un cuento? ARDILLA 2 ¡Eso! Que sea de un monstruo… ARDILLA 1 O / ¿de un ratón?
4	MADRE ARDILLA Hmm. Well, let's see… a mouse… took a stroll… through the deep, dark wood.	MADRE ARDILLA Hmm. Vamos a ver… un ratón… fue a dar un paseo… por un bosque profundo y tenebroso.	MADRE ARDILLA Hmm. Os contaré un cuento / un ratón / se paseaba / por el gran bosque (OFF) tenebroso.
5	MADRE ARDILLA A mouse took a stroll through the deep dark **wood**.	MADRE ARDILLA Un ratón fue a dar un paseo por un bosque profundo y **tenebroso**.	MADRE ARDILLA (OFF) Un ratón se paseaba por el gran bosque **tenebroso**.

	A fox saw the mouse, and the mouse looked **good**.	Un zorro vio al ratón y le pareció un bocado **delicioso**.	Un zorro vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
6	ZORRO Where are you going to, little brown **mouse**? Come… and have lunch in my underground **house**.	ZORRO ¿Adónde vas tan deprisa, pequeño ratón? Ven… te invito a comer en mi bonita madriguera.	ZORRO (ON) ¿Adónde vas, ratón (OFF) **asustado**? (ON) Ven / (DC) a mi casa bajo tierra y comeremos rico (ON) **estofado**.
7	RATÓN Um, it's terribly kind of you, Fox.	RATÓN Um, te lo agradezco mucho, zorro.	RATÓN Em, te lo agradezco mucho, zorro.
8	RATÓN But no. ZORRO No? RATÓN No. I'm… I'm going to have lunch with… uh… with… uh…	RATÓN Pero no. ZORRO ¿No? RATÓN No, verás, es que… voy… voy a comer con un… eh… con… eh…	RATÓN Pero no. ZORRO ¿Qué no? RATÓN No. Porque… voy / a comer con el / el / con el / ZORRO (P) (GRUÑE)
9	RATÓN ¿Gr… gruffalo? A Gruffalo ZORRO A Gruffalo? What's a Gruffalo?	RATÓN Gru… grúfalo? Grúfalo. ZORRO ¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo?	RATÓN (GRUÑE) Gru… ¿Grúfalo? El Grúfalo. ZORRO ¿El Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo?
10	RATÓN A Gruffalo? Why didn't you **know**? ZORRO **No**. RATÓN He has terrible tusks and, uh, terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**.	RATÓN Un Grúfalo es… ¿No lo conoces? ZORRO No. RATÓN Pues tiene unos largos **colmillos** y… unas garras feroces y unos dientes enormes… como si fueran **cuchillos**.	RATÓN El Grúfalo. ¿No lo conoces? ZORRO No. RATÓN (OFF) Pues / (ON) tiene / colmillos / atroces / (OFF) y / (ON) eh / garras **voraces** / (OFF) y (ON) dientes enormes (DC) en sus terribles **fauces**…

11	ZORRO Where are you meeting him? RATÓN Here, here by these **rocks**. And his favorite food is… Roasted **fox**. ZORRO Roasted Fox? I'm off. MADRE ARDILLA Fox **said** ZORRO Goodbye, mouse. MADRE ARDILLA And away he **sped**.	ZORRO Eh… vaya, ¿dónde vas a encontrarte con él? RATÓN En las rocas nos hemos **citado** y… su comida preferida es… el zorro **asado**. ZORRO ¿Zorro asado? Socorro. MADRE ARDILLA Dijo el zorro. ZORRO Adiós, pequeño **ratón**. MADRE ARDILLA Y a toda prisa se **marchó**.	ZORRO (DC) Uy / bueno y / ¿Dónde habéis quedado? RATÓN Aquí, en / el peñón **alisado**. / Y su comida favorita es zorro **asado**. ZORRO ¿Zorro asado? Me largo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el zorro a punto de **correr**. ZORRO Adiós, ratón. MADRE ARDILLA (OFF) Y deprisa se **fue**.
12	RATÓN Oh, silly Old fox. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**.	RATÓN Oh, Zorro tonto. ¿Es que no se ha **enterado**? Los Grúfalos no existen, me lo he **inventado**.	RATÓN Ay, / zorro iluso. Qué **triste**. No sabe que el Grúfalo no **existe**.
13	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 And then?	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 Sigue.	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (A LA VEZ) ¿Y qué pasó?
14	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood.** An owl saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA El ratón siguió adelante en el bosque profundo y **tenebroso.** Un búho vio al ratón y el ratón le pareció un bocado **apetitoso**.	MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**. Un búho vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
15	BÚHO Where are you going to, little brown **mouse**? Come and have tea in my treetop **house**.	BÚHO ¿Adónde vas, pequeño **ratón**? Te invito a tomar el té en mi arbolada **mansión**.	BÚHO (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (ON) Ven a mi árbol a tomar (S) té **endulzado**.
16	RATÓN	RATÓN	RATÓN

	It's frightfully nice of you, Owl. But no. BÚHO No? RATÓN I'm, I'm going to have tea with… a Gruffalo?	Es todo un detalle por tu parte, búho. Pero no. BÚHO ¿No? RATÓN Voy a tomar el té con… ¿un Grúfalo?	(R) te lo agradezco mucho, / búho. Pero no. BÚHO ¿Que no? RATÓN Yo, iba a tomar té con / ¿el Grúfalo?
17	BÚHO A Gruffalo? What's a Gruffalo? RATÓN A Gruffalo, why didn't you know?	BÚHO ¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN Un Grúfalo, ¿Es que no lo conoces?	BÚHO ¿El Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN El Grúfalo. ¿No / lo conoces?
18	RATÓN He has… knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**.	RATÓN Tiene… unas rodillas huesudas y los dedos de los pies muy **separados**. Y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**.	RATÓN Tiene / rodillas huesudas (GRITA) (OFF) y patas (ON) **fornidas** (DE) y en su hocico una verruga venenosa **anida**.
19	BÚHO Where… where are you meeting him? RATÓN Here by this **stream** and his favourite food is owl ice **cream**. BÚHO Owl ice cream? Toowhit **toowhoo**! Goodbye little mouse! MADRE ARDILLA And away the owl **flew**.	BÚHO ¿Dónde… dónde vas a encontrarte con él? RATÓN En el río, a este **lado**, y su comida preferida es búho **helado**. BÚHO ¿Conque búho helado? Mejor me voy. ¡Adiós, pequeño **ratón**! MADRE ARDILLA Y el búho el vuelo **emprendió**.	BÚHO ¿Do-do-dónde habéis quedado? RATÓN Aquí en el **río** y su comida favorita es / (OFF) (A) helado (ON) de búho **frío**. BÚHO ¿Helado de búho frío? (ULULA) (DC) ¡Hasta más **ver**! MADRE ARDILLA (OFF) Y volando el búho se **fue**.
20	RATÓN Silly old owl doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**…	RATÓN Búho tonto, ¡se lo ha **tragado**! Los Grúfalos no existen, me lo he **inventado**.	RATÓN Ay, búho iluso. Qué **triste**. / No sabe que el Grúfalo no **existe**.

