FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2025-2026

Paris Is Burning: Análisis traductológico de la jerga *queer*

Ares Expósito Robles
1634848

TUTOR/A
GONZALO ITURREGUI GALLARDO

Barcelona, 30 de juny de 2026

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Créditos

TÍTULO

Paris is Burning: Análisis traductológico de la jerga *queer*

Paris is Burning: Anàlisi traductològica de l'argot *queer*

Paris is Burning: Translation analysis on queer slang

Autora: Ares Expósito Robles

Tutor: Gonzalo Iturregui Gallardo

Centro: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudios: Grado en traducción e interpretación

Curso académico: 2025-2026

PALABRAS CLAVE

Queer, *ballroom*, jerga, LGTBIQ+, subtitulación, cultura, sexualidad, gender

Queer, *ballroom*, argot, LGTBIQ+, subtitulació, cultura, sexualitat, gènere

Queer, ballroom, slang, LGBTQ+, subtitling, culture, sexuality, gender

RESUMEN

El presente estudio busca analizar las técnicas que se han empleado en la subtitulación al español del documental *Paris is Burning* para resolver los problemas de traducción con el fin de valorar si las soluciones ofrecidas mantienen las marcas identitarias y políticas de la terminología del *ballroom* o si existen traducciones alternativas más óptimas. Se establece un marco teórico basado en trabajos académicos previos sobre la escena *ballroom*, y las traducciones *queer*, feminista y audiovisual, seguido de un análisis traductológico de una selección de términos y expresiones presentes en el documental.

Aquest estudi busca analitzar les tècniques que s'han utilitzat en la subtitulació a l'espanyol del documental *Paris is Burning* per resoldre els problemes de traducció amb l'objectiu de valorar si les solucions propostes mantenen les marques identitaries i polítiques de la terminologia del *ballroom* o si existeixen traduccions alternatives millors. L'estableix un marc teòric basat en treballs acadèmics previs sobre l'escena *ballroom* i les traduccions *queer*, feminista i audiovisual, seguit d'una anàlisi traductològica d'una selecció de termes i expressions presents al documental.

The following study aims to analyze the translation techniques that have been used in Spanish subtitling of the documentary Paris is Burning to solve translation problems in order to assess whether the solutions offered maintain the identity and political markers of ballroom terminology, or if better alternative translations exist. A theoretical framework is established based on previous academic work on the ballroom scene and queer, feminist and audiovisual translations, followed by a translation analysis of a selection of terms and expressions present in the documentary.

A mi tutor, Gonzalo Iturregui, por haberme guiado y por brindar sus conocimientos para que este trabajo haya sido posible.

A Juliana, por haber sido mi compañera de estudio, dudas y estrés durante este proceso.

A mis abuelas, las mujeres más valientes que conozco, por ser mi mayor inspiración para no rendirme nunca.

Y sobre todo a mis padres, por haberme dado la oportunidad de formarme y por ser mi mayor apoyo. Gracias por haber respaldado siempre todas mis decisiones y por animarme a seguir adelante.

