

Pintosas, bafônicas!;/¡Fabulosos, reinas!;/¡Fabulosas, divinas!: representaciones sexo-diversas en el doblaje de *Super Drags*

*Pintosas, bafônicas!;/¡Fabulosos, reinas!;/¡Fabulosas, divinas!:
Sexually Diverse Representations in the Dubbed Versions
of Super Drags*

Tainara BUSTAMANTE

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
u201510685@upc.edu.pe

Diego COTRINA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
u201513711@upc.edu.pe

Iván VILLANUEVA-JORDÁN

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
ivan.villanueva@upc.pe

Resumen: Esta investigación aborda el dragqueenismo y la traducción audiovisual en un caso atípico de representación en la era del *streaming*. *Super Drags* es una serie animada para adultos originalmente en portugués y producida en Brasil para Netflix. La serie trata sobre tres hombres gais de clase trabajadora cuyos alter egos, las Super Drags, protegen a la población LGBTQ. El estudio presenta el análisis de las representaciones del género y la sexualidad de los protagonistas en sus versiones

dobladas al inglés, español para América Latina y español peninsular. A partir del análisis de contenidos y temático de los cinco episodios de la serie, se propone que la función del dragqueenismo en la serie es promover representaciones transgresoras de lo heteronormativo. Esta función se analiza luego de forma contrastiva con las versiones traducidas. Los resultados del análisis contrastivo se presentan en torno a los tres temas principales de la serie: la visibilización de las identidades sexo-diversas, la oposición al binarismo de género y la transgresión de las nociones de «lo femenino» y «lo masculino» instauradas en los cuerpos.

Palabras clave: dragqueenismo; traducción audiovisual; performatividad de género; traducción *queer*; doblaje.

Abstract: In this article, the authors analyze the intersection between drag and audiovisual translation in an atypical case of representation in the streaming era. *Super Drags* is a Brazilian adult animated series originally produced in Portuguese for Netflix. The series is about three working-class gay men whose alter egos, the Super Drags, protect the LGBTQ community. The results of the analysis show how the representation of gender and sexuality occurs in three different dubbed versions of *Super Drags* —Latin American Spanish, Peninsular Spanish, and English. Based on the content and thematic analysis of the complete first season (5 episodes), the authors argue that the function of drag in the animated series is to promote transgressive representations of the heteronormative sex/gender system. Regarding the dubbed versions of *Super Drags*, the results show that the main themes of the series —the visibility of sexually diverse identities, a critique to gender binarism, and the transgression of the gendered notions of the «feminine» and «masculine» bodies— are rendered differently in each version.

Keywords: drag; audiovisual translation; gender performativity; queer translation; dubbing.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de hipervisibilidad LGBT[Q+], acuñado por Pidduck (2003, 2011), hace referencia a la calidad y la cantidad de visibilidad de las representaciones sexo/género-diversas tras la década de 1990, cuando el Nuevo Cine *Queer* halló formas de distribución efectivas, aunque alternativas, en las Américas, Europa y Asia. El prefijo «hiper» no solo significa cambios cuantitativos, sino también señala el exceso, los quiebres en los antiguos proyectos de visibilidad frente a la invisibilidad, de representación positiva frente a la representación negativa. Como propone Pidduck (2011), las tecnologías de representación audiovisual actuales muestran una «explosión del imaginario LGBT en los medios de Occidente que deforma y transforma las categorías de género, identidad y deseo en la misma medida que las reifica y estabiliza» (p. 10; nuestra traducción). Desde una mirada investigativa, se ha propuesto que el dragqueenismo —intento o propuesta de adaptación en español del sustantivo *drag* siguiendo el

patrón de «transformismo» y «travestismo» — siempre ha funcionado como una manera de transgredir la (hétero)norma, argumento que halla su base empírica en el trabajo etnográfico de Newton (1972) y que se vinculará más adelante con las propuestas teóricas *queer* de Butler (1993, 1990) y Halberstam (1998).

Aparte del dragqueenismo como concepto de terrorismo de género o evidencia de la performatividad del género, la presencia de drag queens en los medios de comunicación, en particular, en formatos de telerrealidad (principalmente, *RuPaul's Drag Race* [Logo, VH1], *We're Here* [HBO Max], *Nasce uma Rainha* [Netflix]) y también en la teleficción (*AJ and the Queen* [Netflix]) ha superado la década *drag* de 1990 con productos principalmente fílmicos, entre otros: *Paris Is Burning* (1990), *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* (1993), *Too Wong Foo, Thanks for Everything! Ms. Julie Newmar* (1995), *The Birdcage* (1996). Entre estos nuevos formatos de representación del dragqueenismo se encuentra *Super Drags* (Mahanski, Mendonça y Lescaut 2018), producción televisiva de origen brasileño para Netflix. Debido a su formato animado, la serie constituye un caso atípico, marcado además porque su destinatario no es el público infantil, sino los adultos. La trama de *Super Drags* gira en torno a tres amigos gay de clase obrera que tienen una identidad secreta como superhéroes caracterizados de drag queens y protegen a la población LGBTQ+ de la ciudad ficticia de Guararanhém. Además, *Super Drags* es un ejemplo del modelo de crecimiento internacional de Netflix, mediante el que se busca la representación de su público mediante producciones que reflejen la amplitud del mercado no anglófono (Scarлата, Lobato y Cunningham 2021). *Super Drags* es una serie en portugués que ha sido doblada en inglés, en español para América Latina y en español peninsular.

Esta investigación explora la manera en que se representan la sexualidad y el género en torno a la figura de las drag queens en la serie. Asimismo, se apunta a comprender la manera en que dichas representaciones suceden en el contraste translingüístico desde el portugués a una lengua romance como el español (de América Latina o España) y también a una lengua menos próxima como el inglés. De esta manera, el trabajo se adscribe al campo de investigación sobre el dragqueenismo mundializado, que actualmente tiene distintas expresiones en países como Bolivia (Vasquez Toral 2020), Perú (Brizio Bello 2020; Villanueva-Jordán 2019) o la India (Sandhu 2019). Otro campo al que se pretende contribuir es al que vincula el dragqueenismo con la traducción, en el que se han investigado principalmente las representaciones del habla *camp* en el programa de telerrealidad *RuPaul's Drag* (Passa 2021; Lucas Tavares and de Oliveira Branco 2021; Villanueva-Jordán, 2019), pero también se ha trabajado sobre la posibilidad de la traducción *queer* como herramienta conceptual y transgresora del género (Concilio 2016; Epstein and Gillett 2017; st. André 2014).