21	MADRE ARDILLA On went the mouse through the deep, dark **wood**. A snake saw the mouse, and the mouse looked **good**.	MADRE ARDILLA Y el ratón siguió adelante por el bosque profundo y **tenebroso**… Una serpiente vio al ratón y el ratón le pareció un bocado **sabroso**…	ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (SUSPIRAN) MADRE ARDILLA (OFF) El ratón siguió caminando por el gran bosque **tenebroso**. Una serpiente vio al ratón, que se veía muy **delicioso**.
22	SERPIENTE Where are you going to little brown **mouse?** Come for a feast in my log pile **house**.	SERPIENTE ¿Adónde vas, pequeño **ratoncito**? Vente a mi fiesta en mi casa de troncos un **ratito**.	SERPIENTE (DC) ¿Adónde vas, ratón **asustado**? (OFF) Ven, tengamos un festín en mi casa de troncos **apilados**.
23	RATÓN It's wonderfully good of you, snake. But no, I'm having a feast with a gruff… a Gruffalo…	RATÓN Eres tremendamente amable, serpiente. Pero no, me voy a una fiesta con un… un Grúfalo.	RATÓN (DC) Em, te lo agradezco mucho, serpiente. (DL) Pero (OFF) no. (ON) (DL) voy a tener un festín (ON) con el (JADEA) el Grúfalo…
24	SERPIENTE A Gruffalo? What's a Gruffalo? RATÓN A Gruffalo? Why didn't you know?	SERPIENTE ¿Un Grúfalo? ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN Un Grúfalo, ¿no los conoces?	SERPIENTE (DC) ¿El Grúfalo? (ON) ¿Qué es un Grúfalo? RATÓN (INSPIRA) (DC) ¿El Grúfalo? ¿No lo conoces?
25	RATÓN His eyes are orange. His tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**. SERPIENTE Purple prickles… Where are you meeting him? RATÓN Here by this **lake.** And his favorite food is scrambled **snake.**	RATÓN <u>Tiene los ojos naranjas, la lengua negra y en la espalda afiladas púas moradas.</u> <u>SERPIENTE</u> <u>Púas moradas… ¿Dónde vas a encontrarte con él?</u> <u>RATÓN</u> <u>Aquí en la orilla. Y su comida preferida es el revuelto de serpiente.</u>	RATÓN (DL) Sus ojos son naranjas, (A) (OFF) su lengua es (ON) como la **ceniza** (DC) y su / espalda con púas moradas se **eriza**. SERPIENTE (DC) ¿Púas (OFF) moradas? / (ON) ¿Dónde habéis quedado? RATÓN (DC) Aquí en la **corriente**. Y su comida favorita es huevos con **serpiente**.
26	SERPIENTE	SERPIENTE	SERPIENTE

	Scrambled snake? It's time I **hid**! Goodbye, little mouse. MADRE ARDILLA And away the snake **lid**. RATÓN Silly old snake, doesn't he **know**? ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 There's no such thing as a **Gruffalo**.	¿Revuelto de serpiente? Me voy **pitando**, adiós, pequeño ratón. MADRE ARDILLA Y la serpiente se alejó **reptando**. RATÓN Serpiente tonta, ¿no se ha enterado? ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 Los Grúfalos no existen, me lo he inventado.	(DC) Huevos con serpiente. Me voy a **esconder**. (ON) Adiós, ratoncín. MADRE ARDILLA (OFF) Y deslizándose la serpiente se **fue**. RATÓN Serpiente ilusa, qué **triste**. ARDILLA 1 Y ARDILLA 2 (A LA VEZ) No sabe que el Grúfalo no **existe**.
27	RATÓN (CANTA) Gruffalo… Gruffalo… Gruffalo…	RATÓN (CANTA) Grúfalo … Grúfalo … Grúfalo …	RATÓN (CANTA) Grúfalo… Grúfalo… Grúfalo…
28	RATÓN Snake…	RATÓN Serpiente...	RATÓN Serpiente…
29	ZORRO But who is this creature with terrible **claws**? And terrible teeth in this terrible **jaws**? BÚHO He has knobbly knees and turned out **toes**, and a poisonous wat at the end of his **nose**. SERPIENTE His eyes are orange, his tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**.	ZORRO Pero ¿quién será ese ser de largos **colmillos**, garras feroces y dientes feroces como **cuchillos**? BÚHO Tiene rodillas huesudas y los dedos de los pies muy **separados** y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**. SERPIENTE Tiene los ojos naranjas y la lengua negra y en la espalda afiladas púas moradas.	ZORRO (DE) Pero (ON) ¿quién es esa criatura con garras **voraces**? ¿Y dientes enormes en sus terribles **fauces**? BÚHO Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**. SERPIENTE (OFF) Sus ojos son naranjas, (ON) y su lengua como la **ceniza** y su espalda con púas moradas se **eriza**.
30	RATÓN (CANTA) Gruffalo...	RATÓN (CANTA) Grúfalo ...	RATÓN (G) (SILBA) (CANTA) Grúfalo…
31	BÚHO Mouse says he's meeting him… ZORRO	BÚHO Ratón dice que se va a encontrar con él. ZORRO	BÚHO El ratón dijo que quedarán en… ZORRO

	There by those rocks! BÚHO By that stream SERPIENTE By that lake. And his favorite food is… ZORRO Roasted fox. BÚHO Owl ice cream. SERPIENTE Scrambled snake.	¡Ahí, en esas rocas! BÚHO Junto al río. SERPIENTE En la orilla. Y su comida preferida es… ZORRO Zorro asado. BÚHO Helado de búho. SERPIENTE Revuelto de serpiente.	(P) (DC) En el peñón alisado. BÚHO En el río. SERPIENTE (DC) En la corriente. Y su comida favorita es… ZORRO (P) (DC) Zorro asado. BÚHO Helado de búho frío. SERPIENTE (DC) Huevos con serpiente.
32	RATÓN Silly old snake. Doesn't he know? There's no such thing as a Gruffal-. Oh oh.	RATÓN Serpiente tonta. ¿Es que no se ha enterado? Los Grúfalos no existen, me lo he inventado	RATÓN Serpiente ilusa. / Qué triste. / ¿No sabe que el Grúfalo no exis… (GRITA)
33	RATÓN Who is this creature with terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**? He has knobbly **knees** and turned out toes, and the poisonous water at the end of his **nose**. His eyes are orange, his tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**.	RATÓN ¿Quién es este ser con largos **colmillos**, garras feroces y dientes enormes como **cuchillos**? Tiene las rodillas huesudas y los dedos muy **separados** y en la punta de la nariz una verruga de **cuidado**. Los ojos naranjas y la lengua negra y en la espalda afiladas púas moradas.	RATÓN ¿Quién esta esta criatura con garras **voraces**? (G) (TRAGA SALIVA) ¿Y dientes enormes / en sus terribles **fauces**? Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**. (DL) Sus ojos son naranjas, / su lengua es (ON) como la **ceniza** y su espalda con púas moradas se **eriza**.
34	RATÓN Oh, help. Oh **no**. It's a **Gruffalo**!	RATÓN Oh, socorro. Oh **no**. ¡Es un **Grúfalo**!	RATÓN (DL) No me lo creo. Oh, **no**. (OFF) ¡Es el **Grúfalo**!
35	GRÚFALO My favorite food. MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**.	GRÚFALO Mi comida preferida. MADRE ARDILLA El Grúfalo **dijo**.	MADRE ARDILLA (DC) Mi comida **favorita** GRÚFALO (OFF) Dijo el Grúfalo.

	GRÚFALO You'll taste good on a… slice of **bread**.	GRÚFALO Estarás muy tierno sobre… un pan **tostadito**.	GRÚFALO Estarás delicioso en / hmm, ah, un pan con (OFF) **pepitas.**
36	RATÓN Good? MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN Don't call me **good**. I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see** everyone is afraid of… **me.** Graw.	RATÓN ¿Tierno? MADRE ARDILLA Dijo el ratón. RATÓN Yo no soy tierno. Soy el tipo más duro de todo este bosque. Si me sigues podrás ver… como todos me temen. Al verme…	RATÓN No. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN No soy **delicioso**. Soy el más temido del bosque (SB) **tenebroso**. Sigue el camino por el que **voy (**DL) (DC) y verás que a todo miedo / **doy**. (ON) (GRUÑE)
37	GRÚFALO Afraid? Alright. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo bursting with **laughter**. GRÚFALO You go ahead… And I'll follow **after**.	GRÚFALO ¿A ti? Está bien. MADRE ARDILLA Dijo el Grúfalo muerto de **risa**. GRÚFALO Ve delante… pero **deprisa**.	GRÚFALO (R) ¿Miedo? (R) Vale. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo tras mucho **reír**. GRÚFALO (OFF) Tú camina // (ON) que yo / te voy a **seguir**.
38	MADRE ARDILLA They walked and walked until the Gruffalo **said**… GRÚFALO I hear a hiss in the leaves **ahead**.	MADRE ARDILLA Caminaron y caminaron hasta que el Grúfalo **dijo**… GRÚFALO Oigo un ruido en ese **escondrijo**.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron y caminaron hasta que el Grúfalo dijo **tajante**… GRÚFALO Escucho un siseo ahí **delante**.
39	RATÓN It's snake! MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN	RATÓN ¡Es la serpiente! MADRE ARDILLA El ratón dijo. RATÓN	RATÓN ¡Es la serpiente! MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN

	Why, snake! Hello!	¡Vaya, serpiente! ¡Hola!	¡Hola, serpiente! ¿Qué tal?
40	MADRE ARDILLA Snake took one look at the Gruffalo. SERPPIENTE Oh, crumbs. MADRE ARDILLA He said. SERPIENTE Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he slid to his log pile **house.**	MADRE ARDILLA La serpiente de pronto vio al Grúfalo. SERPIENTE Qué bárbaro. MADRE ARDILLA Dijo. SERPIENTE Adiós, pequeño **ratón**. MADRE ARDILLA Y sin pensarlo se metió en su casa de troncos de **sopetón**.	MADRE ARDILLA (OFF) La serpiente miró al Grúfalo. SERPIENTE (DC) Oh, cielos. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. SERPIENTE (TAP) Adiós, **ratón**. MADRE ARDILLA (OFF) Y se deslizó a su casa tras el **tocón**.
41	RATÓN You see? MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN I told you so. GRÚFALO Amazing. MADRE ARDILLA Said the Gruffalo.	RATÓN ¿Tengo razón? MADRE ARDILLA Dijo el ratón. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Asombroso... MADRE ARDILLA El Grúfalo respondió.	RATÓN ¿Ves? MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Increíble. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo.
42	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO I hear a hoot in the trees **ahead**.	MADRE ARDILLA Siguieron caminando… hasta que el Grúfalo dijo. GRÚFALO Oigo un crujido en esas ramas.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **expectante**. GRÚFALO

			Oigo un ulular ahí **delante**.
43	RATÓN It's Owl. MADRE ARDILLA Said the mouse.	RATÓN Es el búho. MADRE ARDILLA Dijo el ratón.	RATÓN (DC) Es el búho. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón.
44	RATÓN Why, Owl? Hello. MADRE ARDILLA Owl took one look at the Gruffalo. BÚHO Oh dear. MADRE ARDILLA He said. BÚHO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he flew to his treetop **house**.	RATÓN Vaya, búho. ¡Hola! MADRE ARDILLA De repente el búho al Grúfalo vio. BÚHO Ay, madre. MADRE ARDILLA Dijo. BÚHO Adiós, pequeño **ratón**. MADRE ARDILLA Y a su mansión en la copa del árbol se **dirigió**.	RATÓN Hola, búho. / ¿Qué tal? MADRE ARDILLA (OFF) El búho miró al Grúfalo. BÚHO Madre mía. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. BÚHO Me voy, que tengo **prisa**. MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa del árbol se fue volando **deprisa**.
45	RATÓN You see? MADRE ARDILLA Said the **mouse**. RATÓN I told you so. GRÚFALO Astounding.	RATÓN ¿Tengo **razón**? MADRE ARDILLA Dijo el **ratón**. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Extraodinario.	RATÓN (DC) ¿Ves? MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón con una **sonrisa**. RATÓN Te lo dije. GRÚFALO Asombroso.

	MADRE ARDILLA Said the Gruffalo.	MADRE ARDILLA Dijo el Grúfalo .	MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el Grúfalo.
45	MADRE ARDILLA They walked some more… until the Gruffalo **said**. GRÚFALO I can hear feet on the path **ahead.**	MADRE ARDILLA Siguieron caminando… hasta que el Grúfalo dijo. GRÚFALO Oigo pisadas, en el sendero, ahí delante.	MADRE ARDILLA (OFF) Caminaron un poco más / hasta que el Grúfalo dijo **talante**. GRÚFALO Oigo pasos / ahí **delante**.
47	RATÓN It's Fox. MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN Why, Fox? Hello! MADRE ARDILLA Fox took one look at the Gruffalo.	RATÓN Es el zorro. MADRE ARDILLA Dijo el ratón. RATÓN Qué hay, zorro. ¡Hola! MADRE ARDILLA De repente, el zorro vio al Grúfalo.	RATÓN (DL) (DC) Es el zorro. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN (DE) Hola, zorro. (ON) ¿Qué tal? MADRE ARDILLA (OFF) El zorro miró al Grúfalo.
48	ZORRO Oh… help, MADRE ARDILLA He said. ZORRO Goodbye, little **mouse**. MADRE ARDILLA And off he ran to his underground **house**.	ZORRO Oh… socorro. MADRE ARDILLA **Gritó**. ZORRO Adiós, pequeño **ratón**. MADRE ARDILLA Y salió corriendo hacia su casa sin parar…	ZORRO Oh… / qué miedo. MADRE ARDILLA (OFF) Dijo. ZORRO (DC) Que se salve quien **pueda**. (GRITA) MADRE ARDILLA (OFF) Y a su casa se fue / por la **arboleda**.
49	RATÓN Well, Gruffalo.	RATÓN Bueno, Grúfalo.	RATÓN Bueno, Grúfalo.

	MADRE ARDILLA Said the mouse. RATÓN You **see**? Everyone is afraid of **me**.	MADRE ARDILLA Dijo el **ratón**. RATÓN ¿Tengo **razón**? Todos me temen un **montón**.	MADRE ARDILLA (OFF) Dijo el ratón. RATÓN Te lo **advertí**. / Todo el mundo me teme a **mí**.
50	RATÓN But now my tummy's beginning to **rumble** and my favourite food is… Gruffalo **crumble**!	RATÓN Pero ahora las tripas me hacen ruidito… mi comida preferida es… pastel de Grúfalo.	RATÓN (GRUÑE) Vaya, estoy hambriento y **goloso**, y mi comida favorita es /// Grúfalo **meloso**…
51	GRÚFALO Gruffalo… crumble? MADRE ARDILLA The Gruffalo **said**. and quick as the wind, he turned and **fled**….	GRÚFALO ¿Pastel de Grúfalo? MADRE ARDILLA El Grúfalo dijo. Y veloz como el viento media vuelta se **dio** y **huyó**.	GRÚFALO ¿Grúfalo / meloso? MADRE ARDILLA (OFF) El grúfalo **susurró**. Y veloz como el viento se dio la vuelta / y **huyó**…
52	MADRE ARDILLA All was quiet in the deep dark **wood**. The mouse found a nut, and the nut was **good**.	MADRE ARDILLA Todo estaba tranquilo en el bosque profundo tenebroso. El ratón una avellana y la avellana le pareció un bocado apetitoso.	MADRE ARDILLA (OFF) El silencio reinaba en el gran bosque **tenebroso**. El ratón encontró una avellana / y su fruto / estaba **delicioso**.

Tabla 8: Comparativa del cortometraje de El Grúfalo: texto origen, traducción oficial y nuestra propuesta
Fuente: elaboración propia

7.4 Análisis traductológico completo

A continuación, mostramos el análisis traductológico completo de los 33 elementos seleccionados en la tabla anterior y dentro del cual explicamos las razones por las que hemos usado ciertas técnicas de traducción para solventar las tres problemáticas principales que prevalecen en esta obra. Además, consideramos importante mencionar que algunos segmentos han sido analizados de forma conjunta, pues, como se observará a continuación, comparten ciertas características o poseen un contenido similar —fruto de una de las características principales de la autora y de sus creaciones rimadas: las rimas—, lo que provoca que la manera de abordar sus problemáticas sea similar. Es por esta razón que, en dichos segmentos, en caso de que sea necesario, se añadirán unos

paréntesis explicativos a algunas técnicas de traducción para aclarar que se trata de uno de los segmentos analizados dentro de dicho grupo.

Segmentos 1, 7, 13 y 33: Debido a que este caso consta de varios segmentos, hemos añadido como ejemplo la primera y última sección; no obstante, el proceso para solventar la problemática es el similar: «A mouse took a stroll through the deep dark **wood**. A fox saw the mouse, and the mouse looked **good**» y «All was quiet in the deep dark **wood**. The mouse found a nut, and the nut was **good**»:

- creación discursiva: el término «Deep dark wood», que se podría traducir literalmente como «bosque profundo y sombrío», fue cambiado por «gran bosque tenebroso» por dos motivos: lograr la rima con el término que aparece después, «delicioso» y, al mismo tiempo, lograr reducir la longitud de la frase para evitar posibles problemas de isocronía, ya que, pese a que estas intervenciones suceden fuera de cámara, alargarlas demasiado puede provocar problemáticas de sincronismo visual. Sin embargo, dado que pudimos reducir la longitud de estas frases, dicho problema de sincronismo no está presente en nuestro caso.