Tabla de contenidos

1 Introducción 8

1.1 Justificación del trabajo 8

1.2 Objetivos y metodología 9

1.3 Estructura del trabajo 10

Objeto de estudio: Paris is Burning (1990) 11

2 Marco teórico 13

2.1 El ballroom 13

2.1.1 La historia 14

2.1.2 Categorías 18

2.1.3 Opresión y exclusión social 20

2.1.4 «Houses» y la importancia del papel de «mother» 23

2.2 Traducción feminista 25

2.2.1 Estrategias de traducción feministas 26

2.3 Traducción queer 27

2.4 Traducción audiovisual 29

2.4.1 El «fansubbing» 30

2.5 Problemas de traducción 32

2.6 Técnicas de traducción 33

3 Metodología 35

4 Análisis traductológico 36

4.1 Términos 36

4.2 Expresiones 48

4.3 Categorías 53

5 Conclusiones 56

5.1 Respuestas a las preguntas de investigación 56

5.2 Cumplimiento de los objetivos 58

5.3 Limitaciones del estudio 59

5.4 Propuestas de investigación 60

Lista de referencias 61

Fuente principal 61

Otras referencias 61

Índice de tablas

Tabla 1 36

Tabla 2 37

Tabla 3 38

Tabla 4 39

Tabla 5 40

Tabla 6 40

Tabla 7 41

Tabla 8 42

Tabla 9 43

Tabla 10 44

Tabla 11 45

Tabla 12 46

Tabla 13 47

Tabla 14 48

Tabla 15 49

Tabla 16 50

Tabla 17 51

Tabla 18 52

Tabla 19 53

Tabla 20 54

Tabla 21 55

Tabla 22 56

1 Introducción

La historia de la cultura *ballroom* se remonta a finales del siglo XIX; sin embargo, la escena tal como se conoce hoy surgió en los años sesenta en Harlem, Nueva York, como respuesta a la discriminación que sufrían las personas negras y latinas por parte de les blanques dentro de la propia comunidad LGTBIQ+ (Lawrence, 2011). Originalmente configurado como un espacio subterráneo de resistencia y apoyo para esta comunidad oprimida, el *ballroom* empezó a atraer la atención de públicos externos en la década de 1990, logrando mayor reconocimiento público gracias la canción «Vogue» de Madonna (1990) y el documental *Paris Is Burning* (Livingston, 1990) (Chatzipapatheodoridis, 2017).

Desde su estreno, *Paris Is Burning* (Livingston, 1990) se ha convertido en una obra fundamental para conocer la cultura *ballroom* y sus códigos discursivos, culturales y performativos. Es un medio para comprender un vocabulario amplio propio de esta escena, así como de un colectivo históricamente discriminado tanto por motivos raciales como por su orientación sexual e/o identidad de género. Por lo tanto, su traducción requiere especial atención al contexto cultural, la carga simbólica y el registro del texto original para encontrar una traducción óptima que preserve el mismo tono y sentido en español de España.

1.1 Justificación del trabajo

Hoy en día, el mundo del *ballroom* está presente en muchos ámbitos artísticos, desde la música hasta la televisión. Lo muestra Beyoncé junto a Madonna con su canción «Break my soul – the queens remix» (2022), en la cual hace mención a *houses*[1] icónicas de la escena neoyorquina, e incluso con su gira de 2023, *The Renaissance Tour*, donde dedicó una sección especial para que personajes conocidos como Honey Balenciaga bailaran *vogue* (Frick-Jenkins, 2025). Aunque no es la única, pues cantantes como FKA twigs o Lady Gaga han hecho estas mismas propuestas en sus últimos tours (Chatzipapatheodoridis, 2017). Incluso hay series actuales dedicadas a mostrar la realidad de la comunidad en esa época, como *Pose* (Murphy, 2018-2021) o programas de

[1] En la cultura *ballroom*, las *houses* son estructuras de parentesco elegido que funcionan como núcleos de apoyo. Este concepto se desarrolla con mayor profundidad en la sección «*Houses* y la importancia del papel de *mother*», y el término se analiza en la tabla 1.

televisión como *Legendary* (Lombardo et al., 2020-2023) que permiten experimentar algo parecido a un *ball* a través de la pantalla. Además, las redes sociales, especialmente TikTok, han impulsado la expansión global de términos propios de la escena como *shade* —analizado en la tabla 9—, *read* —analizado en la tabla 8—, *serve* o *mother* —analizado en la tabla 6— (Boček, 2023) que han cruzado el mundo hasta convertirse en palabras usadas y adaptadas mundialmente por la comunidad LGTBIQ+.

A pesar de esta popularización, la presencia de traducciones y subtitulaciones oficiales de los contenidos audiovisuales que representan el *ballroom* no abunda. Esto se observa, por ejemplo, en el caso de *Paris is Burning* (Livingston. 1990), pues en España no está disponible en ninguna plataforma digital oficial, y todes les espectadores que deseen verlo tienen que recurrir a la versión disponible en YouTube, cuyos subtítulos están hechos por fans. También hay una escasez de estudios que hablan de cómo se traduce la jerga específica de este ámbito, especialmente en el marco hispanohablante (Agudo Rojo, 2021). Trabajar la traducción de este documental permite observar las decisiones que se han tomado, y reflexionar sobre cómo se representan las comunidades *queer*[2] racializadas en la versión traducida.