La contribución de esta investigación apunta a la intersección entre la traductología, el género y la sexualidad. Con los resultados, se busca dar más información en torno a las relaciones inter/translingüísticas sobre la expresión del deseo y el erotismo como sucede en el caso de los trabajos de Santaemilia (2008, 2019), pero poniendo de relieve la transgresión de los binarismos sexo-genéricos. Asimismo, el estudio amplía el trabajo investigativo de Martínez Pleguezuelos (2018, 2021) en torno a la

representación de la posidentidad en los productos televisuales del nuevo siglo, usando el caso de *Super Drags* como una demostración de cómo los productos originalmente producidos en lenguas distintas al inglés responden a la globalización de las identidades sexuales.

2. CONCEPTOS PARA EXPLORAR DRAGQUEENISMO EN LA TRADUCCIÓN

El *drag* o dragqueenismo es una práctica cultural mundializada cuya función histórica ha sido nutrir el imaginario de las diversidades sexuales (Senelick 2000). Actualmente, mediante el influjo lingüístico de las representaciones mediatizadas del Norte global —por ejemplo, se encuentra la franquicia *Drag Race* (Feldman and Hakim 2020)—, la propia voz anglófona *drag queen* parece cohabitar en distintas lenguas, dejando atrás denominaciones preexistentes —«travesti», «travestista», «reina travesti», «vestida» (López 2013)— en el doblaje o la subtitulación en español de productos fílmicos o televisuales. Debido a esta exposición transnacional del dragqueenismo, se puede proponer un conjunto de dimensiones para explorar cómo se representa a las drag queens en los medios de televisión, en general, en relación con el sistema sexo/género y, en particular, con respecto a los recursos discursivos y lingüísticos usados en su caracterización.

En ese sentido, se presenta el siguiente modelo teórico para analizar el dragqueenismo en su representación mediática con especial atención a la realización lingüística y el posicionamiento discursivo sobre el género y la sexualidad.



Figura 1. Modelo de análisis de la representación mediática del dragqueenismo

La primera dimensión (dragqueenismo como práctica social mundializada) guarda relación con los «trabajos de representación» (Hall 1997) que llevan a cabo las propias drag queens en la constitución de una identidad a partir de sus prácticas sociales y simbólicas en torno a su quehacer, entendido a veces como una profesión o como arte (Villanueva-Jordán 2019). Como propone Heller (2016), el dragqueenismo es el «proceso de creación de sentido que es creativo, impredecible y que está sujeto a percepciones e interpretaciones individuales» (p. 446). Esta primera dimensión es abarcadora de distintas formas de teorizar el cruce de las fronteras normativas entre lo masculino y lo femenino, mediante el *cross-dressing* y también con fines artístico-activistas como sucede con la categoría «transloca» de La Fountain-Stokes (2021).

La segunda dimensión hace referencia a las estrategias discursivas que derivan del dragqueenismo como práctica social; estas se han conceptualizado en oportunidades como acciones contranormativas, divergentes o transgresoras, e incluso subversivas del sistema sexo/género (Butler 1990). En particular, la configuración a la que se opondrán es la heteronormatividad, concepto investigado desde finales de la década de 1980 y que se desarrolló teóricamente con la obra de Butler en la década siguiente. Butler (1990) se refiere a la heteronormatividad como un sistema que normaliza el poder y la narrativa del discurso hegemónico de la heterosexualidad en distintos aspectos de la experiencia humana. En los estudios sobre las representaciones de las diversidades sexuales y de género se han identificado dos posibles grandes estrategias discursivas que existen en tensión y no son necesariamente excluyentes, continuas o coherentes en las distintas producciones televisivas o cinematográficas. Entre otras posibilidades, las representaciones del dragqueenismo pueden contribuir a la retórica de resistencia *queer* (Dhaenens 2012) o la retórica estratégica de la heteronormatividad que castigan la disidencia, la alteridad y así conserva el poder el grupo central (Westerfelhaus y Lacroix 2006).

La tercera dimensión tiene que ver con qué campos temáticos son movilizados y usados en las distintas acciones y también *performances* de las drag queens. Dichos campos temáticos derivan de dimensiones del género como sistema, pero también como conjunto de funciones sociales convencionalizadas en el género como identidad. Asimismo, en relación con la sexualidad, tiene que ver la expresión del deseo, el erotismo, las referencias al cuerpo o las identidades sexuales. Un campo privilegiado en la representación de las drag queens es el habla *camp*. El *camp* utilizado por las drags se define como los elementos creados desde un conjunto de perspectivas homosexuales sobre el mundo, cuya finalidad es responder a un contexto adverso y que sirve como medio de identificación y constitución de una comunidad (Newton 1972; Babuscio 2006). En el marco de esta investigación, se puede mencionar también el *pajubá* brasileño como un mecanismo de subversión lingüística y de enfrentamiento a las normas binarias que permite, de manera próxima al habla *camp*, *performances* sociales, de género que propician el reconocimiento y la identificación entre sujetos *queer*. Aunque en sus inicios el *pajubá* se identificaba particularmente en las

interacciones entre travestis, su uso actual se expande entre distintos grupos LGBTQ+ en Brasil mediante variantes localizadas (Gomes Junior 2021).

La cuarta dimensión se refiere a las relaciones inter/translingüísticas sobre la expresión del género y la sexualidad que están presentes en los productos televisuales que son traducidos. La traducción de productos audiovisuales con contenido y lenguaje sexual explícito es un campo estudiado por autores como Santaemilia (2018, 2019). Para Santaemilia (2018), la traducción de pasajes con contenido sexual no es solo una cuestión de precisión léxica, sino que también moviliza aspectos ideológicos, relacionados con discursos sobre lo moral y micropolíticas de (auto)censura. Por ello, el estudio de la expresión de la sexualidad, en sus distintas dimensiones, resulta un trabajo relevante para comprender las diferencias, similitudes y dimensiones inconmensurables de la realización lingüística del deseo, el erotismo, el cuerpo o el placer. Todas las dimensiones se encuentran interrelacionadas y los desarrollos actuales, en el marco de la lingüística *queer*, ponen de relieve no solo los aspectos formales del lenguaje, sino también sus funcionales sociales, históricas, simbólicas y subjetivas (Barrett 2017).

3. REPRESENTACIONES IDENTITARIAS, GENÉRICAS Y CORPORALES

El presente estudio se centra en la producción de significados y los trabajos de representación que ocurren en las narrativas televisuales. En efecto, en el caso de los productos de ficción televisual, la producción de significados ocurre mediante narrativas que proponen representaciones de género funcionales en relación con una diégesis o mundo posible. De este modo, comprender la manera en que las acciones de los personajes revelan sentidos comunes o transgresores del sistema sexo/género heteronormativo apunta no solo a un argumento propio de la serie, sino también a formas alternativas de interpretar la realidad social. Por estas razones, la mirada metodológica usado responde principalmente al paradigma constructivista y al enfoque cualitativo de la investigación (Creswell, 2009).