Con respecto, al sincronismo de contenido en este caso, creemos que hemos podido solventar esta problemática de forma adecuada, pues, pese a la existencia de las rimas —que ha resultado en que nuestra traducción se formule de manera distinta— hemos podido representar adecuadamente todos los elementos clave de dichos diálogos, como lo son el bosque, los nombres de los animales e incluso del alimento que consume el ratón al final y la avellana. De hecho, queremos añadir que en la traducción literaria de este cuento se traduce *nut* como «nuez», pese a que en la imagen se observe que se trata de una avellana.

Segmentos 2, 8 y 14: Estos tres segmentos coindicen en su frase inicial: «Where are you going to, little brown **mouse**?», mientras que las frases que le siguen son las que cambian: «Come and have lunch in my underground **house**», «Come and have tea in my treetop **house**» y « Come for a feast in my log pile **house**». De igual forma, cabe resaltar que, aunque en estas frases se ha usado la técnica de la creación discursiva. Tanto en el segmento 2 como el 8 se ha usado la técnica de la particularización y, a su vez, el segmento 2 y el 8 consta de otras técnicas de traducción distintas, que se explicarán a continuación:

- creación discursiva: la forma que usan los animales para referirse al ratón al conocerlo, «Little Brown mouse», puede traducirse literalmente como «pequeño

ratón marrón»; sin embargo, en nuestro caso, optamos por adaptarlo a «ratón asustado» con la finalidad de acortar la frase y que, por ende, propicie una correcta sincronización labial e isócrona. Asimismo, dentro de este contexto en concreto, el uso del adjetivo «asustado» está justificado, dado que, como se puede observar en el propio filme, el ratón se asusta al verlos, pues sabe que quieren comérselo. Es decir, realizar este cambio ha sido posible, sobre todo, gracias a la imagen que se puede ver en pantalla, pues permite que amoldemos la traducción tomando otro punto de vista;

- particularización (segmento 2 y 14): en estos dos ejemplos, con el objetivo de conseguir la rima especificamos los siguientes elementos:
    - «have lunch» (comer el almuerzo) se tradujo como «comer estofado». Esto es posible gracias a la imagen, pues se observa que el zorro va a añadir al ratón en una sopa para comérselo;
    - «have tea» (tomar té) se tradujo como «tomar té endulzado». En esta ocasión, podemos tomarnos la libertad de especificar que el té es dulce, ya que, en la escena, solo aparece un té, por lo que podemos añadir este adjetivo sin que esto comprometa a la coherencia texto-imagen;
- generalización (segmento 2): el término «underground house» que podría haberse interpretado como «madriguera» se tradujo como un término más general «casa bajo tierra». Este cambio se hizo, principalmente, con la finalidad de conseguir una sincronización labial más adecuada;
- compresión lingüística (segmento 8): el término «treetop house» que se puede traducir literalmente como «casa en la copa/lo más alto del árbol» se redujo en longitud mediante el uso exclusivo del término «árbol», puesto que se sobrentiende que es su casa. Asimismo, reducir la longitud de este término propicia una mejor sincronización labial.

Estos segmentos no solo estaban afectados por la rima, sino que también estaban limitados por los otros dos factores que clasificamos anteriormente.

En cuanto al sincronismo visual, logramos obtener una sincronización labial e isócrona adecuadas mediante el uso de frases en español más cortas y, a su vez, como se

puede observar en nuestro doblaje[17], las palabras que terminan en «ado», como «asustado» y «estofado» concuerdan adecuadamente con los movimientos labiales de los personajes cuando pronuncian términos que acaban en «ouse», tales como «mouse» y «house».

Por otro lado, en cuanto al sincronismo de contenido, pese a que tuvimos que especificar y generalizar ciertos términos, nuestra propuesta ofrece la misma información que se observa en el filme, al mismo tiempo que también se solventan las otras dos problemáticas anteriores.

Segmentos 3, 9 y 15: « He has terrible tusks and, uh, terrible **claws** and terrible teeth in his terrible **jaws**», «He has… knobbly knees and turned out **toes** and a poisonous wart on the end of his **nose**» y «His eyes are orange. His tongue is **black**. He has purple prickles all over his **back**». Aunque hemos usado técnicas de traducción distintas para cada uno de estos segmentos, creemos que analizarlos en su conjunto es más lógico, pues forman parte de un conjunto y sección repetitiva concreta del relato: la parte en la que el protagonista, el ratón, intenta engañar a los animales que quieren comérselo al detallar las características del grúfalo para así asustarlos. Asimismo, estos tres ejemplos, pese a haber sido traducidos con enfoques traductológicos distintos, comparten las mismas tres problemáticas principales, lo que también demuestra su similitud:

- creación discursiva (segmentos 3 y 9): en esta ocasión, hemos hecho uso de esta técnica para alterar el adjetivo dentro de la expresión «terrible claws», pues, si se tradujera literalmente, sería «garras terribles». No obstante, para evitar usar el término demasiadas veces seguidas, optamos por utilizar el adjetivo «voraces» que, pese a no indicar exactamente lo mismo que el adjetivo original, sí que expresa el significado general y más relevante: el hecho de que se trata una criatura aterradora. Asimismo, traducir este adjetivo como «voraces» nos permitió mantener la rima, igual que en el relato original, con el sujeto «fauces». Por otro lado, con respecto al segmento 9, en la frase «His tongue is **black»** (su lengua es negra), decidimos cambiar el adjetivo «negra» por «ceniza». Además de para lograr la rima con otro término, también lo hicimos para lograr una mejor sincronización labial, ya que, aunque nuestra propuesta es más larga que la frase

[17] Véase el siguiente apartado: 7.5. Enlace del doblaje realizado: El Grúfalo

original, en el filme el personaje que dice esta frase, lo que ha provocado que hayamos tenido que modular la frase para que esta se insertase correctamente en la intervención, respetando la naturalidad y la sincronización labial e isócrona;

- adaptación (segmento 9): en este caso, las frases «knobbly knees» (rodillas nudosas) y «turned out toes» (dedos del pie hacia afuera) podrían ser difíciles de comprender si se tradujeran de forma literal, motivo por el cual decidimos usar expresiones distintas y que, a su vez, se adaptan a lo que sucede en pantalla, siendo estas «rodillas huesudas» y «patas fornidas» respectivamente. Adicionalmente, con respecto al caso de «patas fornidas», aunque no designa lo mismo que en la obra original, hemos podido utilizar esta alternativa porque, gracias a la imagen, podemos observar que en la obra se enfocan las patas del grúfalo y cómo de fuertes son;
- modulación (segmentos 9 y 15): con respecto a ambos segmentos y las frases afectadas por esta técnica, «and (he has) a poisonous wart on the end of his **nose»** (y tiene una verruga venenosa en la nariz) y «He has purple prickles all over his **back»** (tiene espinas moradas por toda la espalda), decidimos cambiar el punto de vista desde el cual se formula la oración, ya que, en lugar de empezar ambas frases con «tiene», modificamos su estructura para que el verbo aparezca al final, logrando así la rima con términos anteriores y reduciendo la longitud de dichas frases para evitar problemas de sincronización labial e isócrona.

En cuanto a la problemática del sincronismo visual, consideramos que, al igual que en casos anteriores, hemos podido resolver la problemática de la sincronía labial e isócrona mediante el uso de frases cortas y que coinciden con los movimientos labiales de los personajes. Asimismo, también es necesario mencionar que, aunque este potencial problema de sincronismo está presente en las tres secciones presentadas, no supone una gran dificultad en comparación con otros ejemplos, ya que, como se puede observar en la tabla, hay muchos momentos en los que el personaje que dice estas frases está fuera de cámara (OFF) o su boca no es tan visible por estar de lado (DC) o de espaldas (DE). Sin embargo, sí que hay un caso en el que todas estas frases que detallan las características del grúfalo son visibles y en las cuales se pueden observar que, gracias a haber reducido y adaptado la longitud de nuestra traducción, dichas frases encajan adecuadamente con tanto los movimientos labiales como con la isocronía general del producto. En esta ocasión, decidimos no incluir dicho caso en la tabla para evitar repetir el mismo caso; sin

embargo, a continuación, mostramos dicho caso para que se pueda observar que carece de muchos símbolos de doblaje que tapen su boca por completo:

¿Quién esta esta criatura con garras **voraces**? (G) (TRAGA SALIVA) ¿Y dientes enormes / en sus terribles **fauces**? Tiene rodillas huesudas y patas **fornidas** y en su hocico una verruga venenosa **anida**. (DL) Sus ojos son naranjas, / su lengua es (ON) como la **ceniza** y su espalda con púas moradas se **eriza**.