1.2 Objetivos y metodología

Tras el primer visionado del documental prestando especial atención a esta terminología, se plantean las siguientes preguntas de investigación;

- ¿En qué medida estos subtítulos transmiten en su totalidad el significado del término original y conservan su carga política?
- ¿Qué técnicas de traducción se usan con mayor frecuencia y qué pérdidas o transformaciones semánticas se producen cuando se opta por traducciones literales o domesticadoras?
- ¿Existen equivalentes en el español peninsular? ¿Cómo influye la falta de equivalentes en las decisiones traductológicas?

Con el fin de dar respuesta a estas preguntas, el presente trabajo plantea los siguientes objetivos:

[2] A lo largo del trabajo, este término se usa para englobar a todas las identidades que forman parte de la comunidad LGBTIQ+.

- Analizar la traducción al español peninsular de la jerga *queer* presente en la versión subtitulada disponible en YouTube del documental *Paris is Burning*.
- Explorar cómo los procesos de traducción afectan la representación de las identidades *queer* y racializadas.
- Si es necesario, proponer alternativas de traducción que preserven el significado cultural y la carga política de los términos originales.

Para llevar a cabo este estudio será necesario identificar los distintos problemas de traducción que surgen al enfrentar términos del *ballroom* que no tienen equivalentes exactos en español, evaluando no solo su significado literal, sino también su carga social, cultural y política. Para ello, se usará la clasificación de problemas de traducción de Hurtado (2001). También se clasificarán las traducciones a analizar, principalmente según las técnicas que proponen Molina y Hurtado (2002), pero también teniendo en cuenta las técnicas que propone Villanueva Jordán (2019) para traducir el *camp talk*[3] para comprobar si se mantiene el mismo tono que en la versión original.

En el caso de que la traducción propuesta en los subtítulos no sea la más fiel al contexto, se usará este mismo marco metodológico para intentar encontrar la mejor solución posible. La jerga de esta escena se puede entender como un marcador identitario, pues funciona como un dialecto marcado por esta propia comunidad y cargado de humor, ironía y reapropiación cultural (Cintra, 2018), y por eso es importante que la traducción mantenga la carga cultural y política original, ofreciendo una alternativa en nuestra lengua y cultura que pueda expresar el mismo sentido.

1.3 Estructura del trabajo

Este trabajo se estructura en cuatro partes.

El primer apartado presenta el objeto de estudio y contextualiza a les lectores. En esta sección se introduce el documental *Paris Is Burning* (Livingston, 1990), así como su relevancia cultural y social, con el fin de situar el texto audiovisual que será objeto de análisis y traducción. El segundo se centra en el marco teórico. En él se abordan, por un lado, el contexto sociocultural del *ballroom* y los elementos más característicos de esta escena que resultan esenciales para comprender su lenguaje y sus dinámicas y, por otro lado, diversos enfoques teóricos relacionados con la traducción *queer*, la traducción

[3] Estilo discursivo caracterizado por la exageración, la teatralidad, la ironía y el humor, usado por la comunidad queer como marcador de identidad.

feminista, y la traducción audiovisual, tratando también el fenómeno del *fansubbing*, su origen y relevancia en la sociedad contemporánea, y qué diferencias presenta en comparación con la traducción literal. También se explicarán las técnicas de traducción que se van a aplicar para realizar el análisis y los distintos problemas de traducción que pueden presentar los términos analizados. El tercer apartado expone la metodología que se va a emplear en el análisis traductológico. Por último, el cuarto apartado presentará el análisis de los términos seleccionados, aplicando los métodos previamente descritos. El trabajo finalizará con unas conclusiones que buscan responder las preguntas de investigación planteadas al inicio, así como valorar el cumplimiento de los objetivos y las limitaciones que se han encontrado durante la realización de este trabajo, y por último, se sugerirán algunas posibles propuestas de investigación futuras que pueden hacerse a partir de esta.