El estudio de la serie *Super Drags* se realizó sobre la base de un corpus paralelo compuesto por la versión fuente en portugués y las versiones dobladas al inglés y al español. En el caso de las versiones en español, se incluyeron el doblaje para América Latina y España. La serie cuenta con cinco episodios (23 a 26 minutos de duración cada uno). La primera etapa del estudio constó de la transcripción de los diálogos de la versión en portugués para aplicar un análisis de contenidos enfocado en las representaciones de género y sexualidad. Así, se realizó una primera etapa de codificación descriptiva de cada una de las líneas de los diálogos, con los resultados cuantitativos que se muestran en la tabla 1. Ahí se muestran los datos de la recurrencia de categorías durante los cinco episodios de la serie animada. Los datos de esta tabla señalan, por ejemplo, al uso prevalente de recursos (morfológicos y léxicos) para feminizar a los

personajes como parte de las estrategias de incongruencia básicas en el *camp* y el *pajubá* (véase el código «feminización» y la cantidad de recurrencias).

Categorías		E. 1	E. 2	E. 3	E. 4	E. 5
Identidad Sexual	- Deseo homoerótico	7	16	7	14	4
	- Referencias a las identidades sexuales	30	28	22	17	22
Identidad de género	- Feminización	84	77	68	78	83
	- Referencias identitarias	17	2	8	8	12
	- Influencia social en la identidad de género	1	4	24	7	0
Performatividad del cuerpo	- Percepción de los cuerpos	4	30	6	10	6
	- Vestimenta	4	2	6	1	3

Tabla 1. Resumen de ocurrencia de categorías por episodio de Super Drags

En la figura 2, se muestra la manera en que distintos códigos y categorías emergentes de más densidad concurrían en distintos diálogos del corpus. De esta manera, estas categorías se reunieron en temas más amplios que abarcaran y dieran significado a la concurrencia de conceptos.

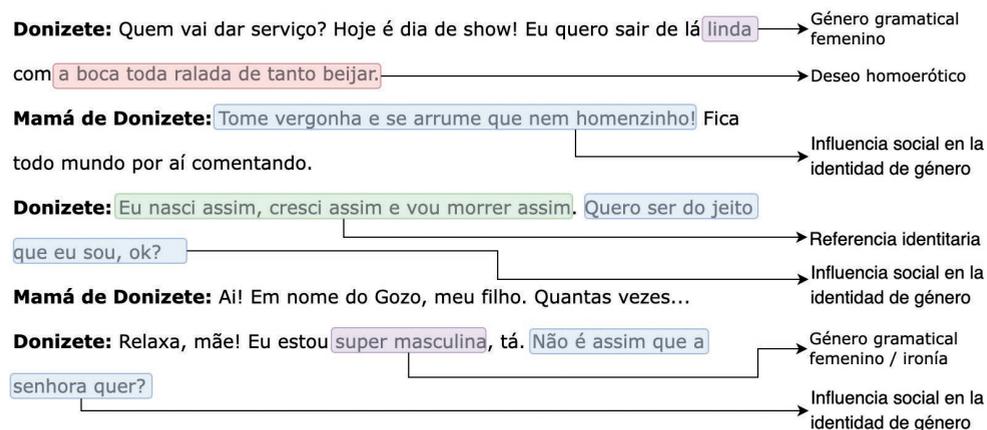


Figura 2. Ejemplo de pasaje codificado y tema emergente

Los temas recurrentes se agruparon en tres: (1) la noción de la identidad sexual, (2) las posiciones de género y (3) la construcción performativa del cuerpo. A partir de estos tres temas identificados en la narrativa de la serie de televisión, se analizaron las versiones traducidas para descubrir cómo se construían las representaciones en torno a estos tres temas. A continuación, se presentan los principales hallazgos de los análisis con ejemplos relevantes para comprender los resultados.

3.1. Sobre la noción de identidad sexual

En *Super Drags* se ha identificado que las acciones de los personajes principales de la serie contribuyen a un argumento transgresor de las identidades sexuales heteronormativas, en particular, de las identificaciones que promueven el vínculo entre el cuerpo sexuado masculino y la posición de género masculina. Para comprender este argumento, se debe tener en cuenta que el universo de las *Super Drags* revela una verdad en relación con los universos de los superhéroes tradicionales: ya sea Marvel o DC Comics, los superhombres y las supermujeres usan mallas, trajes llamativos, símbolos que subordinan su identidad cotidiana frente a la identidad mitológica que les permite revelar quienes son realmente (Medhurst 2013). En otras palabras, la clave identitaria de la mitología de superhéroes es que todos y todas son personajes que llevan trajes o vestidos espectaculares, que performan como su alter ego, su verdadero yo, y lo hacen siempre en drag. En ese sentido, *Super Drags* parte del sinceramiento de que todas las historias de superhéroes se pueden leer como narrativas de dragqueenismo.

De vuelta al argumento específico de las identificaciones sexuales transgresoras, el planteamiento del universo ficticio de la serie propone una ciudadanía principalmente gay, en la que los personajes heterosexuales representan la alteridad (el villano, el jefe capitalista malhumorado). De esta manera, la caracterización de Patrick, Donizete y Ralph como hombres gay propone una homonormatividad. Por ello, el deseo homoerótico se integra como un supuesto de las identidades sexuales de los personajes principales. Dicho deseo homoerótico o pasión intermasculina destaca cuando los personajes están en su faceta de drag queens, en particular, en circunstancias en las que las superheroínas / los superhéroes deberían actuar en favor de los desprotegidos o en contra de los villanos. De esta manera, las formas exacerbadas de expresión del deseo intermasculino frente a situaciones en la que se esperaría un comportamiento heroico conlleva un efecto irónico. El humor se construye así a partir de la incongruencia entre el héroe y las identificaciones gay, entre la superpotencia del cuerpo y la expresión obscena de la atracción por otros cuerpos masculinos.