Por último, en cuanto al sincronismo de contenido, pese a los distintos puntos de vista que hemos tomado, y que difieren con los de la obra original, creemos haber ofrecido una traducción que encaja correctamente con lo que sucede con la imagen, ya que hemos mostrado adecuadamente todas las características del grúfalo. Si bien es cierto que hemos hecho uso de términos que pueden ser considerados más complejos, como «voraces» o «fauces», creemos que estos pueden comprenderse correctamente, debido a que describen las características que aparecen en pantalla. De esta forma, el público que vea esta parte, incluso si desconoce estos términos, será capaz de asociarlos con las características que están viendo, lo que no solo permite que puedan comprender dichos términos, sino que también da lugar a que aprendan palabras y expresiones nuevas, lo cual también es uno de los propósitos presentes en obras de esta índole.

Segmentos 4, 10 y 16: en este ejemplo, las tres frases comienzan con el mismo patrón: «Where are you meeting him?» y, acto seguido, continúan de la siguiente forma respectivamente: «Here, here by these rocks. And his favorite food is… Roasted fox», «Here by this **stream** and his favourite food is owl ice **cream**» y «Here by this **lake.** And his favorite food is scrambled **snake»**. De forma similar a los segmentos anteriores, aunque se han utilizado técnicas de traducción distintas para cada caso, estas tres intervenciones siguen el mismo patrón y repetición que, como hemos visto anteriormente, están presentes a lo largo de toda la obra, motivo por el cual es pertinente analizarlas en su conjunto, sobre todo porque comparten la mayoría de las dificultades traductológicas:

- modulación (segmentos 4, 10 y 16): en este segmento, decidimos modular la formulación de la primera frase, «Where are you meeting him?», pues, en lugar de preguntar «¿Dónde te vas a reunir con él?», elegimos hacer uso de una forma más natural para formular esta pregunta, la cual implica cambiar el punto de vista del sujeto, que pasa de ser una sola persona a ambas, tanto la citada como la citante: «¿dónde habéis quedado?»;

- ampliación lingüística (segmento 4): el foco de análisis se basa en la traducción de «rocks» (rocas) que, en nuestro caso, no solo decidimos traducirlo como peñón —un sinónimo acorde, pues se puede observar en el filme que la roca es de gran tamaño—, sino que, además, le añadimos el adjetivo «alisado» —que, de nuevo, también se apoya en la imagen, dado que se puede observar que es una piedra bastante lisa— con el propósito principal de conseguir que esta intervención encaje apropiadamente con los movimientos labiales y la isocronía general de esta parte del diálogo. Finalmente, a través de esta adición, también logramos mantener la rima, que es el objetivo principal en este trabajo;
- amplificación (segmento 10): en este caso, tradujimos «owl ice cream» de forma literal como «helado de búho» y, con la finalidad ulterior de conseguir mantener la rima, añadimos el adjetivo «frío», el cual tiene sentido si se tiene en cuenta la propia naturaleza del helado;
- generalización (segmento 10 y 16): en ambos segmentos, optamos por usar términos más genéricos para hacer referencia a masas de agua: en el segmento 10 tradujimos «arroyo» como «río» y en el segmento 16 cambiamos «lake» por «corriente». De igual modo, nuestras propuestas están sustentadas por lo que aparece en la película, pues en ambos casos aparecen masas de agua, pero no se profundiza si son lo suficientemente grandes o no y, asimismo, nuestras propuestas se adaptan a cualquier situación al ser términos genéricos;
- creación discursiva (segmento 16): al contrario que con los dos ejemplos anteriores, el plato o comida al que hace alusión el ratón tuvo que ser modificado para evitar perder la rima; sin embargo, estábamos obligados a emplear un término que concordara con la imagen, motivo por el cual, en lugar de traducir «scrambled snake» como «serpiente revuelta» o «tortilla de serpiente» nos decantamos por hacer referencia a otro plato distinto, pero que, a su vez, encaje con lo que se observa en pantalla: huevos con serpiente.

En cuanto al sincronismo visual, de forma similar a ejemplos anteriores, consideramos que hemos podido mantener dicho sincronismo mediante la reducción de la longitud de nuestra traducción y de su consecuente adaptación para lograr una sincronización labial e isócrona adecuada. Asimismo, cabe mencionar que lograr la sincronización labial es un desafío más complicado en el segmento 4, pues las bocas de los personajes que hablan están presentes en todo momento, al contrario que en el

segmento 10. En dicho segmento, incluso hay momentos en los que el personaje parlante está fuera de pantalla (OFF), situación la cual hemos aprovechado para insertar nuestro diálogo con un poco de anterioridad con el objetivo de lograr esta un sincronismo visual adecuado. Por último, con respecto a este desafío, aunque en el segmento 16 también se puede ver la boca de los personajes que hablan, debido a que la mayoría del tiempo sus bocas no son del todo visibles o están fuera de pantalla, hemos decidido clasificar este tipo de sincronismo como un desafío en este caso.

Finalmente, en cuanto al sincronismo de contenido, creemos que hemos sido capaces de mantener una coherencia entre el texto y la imagen adecuada, pues hemos descrito apropiadamente elementos clave, como las rocas, las masas de agua o incluso las «comidas favoritas» del grúfalo de diferentes maneras, destacando la generalización y la ampliación lingüística.

Segmentos 5, 11 y 17: «Fox **said**, goodbye mouse, and away he sped», «Owl ice cream? Toowhit **toowhoo**! Goodbye little mouse! And away the owl **flew**» y «Scrambled snake? It's time I hid! Goodbye, little mouse. And away the snake lid». En esta ocasión, este conjunto de intervenciones engloba el momento en el que los animales se despiden del ratón, asustados tras escuchar la apariencia que puede tener el grúfalo:

- ampliación lingüística (segmento 5): en este caso, hemos ampliado el contenido de la frase «fox said» por cuestiones traductológicas relacionadas con la rima. Con la finalidad de mantener la rima en el mismo lugar que en el relato original, tuvimos que añadir información adicional, siendo en este caso una especificación de lo que está a punto de hacer el zorro, correr, de la siguiente forma: «Dijo el zorro a punto de correr». De forma similar a otras justificaciones traductológicas expuestas anteriormente, esta decisión está sustentada por la imagen, pues justo en este momento del discurso se puede notar cómo el zorro está a punto de irse corriendo, cosa que hace poco después. Asimismo, alargar esta intervención no supone un problema de sincronización labial o isócrona, pues todo esto ocurre fuera de cámara (OFF) y con un margen de silencio lo suficientemente amplio como para insertar este texto sin que se solape con otra intervención o cambio de escena;
- compensación (segmento 11): la rima que ocurre en este segmento sucede con los términos «toowhoo» (el ulular del búho) y «flew». En español, resultaría imposible mantener la rima siguiendo esta estructura, la razón por la cual

decidimos compensar esto insertando nuestra rima en la información que añade el búho justo después: su despedida, que tradujimos como «hasta más ver», expresión que, a su vez, concuerda con la personalidad perspicaz y un tanto soberbia del búho;

- equivalente acuñado (segmento 11): asimismo, consideramos que la traducción anteriormente mencionada también se podría clasificar como un equivalente acuñado, pues, con el fin de lograr la rima, tuvimos que utilizar una frase de despedida distinta a la original y que suene natural en el idioma de llegada, siendo la misma que ofrecimos anteriormente: «hasta más ver»;
- modulación (segmento 17): con la finalidad de lograr la rima, cambiamos el punto de vista desde el cual se formula la frase «It's time I hid» (es hora de que me esconda) en español. Para lograr la rima, cambiamos la frase de una sugerencia personal a una obligación de la siguiente forma: «me tengo que esconder».

Cabe mencionar que este conjunto de intervenciones carece del problema de sincronismo visual, sobre todo de la sincronización labial e isócrona. Esto se debe, principalmente, al hecho de que durante la mayoría del discurso los personajes que intervienen se encuentran fuera de pantalla (OFF) o sus bocas no son visibles completamente (DC).

En cuanto al sincronismo de contenido, creemos haber podido transmitir adecuadamente lo que sucede en el vídeo, al mismo tiempo que nos apegamos al contenido del texto original, preservamos la rima y conseguimos que no haya problemas de doblaje relacionados con la sincronía, ya sea labial o isócrona.