Objeto de estudio: Paris is Burning (1990)

Paris is Burning es una película documental dirigida por Jennie Livingston, y se considera la primera película de no ficción en presentar la realidad de las comunidades queer racializadas vinculadas a la escena *ballroom* neoyorquina (Solanes Valldaura, 2024). Fue grabada entre 1986 y 1989, y finalmente se estrenó en 1990 (Lawrence, 2011) en el festival cinematográfico *NewFest: New York's LGBT Film Festival*, en el mismo momento en que Madonna sacó su canción *Vogue* (Winsor, 2023).

El documental muestra la escena *ballroom* de Nueva York, especialmente del barrio de Harlem, durante los años ochenta. Retrata a comunidades *queer* negras y latinas que crearon espacios propios y seguros donde podían refugiarse de la exclusión social, el racismo, la precariedad y la violencia institucional que sufrían a diario. En estos espacios, y a través de los *balls*[4] y las *houses*, podían expresarse sin miedo a ser juzgades. Durante este periodo marcado por la crisis del VIH (Winsor, 2023), que resultó en la marginalización masiva de las personas trans*[5] y homosexuales, el *ballroom* funcionaba como un espacio de resistencia y supervivencia colectiva.

[4] Evento competitivo donde personas del colectivo participan en categorías de baile y moda. Término analizado en la tabla 4.

[5] El término trans* se emplea en este trabajo siguiendo a Jack Halberstam (2018), quien utiliza el asterisco para indicar que se trata de una categoría abierta que abarca diversas experiencias de variabilidad de género.

A la vez, *Paris is Burning* muestra cómo era esa cultura de los llamados *balls* organizados en Nueva York, que hasta entonces habían celebrado la comunidad negra y latina a escondidas y de manera clandestina (Lawrence, 2011). Esto lo hace a través de imágenes de dichos *balls*, escenas más íntimas en las cuales las protagonistas muestran su vida cotidiana, y entrevistas con figuras relevantes de la escena como Pepper LaBeija, Dorian Corey y Angie Xtravaganza, entre otras (Lawrence, 2011), que cuentan sus aspiraciones y sus miedos (Winsor, 2023). Estas aspiraciones de las que hablan están relacionadas, en gran parte, con el éxito, reconocimiento y visibilidad social, escapando así de las condiciones de exclusión y violencia que atraviesan en sus vidas. Este deseo lo expresa Angie Xtravaganza en una de las entrevistas: «I would like to be a spoiled rich white girl. They get what they want whenever they want it and they don't have to struggle with finances and nice things . . . They don't have to have that as a problem» (*Paris is Burning*, 1990, 22:21), y también lo hace Octavia Saint Laurent: «I think if I could just be on TV . . . I'd do that . . . I want to be wealthy, if not wealthy content, comfortable. I want to be somebody. I mean, I am somebody I just want to be a rich somebody» (*Paris is Burning*, 1990, 43:22). Y es precisamente en los *balls* donde les concursantes, a través de la performatividad, pueden imaginarse y encarnar identidades que viven estos estilos de vida que elles anhelan. Además, estas interpretaciones también se utilizan para crear un espejismo de conformidad de género en el mundo exterior (Bailey, 2011). Pepper LaBeija afirma que «[i]n the ballroom circuit it is so obvious that if you have captured the great white way of living, or looking, or dressing, or speaking, you *is* a marvel» (*Paris is Burning*, 1990, 43:00).

La película también explora la organización de esta escena neoyorquina tan elaborada y compleja, pues muestra al espectador las estructuras de los *balls*, en los cuales les participantes compiten en categorías para ganar trofeos (Hoarau, 2023). Una de las formas en que muestra esta complejidad es a través de su estructura. *Paris is Burning* está organizado en distintas secciones cuyos títulos hacen referencia a términos propios de la comunidad *ballroom* (Winsor, 2023). Estas secciones tienen como objetivo introducir al espectador en el funcionamiento de los *balls* y en los elementos que deben conocerse para entender su dinámica y significado. Algunas se centran en las categorías de competición, y se detallan las normas y expectativas asociadas a las distintas temáticas de los desfiles. Otras abordan la figura de la *mother* [6]y la importancia de las *houses*, que actúan como