En el segundo episodio de la serie «Imagem é tudo», como parte de un plan malévolo, los hombres más apuestos de la ciudad han sido trágicamente transformados en fotografías. Las superheroínas Safira Cyan y Scarlet Carmesim se encuentran investigando uno de los lugares en donde hay más fotografías. Scarlet Carmesim ha encontrado el retrato de un hombre particularmente atractivo y entonces lame la fotografía. En esta escena, ambas drag queens valoran los cuerpos retratados y significan su sexualidad a partir de la expresión de la atracción erótica. En el ejemplo 1, se presenta un segmento que permite explorar la realización lingüística de esta valoración de los cuerpos. En la versión fuente, la línea de Scarlet incluye el uso de la colocación «boy magia», un coloquialismo del portugués para referirse a hombres físicamente atractivos (*gostoso*), que además resultan encantadores (*charmosos*), y deseados (*cobiçado*) (Dicionário Informal).

Ejemplo 1

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:08:50
Texto fuente	PT	Scarlet: Só tem boy magia nessas fotos?
Doblaje	ES-LA	Solo hay hombres guapos en estas fotos.
	ES-ES	¡Oh por Dios! Cómo está el patio, solo hay yogurines y chulazos en estas fotos.
	EN	It's only hot studs in these pics.

La reexpresión en las dos versiones en español difiere en cuanto a la explicitación del homoerotismo, pero también en cuanto a los campos movilizados para describir los cuerpos masculinos como objetos de deseo. En la versión ES-LA, la traducción sigue casi literalmente la línea en portugués; sin embargo, se ha optado por un adjetivo estándar «guapo», lo que también construye una relación menos cercana entre las dos drag queens para expresar su deseo mediante un coloquialismo. Asimismo, se omite el componente vinculado con «ser encantador». En la versión peninsular, se aprecia un segmento más extenso, con expresiones como «Oh por Dios, cómo está el patio» —en los subtítulos incluso se marca una posición de género femenina mediante el mujereo «Nena»—. En relación con los equivalentes propuestos para *boy magia*, se encuentran dos palabras «chulazo» y «yogurín». La primera hace referencia a hombres atractivos, pero también cuenta con componentes relacionados a hombres de la clase trabajadora. Por otro lado, la palabra «yogurín» tiene componentes semánticos de la juventud. La versión en inglés, más cercana a la expresión en portugués, también opta por la palabra coloquial o incluso vulgar *stud* (Collins English Dictionary), que pone de relieve la virilidad como principal atractivo.

En otra escena del segundo episodio, los protagonistas quedan impresionados por lo atractivo que es el hombre con el que sale Patrick. Luego, los personajes expresan su atracción hacia él mediante enunciados eróticos. En el ejemplo 2, se muestra a nivel lingüístico una oposición a la construcción de la identidad sexual heteronormativa de la diégesis. En la versión fuente se expresa cómo Ralph demuestra su deseo mediante coordenadas raciales, en particular hacia los hombres asiáticos. Él dice «Eu morro de quedinha por senpais orientais», donde «morro de quedinha» exagera la atracción romántica hacia un amor platónico a la vez que el sufijo diminutivo (*-inha*) indexa la feminidad y la delicadeza del hablante; por otro lado, la frase «*senpais orientais*» si bien hace referencia principalmente a símbolos y valores japoneses, la generalización geográfica (*orientais*) diluye la referencia en un tipo de personas / cuerpos más abarcador.

Ejemplo 2

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:01:23
Texto fuente	PT	Ralph: Ai! Eu morro de quedinha por <i>senpais</i> orientais.
Doblaje	ES-LA	¡Ay! Tengo debilidad por los <i>senpais</i> orientales, me gusta tanto...
	ES-ES	¡Ay! Yo es que me derrito con los <i>senpais</i> orientales.
	EN	Oh, I love me a hot gaysian, girl, since I saw Crazy Rich Asians!

La reexpresión en las versiones al español difiere en cuanto al énfasis o registro mediante el que se expresa la atracción sexual. En la versión ES-LA se sigue la línea de la versión fuente; sin embargo, se reemplaza la hipérbole (morir de amor) por el enunciado estandarizado «tengo debilidad». En la versión peninsular, se conserva el sentido hiperbólico mediante la frase «me derrito», que pone de relieve la intensidad de su deseo. En relación con el extranjerismo *senpai* de la versión fuente, este término se conserva en ambas versiones al español; no obstante, tiene una connotación distinta dado que en estas versiones se emplea para designar a una persona mayor o con más experiencia. En la versión al inglés, *senpais (orientais)* se adapta se reemplaza con la frase «a hot gay-sian». El concepto *gaysian* connota un estereotipo sobre los hombres asiáticos homosexuales al estigmatizarlos como más femeninos y pequeños en comparación con los hombres blancos europeos/occidentales. Además, estos estereotipos también abarcan las posiciones sexuales de los sujetos, porque se supone que son pasivos (Eguchi, 2020). No obstante, la traducción en inglés produce una incongruencia mediante el adjetivo *hot* (sexí) y la referencia cultural a la película *Crazy Rich Asians* de Jon M. Chu y estrenada en 2018. El efecto irónico resulta de la manera en que un estereotipo racial, con connotaciones sexuales, se ha deconstruido por un producto de entretenimiento. Sin embargo, dicha deconstrucción solo conduce a un nuevo estereotipo de cuerpos asiáticos racioalizados, debido a que Ralph ahora solo reconoce como deseables los cuerpos de los protagonistas de la película. Como se observa, en las tres versiones el deseo homoerótico se expresa como alternativa a la heteronorma. Sin embargo, las reformulaciones en cada versión apuntan a sentidos nuevos y, en el caso del inglés, se vuelven más irónicas mediante el uso de referentes culturales en combinación con frases principalmente eróticas.

3.2. Sobre las posiciones de género

Los personajes de la serie contribuyen a la deconstrucción de la identidad de género binaria al desplazar los significados de «lo original» y desnaturalizarlos por medio del lenguaje. Para Butler (1990), la identidad de género se construye mediante un conjunto de prácticas imitativas que pondrían en duda la coherencia heterosexual al existir una concordancia entre el sexo, el género y la performance de los individuos.

En el mismo episodio, un niño y su madre caminan por una tienda cuando el menor le pide que le compre una muñeca, pero la madre se niega. Esta escena muestra cómo la heteronormatividad establece roles de género en la sociedad desde la niñez, de manera que existen juguetes para niños o para niñas. En el ejemplo 3, el enunciado «Você é menino. Menino brinca com bola» (eres niño, los niños juegan con pelotas) refleja cómo la sociedad ficticia de *Super Drags* influye en las identidades de género de sus personajes al limitar sus opciones entre lo femenino y lo masculino. Esta escena parodia, a nivel lingüístico, el modo en que se construye la identidad de género heteronormativa por medio de la elección de algo tan simple como un juguete, puesto que la sociedad determina cómo un individuo debe actuar y ser tratado según su género (Diamond, 2002).