Segmentos 6, 12 y 18: en esta ocasión, puesto que las intervenciones son similares, excepto por ciertos nombres, hemos decidido añadirlas como un solo ejemplo que muestra todas sus variantes a través de las rayas, que ofrecen cada segmento en orden de aparición: «Oh, silly Old fox/owl/snake. Doesn't he **know**? There's no such thing as a **Gruffalo**»:

- creación discursiva: con el propósito de conservar la rima en el mismo lugar que en el texto origen, decidimos eliminar la expresión «Doesn't he know?» (Es que

no lo sabe) y la sustituimos por otra que, en este contexto, tiene el mismo sentido y naturalidad: qué triste. Del mismo modo, esta expresión nos permite acortar nuestra intervención, lo que consigue que evitemos problemas mayores relacionados con la sincronización labial e isócrona;

- equivalente acuñado: de igual forma, la propuesta mencionada con anterioridad es también un equivalente acuñado, pues hacemos uso de una frase reconocida por el público meta y que sustituye a otra frase distinta;
- modulación: la frase «there's no such thing as a gruffalo» al traducirse literalmente como «no existe tal cosa como el grúfalo» puede afectar a la sincronización labial e isócrona, debido a su larga duración, y puede provocar que la frase no suene tan natural en el texto meta. Es por este motivo por el que nos decantamos por traducir esta frase tomando un punto de vista con dos objetivos principales: mejorar la naturalidad de la frase (es decir, mantener la oralidad prefabricada) y mantener la rima.

En cuanto al sincronismo visual, como hemos mencionado en las técnicas de traducción usadas para abordar estos segmentos en concreto, hemos podido solventar este potencial desafío mediante el uso de la modulación y la creación discursiva para crear una frase más corta y que, pese a no decir exactamente lo mismo que en la obra original, expresa el mismo significado y conserva el aspecto rimado tan inherente a esta obra.

Por otro lado, nos gustaría mencionar que la problemática del sincronismo de contenido no está tan presente en estos segmentos en comparación con otros, motivo por el cual no lo hemos incluido en este apartado. Esto se debe a que, como se puede observar en el filme, no se alude a las características de ningún objeto o persona que aparezcan en pantalla, lo que reduce la importancia de este desafío en este contexto en concreto. No obstante, nos gustaría mencionar la existencia de un término que puede ser considerado más complejo: iluso/ilusa. Aunque no subestimamos las capacidades cognitivas de la audiencia principal, un público infantil de entre 3 a 7 años, creemos que dicho término puede ser comprendido incluso sin conocer su significado completamente, pues, dado el contexto, la audiencia puede comprender que se trata de un adjetivo despectivo que el ratón utiliza para burlarse de los animales con los que se ha encontrado por haber creído su mentira.

Segmento 19: «Oh, help. Oh **no**. It's a **Gruffalo**!»:

- equivalente acuñado: en esta ocasión, no ha sido necesario usar ninguna técnica de traducción para conservar la rima, pues en español se mantiene al traducirlo de forma literal. No obstante, decidimos cambiar la expresión del inicio, «oh, help» (oh, ayuda), por una frase que posea más naturalidad en el texto meta: «no me lo creo». Aunque no exprese la idea de pedir ayuda, el significado más importante se mantiene: el miedo que tiene por ver al grúfalo en carne y hueso.

En cuanto al sincronismo visual, aunque casi siempre está presente, en este caso no es tan relevante como en otros ejemplos, pues la mayoría del discurso se realiza de lejos (DL) o fuera de cámara (OFF) lo que causa que no se pueda observar la boca de forma tan evidente como en otros casos. Sin embargo, creemos que sigue siendo importante, sobre todo con el uso de la frase que hemos propuesto, «no me lo creo», que, aunque en un principio puede parecer que causaría incoherencias sincrónicas (tanto labiales como isócronas), en realidad se adecúa apropiadamente a los movimientos labiales y a la duración de la intervención.

Por otro lado, la problemática del sincronismo de contenido no está tan presente como en otros ejemplos, puesto que, de forma similar a otros segmentos, no se hace referencia a las características de un objeto o personaje en este caso, por lo que no hay una subordinación a la imagen a la que debamos atenernos.

Segmento 20: «My favorite food, the Gruffalo **said**, you'll taste good on a… slice of **bread**»:

- ampliación lingüística: en este caso, tradujimos «bread» (pan) como «pan con pepitas», es decir, añadimos el elemento «con pepitas», el cual no está presente en la obra original. Pese a que esto podría considerarse, dentro de las técnicas de traducción, una particularización, creemos que está más relacionado con la ampliación lingüística, pues la función principal que cumple el inserto de información adicional en este contexto es asegurar que haya una sincronización labial e isócrona adecuada, dado que nuestra propuesta no es lo bastante larga para cubrir todos los movimientos labiales del personaje. De hecho, continúa hablando fuera de plano durante esta intervención. Es más, mediante la adición de esta especificación, no solo logramos evitar problemas sincrónicos, sino que también conservamos la rima consonante, lo cual prima en esta actividad.

En cuanto al sincronismo visual, tal y como hemos explicado anteriormente, gracias al uso de la ampliación lingüística, hemos podido solventar cualquier problemática relacionada tanto con la sincronización de los movimientos labiales del personaje como con la adecuación de la duración dicha intervención entre el idioma original y el idioma meta.

En cuanto al sincronismo de contenido, consideramos que hemos ofrecido información similar a lo que sucede en pantalla, destacando el pan con pepitas, que, aunque no se aprecia visualmente en la imagen, se puede inferior que dichas pepitas se encuentran dentro del producto, por lo que se evita una incoherencia visual y de contenido. Asimismo, esta propuesta permite resolver simultáneamente las dos problemáticas previamente señaladas: la rima y el sincronismo visual (sobre todo la sincronización labial e isócrona).

Segmento 21: «Good? Don’t call me good. I'm the scariest creature in this **wood**. Just walk behind me and soon you'll **see** everyone is afraid of… **me**»:

- compresión: con la finalidad de reducir una de las intervenciones y lograr una sincronización labial e isócrona adecuadas, nos decantamos por cambiar el término «Good?». En este caso, dicho término sirve para expresar la idea de negación, ya que el personaje no está de acuerdo con la afirmación anterior, lo que expresa mediante una pregunta irónica. Por ende, cambiamos «Good» por «No» para así expresar la idea principal detrás de esta respuesta. En cierta forma, también se podría considerar una modulación, pues es otra forma de abordar la expresión de este sentido, pero consideramos que se acerca más a la compresión lingüística al tener como objetivo principal reducir la longitud de la intervención por motivos sincrónicos.
- modulación: esta técnica se usa en la segunda parte de la frase, «just walk behind me and soon you'll see everyone is afraid of… me». En esta ocasión, en vez de traducirlo literalmente como «camina tras de mí y verás que todos me tienen miedo» decidimos modular la frase desde otro enfoque para otorgarle más naturalidad, conservar la rima y reducir la longitud de la frase con el propósito de evitar problemas de índole sincrónico (como la sincronización labial e isócrona). Por ende, optamos por traducirlo de la siguiente forma: «Sigue el camino por el que voy y verás que a todo miedo / doy»

En lo que respecta al sincronismo visual, el acortamiento de las frases mediante el uso de las técnicas de compresión lingüística y modulación, junto con el hecho de que durante gran parte de la intervención el personaje aparece de lado (DC), alejado de la cámara (DL) o con la boca parcialmente cubierta (SB), ha permitido solventar los principales problemas de sincronización labial e isócrona. De este modo, la traducción propuesta se adapta adecuadamente a los movimientos labiales de los personajes y se ajusta a la duración temporal de sus intervenciones. Este fenómeno puede observarse con mayor claridad al inicio de la intervención, ya que la traducción de «Good» a «No» da lugar a una palabra monosílaba cuya duración y articulación se aproximan a las del término original en inglés, favoreciendo así la naturalidad del sincronismo.

En cuanto al sincronismo de contenido, en este caso no se identifican elementos textuales ni referencias que se subordinen o dependan de la imagen —como podría ser, por ejemplo, la descripción de las características físicas del Grúfalo—, lo que reduce la relevancia de este tipo de sincronismo en comparación con los dos anteriormente mencionados.

Segmento 22: « Afraid? Alright. Said the Gruffalo bursting with **laughter**. You go ahead… And I'll follow **after**»:

- modulación: con la finalidad de conseguir tanto una rima coherente como un guion que suene natural en el idioma de llegada, decidimos alterar la formulación de las siguientes dos frases:
    - «The Gruffalo said, bursting with laughter» (El grúfalo dijo, mientras explotaba de la risa), que tradujimos como: «Dijo el Grúfalo tras mucho reír», puesto que, en este caso, esta frase se inserta después de que riera, lo que hace que el contenido propuesto tenga más sentido con la imagen y el contexto general;
    - You go ahead and I'll follow after» (tú ve delante y yo te sigo), que tradujimos como: «Tú camina, que yo te voy a seguir». En lugar de decir literalmente que vaya delante, optamos por usar una opción más natural, que es caminar, la cual continuamos con la conjunción subordinante causal «que» con el objetivo de otorgar naturalidad a la frase.

Nos gustaría añadir que en este segmento en concreto no hemos considerado que haya una dificultad de sincronismo visual grave, puesto que la mayoría del diálogo ocurre fuera de cámara, exceptuando la parte final, en la cual, gracias a que hemos adaptado nuestra traducción a la longitud de la versión original, no hemos tenido problema para adaptarla en el idioma de llegada.

No obstante, en cuanto al sincronismo de contenido, nos hemos visto obligados a mantener la aclaración de que el grúfalo estaba riendo, ya que en pantalla se puede observar este hecho. Sin embargo, no solo pudimos añadir este elemento, sino que también pudimos usarlo para lograr la rima de esta sección.

Finalmente, nos gustaría aclarar que la rima que ha realizado la autora con «bursting with laughter» coincide con las técnicas de ampliación lingüística que hemos usado en otros segmentos, tanto en el hecho de que se añade en la sección en «OFF» de la narradora (la madre ardilla) y que añade información adicional que se complementa con lo que sucede en el filme. Es por esta razón que consideramos que nuestras propuestas que incluyen ampliaciones lingüísticas tienen sentido y concuerdan apropiadamente con esta obra, pues incluso en el guion original se hace uso de esto para lograr la rima y describir con más certeza lo que sucede en pantalla.

Segmentos 23, 25 y 28: « They walked and walked until the Gruffalo **said**… I hear a hiss in the leaves **ahead**», « They walked some more… until the Gruffalo **said**. I hear a hoot in the trees **ahead**» y « They walked some more… until the Gruffalo **said**. I can hear feet on the path **ahead**». En lo que respecta a esta sección, estos tres ejemplos hacen referencia a momentos que ocurren durante la segunda parte de la historia, en la cual el protagonista y el Grúfalo caminan juntos y este último nota la presencia de los otros animales que el ratón ha encontrado anteriormente. Asimismo, cabe recalcar que, pese a la ligera diferencia entre el primer segmento y los dos siguientes, estos tres ejemplos comparten muchas similitudes, como lo son su estructura, su rima y sus dificultades de traducción:

- creación discursiva y ampliación lingüística: en este caso, de forma similar a lo que sucede en el segmento 22, en el texto origen, con el propósito de preservar la rima, decidimos añadir información adicional durante la intervención de la narradora, la cual habla fuera de cámara (OFF). Esta decisión se sustenta, sobre todo, en el hecho de que la intervención del Grúfalo es demasiado corta y fija, lo

que nos limita bastante para conseguir dichas rimas, mientras que el diálogo de la narradora es más moldeable, dada la inexistencia de problemas graves de sincronización labial e isócrona. Es por esto que optamos por hacer uso de la creación discursiva para insertar descripciones adicionales con las que lograr las rimas y que, al mismo tiempo, se adaptan al contexto de la escena. En esta ocasión, estas adiciones son adjetivos que concuerdan con las emociones del Grúfalo, como lo son «tajante», «expectante» y «talante». Asimismo, tal y como lo hemos explicado anteriormente, también consideramos haber usado otra técnica de traducción, además de la creación discursiva: la ampliación lingüística. Esto se debe a que, aunque nuestro objetivo principal era lograr la rima, también hemos tenido que ampliar el contenido de esta intervención, lo cual concuerda con la definición de este concepto y, asimismo, es uno de los recursos que la autora ha utilizado anteriormente, como en el segmento 22;

- compresión lingüística: como hemos explicado anteriormente, la intervención del grúfalo en este diálogo, «I (can) hear a (sonido) in/on the (ubicación) ahead», es demasiado breve, lo que provoca que, con la finalidad de que se adapte al español y cumpla con las limitaciones del sincronismo visual, sobre todo de la sincronización labial e isócrona, hayamos tenido que eliminar términos de estas frases, aunque sin que dicha decisión afecte a la comprensión general de la frase. En esta ocasión, decidimos eliminar la ubicación de estos sonidos, que son «leaves» (hojas), «trees» (árboles) y «path» (senda) para lograr una sincronización labial e isócrona adecuada, lo que, en este contexto, está justificado, puesto que, aunque no se mencionen estas ubicaciones, la audiencia puede descubrirlas justo después de dicha intervención, lo que confirma que no son tan prevalentes en estas secciones, ya que son visibles segundos después. Es más, con el uso de la expresión «ahí delante» logramos especificar, de forma genérica, la ubicación de los sonidos, lo cual es la información necesaria que el espectador necesita en este momento.

En cuanto al sincronismo visual, tal y como hemos detallado con anterioridad en nuestras justificaciones de traducción, el problema principal reside en la intervención del Grúfalo, en la cual no solo se observa a la perfección los movimientos bucales del personaje, sino que también se trata de una frase corta y fija, lo que nos limita en lo que respecta a modular frases y preservar rimas. No obstante, gracias a la técnica de la

compresión lingüística, pudimos adaptar la longitud de nuestra intervención para que se ajustara adecuadamente en el cortometraje, al mismo tiempo que se adapta a los movimientos labiales del personaje.

En cuanto al sincronismo de contenido, hemos sido capaces de reflejar en el texto lo que sucede en pantalla, incluso tras haber omitido elementos que indican la ubicación. Además, también hemos introducido elementos adicionales, a través de la creación discursiva y ampliación lingüística para lograr la rima, que concuerdan con las expresiones faciales del personaje que habla en ese momento: «tajante», «expectante» y «talante». Asimismo, queremos especificar que es posible que estos tres adjetivos mencionados anteriormente puedan no ser comprendidos fácilmente por parte de un público joven; sin embargo, consideramos que dicho público puede entender el significado general que poseen, lo que se debe gracias a la imagen, pues permite que la audiencia asocie los adjetivos usados con las expresiones y emociones del personaje descrito, lo que, además de entretener, permite que esta traducción ayude a enseñar nuevos términos con fines didácticos.

Segmentos 24, 26 y 29: « Goodbye, little mouse. And off he slid to his log pile house», « Goodbye, little mouse. And off he flew to his treetop house» y « Goodbye, little mouse. And off he ran to his underground house». En esta ocasión, pese a que las técnicas de traducción usadas difieren entre segmentos, estos tres ejemplos comparten el hecho de que aparecen en momentos similares dentro de la segunda parte de la obra: cuando los animales se asustan por ver al grúfalo en persona y huyen, no sin antes despedirse del ratón:

- creación discursiva (segmentos 24, 26 y 29) y modulación (segmento 29): en este caso, con el objeto de mantener la rima en el segmento 24, sustituimos el concepto de «casa de troncos apilados» por «casa tras el tocón», lo cual, en esta ocasión, es un cambio coherente, dado que se puede observar en la imagen que hay tocones y piezas de madera varias, por lo que tanto nuestra propuesta como la descripción original concuerdan con lo que sucede en pantalla. Asimismo, en los segmentos 26 y 29, con la finalidad de preservar la rima, tuvimos que modificar la formulación de la siguiente frase, aplicada en estos dos segmentos y que tiene como función principal despedirse de otro personaje y, al mismo tiempo, huir de

la situación: «Goodbye Little mouse». Las tradujimos como «me voy que tengo prisa» y «sálvese quien pueda». En este caso, ambas cumplen con el objetivo principal de la frase en inglés, que es expresar terror y la necesidad de huir de la escena, además de la de despedirse. En cuanto a «me voy, que tengo prisa, dentro de este contexto, es coherente, pues esta frase no solo sirve como una despedida, sino que también se observa que el búho intenta huir de la situación deprisa. Por otro lado, aunque la frase «Que se salve quien pueda» no exprese una despedida tan clara como la anterior, sí que muestra la sensación de terror y la necesidad de huir de esa situación lo antes posible, lo que hace acto seguido, por lo que tiene sentido en esta situación en concreto. Es por ello que las frases para estos dos últimos segmentos, pese a expresar ideas que no coinciden exactamente con las del texto original, tienen coherencia y podrían considerare que son equivalentes en este contexto;

- creación discursiva y ampliación lingüística (26): en esta ocasión, hemos decidido separar estas dos técnicas de creación discursiva, pues creemos que en esta, la ampliación lingüística también cumple un papel importante. De forma similar a ejemplos anteriores, con el objetivo de lograr la rima, añadimos un adverbio (deprisa), el cual también concuerda con lo que sucede en la pantalla. De esta forma, ampliamos la frase (ampliación lingüística) al mismo tiempo que utilizamos un elemento que no está presente en la obra, pero que es un término equivalente en este contexto en concreto (creación discursiva):
- equivalente acuñado (segmento 29): finalmente, en lo que respecta a la frase «que se salve quien pueda», además de ser fruto de la creación discursiva, también se trata de una frase conocida en la cultura del texto meta, la cual, a su vez, coincide con el contexto de temor y ganas de huir por parte del zorro.