Ejemplo 3

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:07:06
Texto fuente	PT	Mamá: Não, senhor! Você é menino. Menino brinca com bola. Eu vou pegar uma bola pra você. Fica quieto! Ah! Boneca.
Doblaje	ES-LA	¡No, señor! Tú eres un niño y los niños juegan con pelotas. Déjame buscarte una pelota, quédate quieto. ¡Ah!, muñeca.
	ES-ES	No, ni hablar. Eres un niño y los niños de verdad juegan al fútbol, así que te compraré una pelota. Será posible, una muñeca...
	EN	I don't think so! You are a boy and boys got to play with their balls. I'm gonna find you some big balls. A doll...

Al igual que en ejemplos anteriores, la versión ES-LA se mantiene en la línea de la versión fuente y conserva la parodia de la escena. Esto también se replica en la versión peninsular. No obstante, se cambia el referente «bola» por el de un deporte socialmente vinculado a los hombres como es el «fútbol». Además, se acentúa el ideal heteronormativo sobre qué debería hacer un «hombre» al agregar «de verdad» para describir a un niño. Esta locución adverbial desacreditaría la identificación de los niños con su género por tener otros gustos. En la versión al inglés, tal y como sucede en el ejemplo anterior, se opta por adaptar y sexualizar el enunciado. En este caso, se cambia el enfoque al traducir el segmento (jugar con pelota) por «I'm gonna find you some big balls», en clara referencia a órganos sexuales masculinos. El análisis de los segmentos doblados demuestra que en todos los casos se opta por mantener la influencia social presente en la versión fuente de *Super Drags*; sin embargo, existen diferencias remarquables entre las versiones al español y la versión al inglés. Mientras que en las versiones al español se opta por traducciones «literales», en la versión al inglés se opta por sexualizar el enunciado y, por ende, adaptar el mensaje y tono expresados. Este tipo de adaptaciones presentes en el doblaje al inglés son recurrentes a lo largo de la serie.

En el cuarto episodio de la serie «Numa só voz», Scarlet Carmesim le responde a Lemon luego de que ella las insultara por no seguir sus instrucciones. Al responder, utiliza el género gramatical femenino para referirse a Lady Elza y a Lemon Chiffon.

Esta escena representa una oposición al sistema heteronormativo porque no hay una concordancia entre el sexo y el género de los individuos. En el ejemplo 4, se visibiliza la identidad de género de los personajes a nivel lingüístico mediante el cambio de género gramatical por parte de Scarlet hacia otros personajes hombres que no se identifican con el género masculino. Este cambio se ve reflejado en el uso de adjetivos como «giganta» (gigante) o «gordinha» (gordita), con marcas de género gramatical femenino y el uso del sufijo *-inha* como marca de afeminamiento. De acuerdo con Harvey (2000), el alterar el orden esperado de los signos desafía el orden lingüístico y social que establece al género binario como lo establecido e inmutable.

Ejemplo 4

Episodio: Numa só voz		Código de tiempo: 00:10:17
Texto fuente	PT	Scarlet: Vá embora, Safira! Vamos deitar a giganta na porrada e mostrar pra essa gordinha azeda como faz.
Doblaje	ES-LA	¡Vámonos, Safira! Es hora de partirlle la cara a esa gigante y mostrarle a esta gorda cómo se hace.
	ES-ES	¡Vamos, Safira! Ya es hora de darle un buen meneo a esa mamarracha y dejarle clarito quién manda aquí.
	EN	Let's go, Safira! Let's break this giant's face and show this petty chubbo how it's done.

Al igual que en los análisis anteriores, la versión ES-LA de este ejemplo también se mantiene en la línea de la versión fuente y conserva el uso del género gramatical femenino. Por otra parte, en la versión peninsular se opta por reemplazar los adjetivos *giganta* y *gordinha* por uno solo: «mamarracha». Este término no guarda relación con los anteriores, puesto que describe a una persona estafalaria o ridícula (Real Academia Española, 2021). En ambas versiones se opta por mantener el género gramatical femenino para referirse a los personajes. En la versión en inglés, se opta por el uso de los adjetivos «giant» como equivalente de «giganta» y «petty chubbo» (pequeña gorda) como equivalente de «gordinha». En esta versión el cambio de género gramatical no se evidencia por las características propias del inglés que, al contrario del portugués y el español, utiliza el género neutral. En todas las versiones se emplean adjetivos femeninos que, a su vez, visibilizan la identidad de género de los personajes. De acuerdo con Butler (1990), el género se construye sobre la base de performances sociales de lo masculino y lo femenino y, bajo esta lógica, un sistema hegemónico heteronormativo sería aquel que imponga ideales sobre las identidades sexuales y de género de los individuos. En este sentido, el dragqueenismo transgrede los límites de la heteronormatividad y de las identidades de género de este sistema.

3.3. La performatividad del cuerpo

Los personajes de la serie transgreden los conceptos heteronormativos que se tienen sobre los cuerpos al oponerse a estándares establecidos para cada género. Para Butler (1990), el cuerpo es el medio por el cual un individuo produce y realiza actos que se han instaurado convencionalmente mediante la repetición y que estarían inscritos en los cuerpos conocidos como «lo femenino» y «lo masculino» respectivamente.

En el segundo episodio, Patrick cambia su imagen corporal para verse «atractivo» luego de ser rechazado por su apariencia. Con este objetivo, usa faja y distintos elementos para encajar dentro de los parámetros de belleza. En el ejemplo 5, se expresa el deseo de Patrick por dejar de ser «fea» y encajar dentro de lo socialmente aceptado como «atractivo» al decir «Eu cansei de ser feia. Eu vou me tornar a bicha mais bonita e mais padraozinha que já pisou na fase da Terra!» (Me cansé de ser fea. ¡Seré la gay más bonita y típica que ya haya tocado la Tierra!). Esta escena muestra cómo el cuerpo ayuda a los personajes a encajar en el marco esperado de la heteronormatividad mediante la modificación de su apariencia, y a entender cómo la sociedad adhiere significados al cuerpo para crear un sentido de identificación y aceptación.

Ejemplo 5

Episodio: A imagem é tudo		Código de tiempo: 00:07:44
Texto fuente	PT	Patrick: Eu cansei de ser feia. Eu vou me tornar a bicha mais bonita e mais padraozinha que já pisou na fase da Terra!
Doblaje	ES-LA	Me cansé de ser fea. ¡Me voy a convertir en el gay más lindo y estándar que haya tocado la faz de la tierra!
	ES-ES	Estoy harto de ser la fea del grupo. Me voy a convertir en la musculosa más cool del mundo entero.
	EN	I'm tired of being hideous! I'm gonna become the prettiest, most basic extra cookie-cutter gay that's ever strutted on this earth! Sexy bitch!