En cuanto al sincronismo visual, ninguno de los segmentos se ve afectado en gran parte, dado que las bocas de los personajes están fuera de cámara (OFF), tapadas (TAP) o no se ven bien al estar de lado (DC), lo que permite que podamos realizar traducciones más libres sin estar limitados por elementos visuales y sincrónicos, como la sincronía labial o la sincronía isócrona.

En cuanto al sincronismo de contenido, gracias a las técnicas de traducción usadas, hemos sido capaces de expresar las acciones que realizan los personajes, del mismo modo que también precisamos características adicionales que no están presentes en el guion original y que añaden más contenido al producto.

Segmento 27: «And off he flew to his treetop **house**. You see? Said the **mouse**»:

- creación discursiva y ampliación lingüística: en este ejemplo, el cual es la continuación directa del segmento 26, con el objetivo de lograr la rima triple, hicimos uso de las mismas técnicas que en segmentos anteriores: la creación discursiva y la ampliación lingüística. Es por ello por lo que, en esta ocasión, agregamos la frase «con una sonrisa», ya que cumple la función de complemento circunstancial de modo y encaja con la escena, pues el ratón dice la frase «You see?» mientras sonríe. De esta forma, logramos ampliar la frase (ampliación lingüística) mediante el uso de un equivalente que solo funciona en este contexto (creación discursiva).

En cuanto al sincronismo visual, en este caso no está tan presente como en otros segmentos, dado que en todo el diálogo las bocas de los personajes no se ven del todo al estar de lado (DC) o no se ven al estar fuera de plano (OFF), lo que permite que realicemos traducciones más flexibles y menos limitadas por factores sincrónicos.

No obstante, en relación con el sincronismo de contenido, aunque en un principio tampoco tenía mucha prevalencia, dado que en el texto origen no se especifican características de personajes y objetos, en nuestra propuesta sí que añadimos una descripción, «con una sonrisa», la cual está ligada a la relación texto-imagen y a la subordinación del texto a la imagen. De hecho, creemos que esta adición se adecúa correctamente a la imagen, debido a que, como hemos explicado anteriormente, refleja la expresión que el ratón mostró en su intervención.

Segmento 30: «You **see**? Everyone is afraid of **me**»:

- modulación: en este caso, la expresión «you see?», no cumple la función de pregunta, sino que tiene el objeto principal de demostrar al Grúfalo que el ratón tenía razón. Por ende, y con el objetivo de lograr la rima, modificamos el punto de vista de la frase, cambiándola de una pregunta a una afirmación que expone el

significado principal de la frase original, que es avisar al Grúfalo que el ratón tenía razón todo este tiempo, mediante la siguiente traducción: «te lo advertí».

En relación con el sincronismo visual, mediante la modulación, logramos reducir la frase y hacer que se adecúe tanto a los movimientos labiales del personaje (sincronización labial) como a la duración de su intervención (sincronización isócrona).

Por otro lado, no existe un problema mayor de sincronismo de contenido, puesto que, al igual que en casos anteriores, no se describen las características de algo, por lo que no puede haber coherencia entre los guiones y entre el texto y la imagen.

Segmento 31: «But now my tummy's beginning to **rumble** and my favourite food is… Gruffalo **crumble**!». Aunque este segmento está estrechamente relacionado con los segmentos 4, 10 y 16, sobre todo por su estructura, hemos decidido analizarlo de forma separada para explicar mejor nuestra solución para este caso más particular:

- modulación: con el fin de conservar la rima, la frase «but now my tummy's beginning to rumble» (pero ahora mi barriga está empezando a rugir) se modificó para evitar perder la rima, lograr que suene más natural en la lengua de llegada y que se ajuste mejor a los movimientos labiales del personaje. Es por estas razones por los que optamos por traducirla como: «Vaya, estoy hambriento y goloso». De esta forma, cambiamos «Pero ahora» por «Vaya» para otorgar más naturalidad a la frase y acortarla por motivos de sincronización labial y cambiamos «la tripa me está empezando a rugir» —que simboliza que el ratón está empezando a tener hambre— por «estoy hambriento y goloso», que ofrece el mismo significado relevante, que es que tiene hambre, al mismo tiempo que naturaliza la frase y disminuye su duración para evitar problemas sincrónicos;
- creación discursiva: en esta ocasión, tuvimos que modificar el término «Gruffalo crumble» (tarta/migajas de Grúfalo) de forma que se preservara la rima, se adecuara a la imagen y concordara con los movimientos labiales del personaje. Es por esta razón que, para conseguir este objetivo, recurrimos a hacer uso de un adjetivo genérico que comparte características con las tartas y dulces: meloso. De esta forma, explicamos que el ratón quiere comerse un dulce de grúfalo, al mismo tiempo que mantenemos la rima y la coherencia con la imagen, ya que, acto seguido, se observa el dulce que menciona el ratón.

Respecto al sincronismo visual, hemos podido ajustar y adaptar este segmento de forma que se pueda insertar apropiadamente en el vídeo gracias a la técnica de la modulación, pues nos ha permitido modificar la formulación y estructura de las frases con el fin de reducir su longitud y lograr que se adapte mejor a los movimientos labiales del personaje.

En lo referente al sincronismo de contenido, consideramos haber adaptado correctamente los elementos que se describen en esta sección, como el hecho de que el ratón tiene hambre o la apariencia de lo que va a comer, evitando así la incoherencia texto-imagen. Es más, con respecto al adjetivo «meloso», creemos que, de forma similar a casos anteriores, la audiencia podrá comprender la característica genérica de dulzura propia de esta palabra tras observar la imagen con la que viene acompañada: una tarta o magdalena de Grúfalo, permitiendo así que el público infantil aprenda expresiones y términos nuevos.

Segmento 32: «Gruffalo… crumble? The Gruffalo **said**. and quick as the wind, he turned and **fled**»:

- particularización: con el objetivo de lograr la rima entre palabras con terminaciones en la vocal tónica «ó», decidimos especificar el término «said» (dijo) que, en este caso, si se presta atención a la escena, podemos percatarnos de que el Grúfalo dice la frase anterior, «Gruffalo crumble» en voz baja. Por lo tanto, se puede especificar que está susurrando y, por ello, se puede traducir como «susurró» para conservar la rima con «huyó».

Al igual que en segmentos anteriores, el problema de mantener una coherencia adecuada con el sincronismo visual no está presente, dado que el personaje que ocupa casi todo este segmento es la madre ardilla, la narradora de este relato y que está fuera de plano (OFF). Por lo tanto, no nos hemos visto restringidos en lo que respecta elementos sincrónicos, como la sincronización labial o isócrona, dado que también disponíamos de espacios con silencio, en caso de que necesitáramos añadir más contenido.

No obstante, sí tuvimos que atenernos al sincronismo de contenido, debido a que hemos tenido que describir cómo el Grúfalo salió corriendo y huyó de la escena. En

nuestra opinión, hemos podido reflejar dichas acciones de forma apropiada en nuestro guion, consiguiéndose así preservar la coherencia entre texto e imagen.

7.5 Enlace del doblaje realizado: *El Grúfalo*

A través del siguiente enlace se puede observar el producto final de esta actividad: nuestra propuesta de traducción rimada y doblaje del cortometraje The Gruffalo:

https://drive.google.com/file/d/1D-tyLZJ0g-efg9Hmg-FKa44gD3h-IJSq/view?usp=sharing