La versión ES-LA, que conserva el mismo criterio de los ejemplos anteriores, emplea términos como «fea» o «estándar» como equivalentes para *feia* (fea) y *padraozinha* (persona que encaja dentro de los patrones de belleza; nótese el sufijo diminutivo nuevamente) (Diccionário Informal). No obstante, existen cambios respecto al género gramatical femenino de Patrick que se presenta en la versión fuente («lindo» en lugar de «linda»). En la versión peninsular, al igual que en la latinoamericana, se conserva el género gramatical femenino del personaje mediante los adjetivos «fea» y «musculosa». Este último alude a la disconformidad que siente Patrick sobre su cuerpo y su anhelo por tener un cuerpo marcado. Por otra parte, la versión en inglés, al ser una lengua de género gramatical neutro, añade adjetivos como «sexy bitch» que preservan la identidad de género de Patrick. Asimismo, se cambia el enfoque mediante modulaciones

en los adjetivos «hideous» (repugnante) y «basic extra cookie-cutter» (típica, lo común) (Collins English Dictionary). En las tres versiones se mantiene la disconformidad de Patrick hacia su cuerpo y su deseo por encajar dentro de los patrones establecidos en su diégesis. Sin embargo, la forma en la que expresan la identificación de Patrick sobre su género difiere entre las versiones.

En el tercer episodio de la serie, Jezebel se siente atraída por el cuerpo marcado de Ralph, pero al enterarse de que es gay, esta atracción desaparece. En esta escena se exhibe una percepción heteronormada sobre los cuerpos en relación con el género de una persona, específicamente, cómo ciertas características definen al modelo de hombre heterosexual. En el ejemplo 6, se evidencia el rechazo de Jezebel por la disonancia entre la forma del cuerpo de Ralph y su identidad sexual. Este se da mediante el enunciado «Homossexual um varão desses?» (¿Homossexual un hombre así?), pregunta que transmite la incredulidad, la decepción y la aversión de Jezebel. Esta escena muestra un tipo de cuerpo asociado a hombres heterosexuales, pero, al ser un individuo homosexual con esas características, genera rechazo y recibe difemismos.

Ejemplo 6

Episodio: A cura gay		Código de tiempo: 00:03:13
Texto fuente	PT	Jezebel: Arg! Homossexual um varão desses? Ai! Hoje em dia não dá para gente julgar um livro pela sua capa.
Doblaje	ES-LA	¡Argh! ¿Homossexual un hombre así? ¡Aj! No se puede juzgar el libro por su portada en estos días.
	ES-ES	¡Argh! ¿Tenía que ser homosexual este chico tan guapo? Dios santo, es que ya no te puedes fiar ni de las apariencias...
	EN	Ugh! A homosexual? But you're so ruggedly male! What a waste. Only uglies, baldies and fatties identify as straight anymore.

Tal y como en los ejemplos anteriores, la cercanía con la versión fuente caracteriza a la versión ES-LA. Lo mismo sucede con la versión en español peninsular que, además, da énfasis a la apariencia física del personaje mediante el uso del adverbio «tan» y del adjetivo «guapo». Por otra parte, en la versión en inglés se intensifican los difemismos y se contraponen las ideas de «homosexual» y «ruggedly male» (hombre fuerte de rasgos masculinos), porque Jezebel no acepta la idea de que un hombre gay posea esa fisonomía. Además, se cambia el refrán «Não dá para gente julgar um livro pela sua capa» (No se debe juzgar un libro por su portada) dicho por Jezebel por la frase coloquial «What a waste. Only uglies, baldies and fatties identify as straight anymore» (Qué desperdicio. Ahora solo los feos, los calvos y los gordos se identifican como heterosexuales). Esta frase revela que Jezebel asocia la homosexualidad con el cuidado de la imagen corporal, a diferencia de los hombres heterosexuales, a quienes describe con adjetivos despectivos. La existencia de un cuerpo que no encaja dentro

de la heteronormatividad cuestiona lo «real» como inmutable; sin embargo, al no encajar dentro de las expectativas de los roles sexuales establecidos, es visto como algo menos que el cuerpo de los hombres y las mujeres «reales» (Butler 1990; Babuscio 2006). Por último, en las tres versiones se mantienen las nociones heteronormadas con respecto a los cuerpos de los sujetos homosexuales y heterosexuales.

4. DISCUSIÓN

Los resultados del análisis permiten establecer diálogos con dos campos teóricos: por un lado, el dragqueenismo como práctica transgenérica y, por otro lado, la traducción de la sexualidad que, a su vez, puede entenderse como la traducción de referencias sexuales y la noción de la construcción identitaria o *queer* del sexo, el género o el cuerpo.

Con respecto al dragqueenismo, *Super Drags* confirma el supuesto de que la drag queen, como símbolo de una cultura inmaterial *queer*, circula mundialmente, pero, a la vez, se localiza mediante recursos lingüísticos y narrativos. En cuanto a lo lingüístico, se movilizan repertorios léxicos y tradiciones semióticas que contribuyen a la práctica de las drag queens (en plural y ya no como categoría unívoca). Ello sucede mediante el uso de coloquialismos, jergas y referentes culturales que aparecen en las distintas versiones traducidas. Por otro lado, *Super Drags* también propone nuevas dimensiones que deben tomarse en cuenta en la concepción del dragqueenismo; ello tiene que ver con las representaciones transmedia. Si bien la industria de la animación mundial ha incluido veladamente modelos transgresores del sistema sexo/género —por ejemplo, los villanos de Disney (Fan 2019)—, en este caso la innovación de las drag queens como superheroinas animadas plantea nuevas vías de exploración del deseo y la corporalidad contranormativa o transgresora. Una dimensión relevante para la traducción audiovisual es la de la llamada *character synchrony*, que Chaume (2012) prefiere no denominar «sincronía», pero que sí contribuye a la sutura entre banda sonora en la lengua meta y los componentes visuales del texto de partida. Entre las versiones en portugués y en inglés se produce así un vínculo basado en las drag queens como sujetos que ocupan una posición de género alternativa. Esta idea se basa en que los actores/actrices de voz de ambas versiones fueron reconocidas drag queens brasileñas (Pablo Vittar y Silvetty Montilla) y estadounidenses (William Belli, Trixie Mattel, Shangela y Ginger Minj). Esta dimensión de la producción del doblaje podría pasar por anecdótica si no fuese porque la corporalidad de los actores y las voces también son recursos semióticos que contribuyen a la generación de significados (Bosseaux, 2015). Aunque este no haya sido un criterio relevante para la producción de los doblajes en español, sí señala a debates necesarios sobre la identidad de género y las posiciones de sujeto que entran en juego en procesos que se han definido por su carácter tecnocrático.

En cuanto a la traducción de referencias sexuales, Santaemilia (2019, 253) sostiene que la manera en que estas se traducen y los patrones que resultan del análisis traductológico «are key indicators of a society's attitude towards sex/sexuality, (im) morality, (in)decency, the body and gendered/sexual ideologies». A la luz de resultados de este estudio, los elementos que sirven para la expresión del deseo no siempre se encuentran en posiciones contrarias, como lo moral frente a lo inmoral, lo decente frente a lo indecente. Si bien la expresión de la sexualidad puede hallarse en segmentos marcados por una intención comunicativa que pone de relieve los vulgarismos —por ejemplo, «sex-based swearing» (Santaemilia, 2019, 256)—, en *Super Drags* la expresión del deseo sucede en entornos de coloquialidad y en circunstancias en las que las referencias sexuales apuntan a la construcción de una noción comunitaria (Harvey 2000). En estos casos, el análisis de las traducciones demuestra que las unidades léxicas usadas en la lengua fuente (portugués) pueden tener múltiples destinos en las lenguas meta: estandarización frente al coloquialismo; suma de componentes semánticos para hacer el deseo homoerótico más específico (con referentes interseccionales de género y clase, género y etnicidad); referentes de las comunidades sexo/género diversas de las culturas receptoras. En ese sentido, este estudio de caso señala sobre todo que la traducción del deseo, componente clave de la noción de la sexualidad, debería explorarse considerando no solo oposiciones relacionadas con el uso de la lengua, sino las distintas perspectivas mediante las que se trata de significar la atracción y los objetos de deseo.

Con respecto a la performatividad del cuerpo, Martínez Pleguezuelos (2021, 100) sostiene que el cuerpo «is exposed to the entire society and, therefore, it will also be described according to the discourse attributed to the different variables of the body». A partir de ello se puede vislumbrar el carácter textual y no solo material del cuerpo; en efecto, es la materialidad del cuerpo la que permite distintas interpretaciones según las posiciones sociales de quienes leen y encarnan los cuerpos. Según los resultados del estudio, los cuerpos de las drag queens funcionan como medios de representación divergentes de la heteronorma de sexo/género. En *Super Drags* se exterioriza la identidad de los personajes mediante los trazos de los cuerpos. Así, los cuerpos inicialmente secretamente masculinos se explotan en la faceta heroica de las protagonistas mediante características exacerbadadas de lo que suele entenderse por «femenino». La identificación sexual y de género de las drag queens no solo se representa mediante recursos visuales, sino que también se construye mediante marcadores lingüísticos del género (gramatical) femenino. En las versiones traducidas al inglés y español peninsular, la concordancia entre lo visual y los recursos lingüísticos enfatiza el posicionamiento femenino, mientras que, en algunos segmentos de la versión en español para América Latina, esta concordancia se quiebra al presentar cuerpos presuntamente femeninos mediante marcadores lingüísticos femeninos. En cualquiera de los casos, la relación entre lo visual y lo lingüístico no deja de generar formas alternativas de leer los cuerpos animados y de proponer formas alternativas de comprender el sistema sexo/género.

5. CONCLUSIONES

El dragqueenismo en *Super Drags* se representa mediante las transgresiones a las identidades sexuales y de género cisheterosexuales. Los personajes visibilizan sus preferencias sexuales contranormativas y emplean el homoerotismo y las expresiones exacerbadas del deseo masculino frente a la concordancia sexo/género. Del mismo modo, contribuyen a la deconstrucción de la identidad de género binaria al desplazar significados heteronormativos y desnaturalizarlos mediante unidades lingüísticas (género gramatical y adjetivos femeninos), además de ironizar los roles asociados con las posiciones de género masculino/femenino. También se cuestionan los significados convencionales relacionados con la configuración de los cuerpos erotizables mediante el diálogo, las acciones de los personajes que transforman sus cuerpos mediante superpoderes, tecnologías e indumentaria. Así se señalan mundos posibles en los que el deseo es menos estable y los objetos erotizables escapan de los patrones de belleza convencional.

De acuerdo con los resultados del análisis contrastivo entre los doblajes, el uso de los coloquialismos, las jergas y los referentes culturales son las herramientas que contribuyen a la movilización de la expresión del homoerotismo y el deseo transgresor. Si bien la versión para América Latina sigue, casi siempre, la estructura de la versión en portugués, son los doblajes en español peninsular y en inglés los que contribuyen a la construcción de una noción comunitaria en entornos de coloquialidad/vulgaridad en los que el deseo se hace expreso (Harvey 2000). En el doblaje en español para América Latina, se opta por generalizar y cambiar coloquialismos y referentes sexuales mediante modulaciones que atienden a un español más negociado o neutro.

Finalmente, aunque las representaciones de las drag queens en esta serie de animación para adultos recurren a códigos de significación visuales y auditivos, ha sido una limitación del estudio el análisis de los aspectos suprasegmentales hablados. Este aspecto es de gran importancia a la luz de las nuevas políticas de la actuación telecinemática (sobre todo si actores cisgénero o heterosexuales deberían representar personajes sexo/género-diversos). Las voces, su cadencia, su entonación o sus demás cualidades en general son aspectos clave que deben seguir explorándose con rigurosidad y con aparatos teóricos *ad hoc*. Dichas dimensiones del análisis del doblaje no han sido parte de esta exploración de momento.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BABUSCIO, Jack. 2006. «Lo camp y la sensibilidad homosexual.» *Archivos de la Filmoteca*, no. 54: 141-69.
- BARRETT, Rusty. (2017). *From Drag Queens to Leathermen. Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Nueva York: Oxford University Press.
- BRIZIO BELLO, Alejandra. 2020. «Identidades y devenires de género en un grupo de jóvenes de sectores medio-altos que hace drag en Lima Metropolitana.» *Pluriversidad*, (5): 155-71. doi:10.31381/pluriversidad.v0i5.2800.

- BUTLER, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CHAUME, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Ámsterdam y Filadelfia: St Jerome Publishing.
- Collins English Dictionary. Recuperado el 15 de junio de 2021 de <https://www.collinsdictionary.com>
- CONCILIO, Arielle. 2016. «Pedro Lemebel and the Translatxrsation. On a Genderqueer Translation Praxis.» *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 3 (3-4): 462-84. doi:10.1215/23289252-3545167
- CRESWELL, John. 2009. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- DIAMOND, Milton. 2002. «Sex and Gender are Different: Sexual Identity and Gender Identity are Different.» *Clinical Child Psychology and Psychiatry* 7 (3): 320-334. doi:10.1177/1359104502007003002
- Dicionário Informal. Recuperado el 1 de junio de 2021 de <https://www.dicionarioinformal.com.br>
- DHAENENS, Frederik. 2012. «Gay Male Domesticity on the Small Screen: Queer Representations of Gay Homemaking in *Six Feet Under* and *Brothers & Sisters*.» *Popular Communication* 10 (3): 217–30. doi:10.1080/15405702.2012.682936.
- EGUCHI, Shinsuke. 2021. «Gaysian Fabulosity. Quare(ing) the normal and ordinary Shinsuke Eguchi.» En *The Routledge Handbook of Gender and Communication*, editado por M. N. Goins, J. F. McAlister y B. K. Alexander, 45-58. Londres y Nueva York: Routledge.
- EPSTEIN, B. J. y Robert GILLET. 2017. «Introduction.» En *Queer in Translation*, editado por B. J. Epstein y Robert Gillett, 1-7. Londres y Nueva York: Routledge.
- FAN, Jason. 2019. «Queering Disney Animated Films Using a Critical Literacy Lens.» *Journal of LGBT Youth* 16 (2). doi:10.1080/19361653.2018.1537871.
- FELDMAN, Z. y J. HAKIM. 2020. «From Paris Is Burning to #dragrace: Social Media and the Celebration of Drag Culture.» *Celebrity Studies* 11 (4): 386-401. doi:10.1080/19392397.2020.1765080.
- GOMES JUNIOR, João. 2021. «O pajubá como tecnologia linguística na constituição de identidades e resistências de travestis.» *Cadernos de Gênero y Tecnología* 14 (43): 300-314. doi:10.3895/cgt.v14n43.12174
- HALBERSTAM, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham y Londres: Duke University Press.
- HALL, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Editado por Jessica Evans, Stuart Hall y Sean Nixon. Los Ángeles: Sage Publications.
- HARVEY, Keith. 2000. «Gay Community, Gay Identity and the Translated Text.» *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 13 (1): 137–65. doi:10.7202/037397ar.
- HELLER, Meredith. 2016. «Is She He? Drag Discourse and Drag Logic in Online Media Reports of Gender Variance.» *Feminist Media Studies* 16 (2): 445-459. doi:10.1080/14680777.2015.1114004
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. 2021. *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- LÓPEZ, Miguel A. 2013. «Pink It, Bitch! Destellos de Una Escritura Traca.» En *Saturday Night Thriller y otros escritos 1998-2013*, editado por Giuseppe Campuzano, 8-16. Lima: Es-treudomudo.

- LUCAS TAVARES, Jeremias y Sinara DE OLIVEIRA BRANCO. 2021. «A Tradução Da Linguagem Drag Em RuPaul's Drag Race: Um Estudo Sobre Representação Através de Legendas.» *Revista Letras Raras* 10 (1): 210-35. doi:10.35572/rlr.v11i1.1890.
- MAHANSKI, Anderson, Fernando MENDONÇA y Paulo LESCAUT. 2018. «Super Drags.» Brasil: Netflix.
- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús. 2018. *Traducción e Identidad Sexual. Reescrituras Audio-visuales Desde La Teoría Queer*. Granada: Editorial Comares.
- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús. 2021. «Translating the Queer Body.» *Babel. International Journal of Translation* 67 (1): 99-117. doi: 10.1075/babel.00207.lep
- MEDHURST, Andy. 2013. «Batman, Deviance and Camp.» En *The Superhero Reader*, editado por Charles Hatfield, Jeet Heer y Kent Worcester, 237-51. Jackson: The University of Mississippi Press.
- NEWTON, Esther. 1972. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- PASSA, Davide. 2021. «You all are sisters! We are all family!» The construction of parenthood in 'RuPaul's Drag Race.' *Linguaculture* 12 (2): 127-144. doi: 10.47743/lincu-2021-2-0199
- PIDDUCK, Julianne. 2003. «After 1980. Margins and Mainstreams.» En *Now You See It*, 265-94. Londres y Nueva York: Routledge.
- PIDDUCK, Julianne. 2011. «The Visible and the Sayable: The Moment and Conditions of Hyper-visibility.» En *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* editado por Florian Grandena and Christina Johnston, 9-40. Bern: Peter Lang.
- SANDHU, Arti. 2019. «India's Digital Drag Aunties Breaking New Ground Wearing Familiar Fashions.» *Dress* 45 (1): 55-73. doi:10.1080/03612112.2019.1567131.
- SANTAEMILIA, José. 2018. «Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires.» En *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, editado por Brian Baer y Klaus Kaindl, 11-25. Londres y Nueva York: Routledge. doi:10.4324/9781315505978-2.
- SANTAEMILIA, José. 2019. «A Reflection on the Translation of Sex-Related Language in Audio-Visual Texts: The Spanish Version of J.K. Rowling's The Casual Vacancy.» *Perspectives* 27 (2): 1-13. doi:10.1080/0907676X.2018.1476563.
- SCARLATA, Alexa, Ramon LOBATO y Stuart CUNNINGHAM. 2021. «Producing Local Content in International Waters: The Case of Netflix's *Tidelands*.» *Continuum*. doi:10.1080/10304312.2021.1884654.
- SENELICK, Laurence. 2000. *The Changing Room. Sex, Drag, and Theatre*. Londres: Routledge.
- VASQUEZ TORAL, Enzoë. 2020. «Queer Fiesta. Hybridity, Drag and Performance in Bolivian Folklore.» *Performance Research. A Journal of the Performing Arts* 25 (4): 98-106. doi:10.1080/13528165.2020.1842602.
- ST. ANDRÉ, James. 2014. «Translation as Cross-Identity Performance.» En *Thinking through Translation with Metaphors*, editado por James St. André, 275-94. Londres y Nueva York: Routledge.
- VILLANUEVA-JORDÁN, Iván. 2019. «'You better werk.' Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de RuPaul's Drag Race.» *Cadernos de Tradução* 39 (2): 156-188. doi: 10.5007/2175-7968.2019v39n3p156
- WESTERFELHAUS, Robert y Celeste LACROIX. 2006. «Seeing 'Straight' through Queer Eye: Exposing the Strategic Rethoric of Heteronormativity in a Mediated Ritual of Gay Rebellion.» *Critical Studies in Media Communication* 23 (5): 426-44. doi:10.1080/07393180601046196