[6] Personas encargadas de liderar las *houses*. Se ofrece una definición más amplia en la sección «houses» y la importancia del papel de «mother»

unidades familiares alternativas y ofrecen apoyo emocional y material a sus miembros (Solanes Valldaura, 2024). A la vez, se incluye una sección dedicada al *voguing*, su historia y su importancia dentro de los *balls*. De este modo, les espectadores acceden directamente a la organización de estos eventos y se familiarizan con el léxico propio de esta escena. Cada sección incorpora palabras específicas que se repiten y contextualizan mediante uso y que están vinculadas a ciertas prácticas culturales que la traducción literal no puede reflejar.

A pesar de su relevancia cultural y de la gran visibilidad que brindó al mundo del *ballroom* y a esta comunidad marginalizada, también se ha cuestionado muchas veces si esta visibilidad realmente benefició a las protagonistas. La película ha recibido críticas por la manera en que retrata la comunidad (Winsor, 2023), pues hay quien argumenta que «Livingston capitalised on the hardships of the community, misrepresented them, and failed to provide sufficient, if any, financial compensation for the film's performers» (Winsor, 2023, p. 83).

2 Marco teórico

En este apartado se explica qué es el *ballroom* y todos los factores que hay que conocer para entender cómo funciona y lo que representa. Después se tratan la traducción *queer* y la traducción feminista, y también se incluye la traducción audiovisual y el *fansubbing*. Por último, se explican los problemas habituales en traducción y las técnicas que se suelen usar para resolverlos.

2.1 El ballroom

En esta sección se introduce la historia del *ballroom* para conocer sus orígenes y cómo ha evolucionado con el paso de los años. Posteriormente se introducen algunas de las categorías más relevantes de los *balls* usando el artículo de Bailey (2011) como apoyo. Seguidamente, hay una sección dedicada los distintos tipos de opresión que enfrentan los miembros de esta comunidad. Finalmente, la sección cierra con un apartado dedicado a explicar la función de las *houses* y la importancia del papel de *mother*.

2.1.1 La historia

Las primeras evidencias que existen y que se pueden relacionar con la cultura del *ballroom* que se conoce en la actualidad son de la segunda mitad del siglo XIX. Como explica Lawrence (2011, p. 3), «Harlem's Hamilton Lodge staged its first queer masquerade ball in 1869». Estos eventos se siguieron celebrando a lo largo de los años, ganando un reconocimiento que llevó a su celebración en el Madison Square Garden a finales de 1920 (Lawrence, 2011). Dichos bailes se empezaron a celebrar una vez al mes, y les bailarines eran mujeres vestidas de hombres y hombres vestidos de mujer que bailaban en parejas. Con la creciente popularidad, «the New York state legislature had criminalised 'homosexual solicitation' in 1923 as part of a wider backlash around male-male sexual relations» (Lawrence, 2011, p. 3). Esta represión generó una pausa temporal de la actividad *queer* en Nueva York hasta que, tras la Segunda Guerra Mundial, aquellos hombres homosexuales que habían pasado por la ciudad en su camino al frente de batalla regresaron y la retomaron, aunque las celebraciones cambiaron un poco, pues ahora lo que les espectadores iban a ver eran hombres vestidos con ropa de mujer desfilando ante un jurado (Lawrence, 2011).

Fue a finales de los años sesenta que la cultura del *ball* empezó a dividirse según el color de la piel. A pesar de que las personas negras y latinas eran bienvenidas a participar en los eventos previamente mencionados, se les pedía que se blanquearan la cara para poder ganar (Lawrence, 2011). Esta tensión queda documentada en el documental *The Queen* (Simon, 1968), que muestra el momento exacto en que Crystal LaBeija denunció públicamente la existencia de un sesgo racial en los criterios de evaluación del jurado (Koudelová, 2022). Como consecuencia de esta exclusión, LaBeija decidió crear una comunidad propia para personas racializadas en la que los criterios de valoración de la belleza no estarían definidos por los cánones de belleza blancos.

Una década más tarde se empezaron a formar las primeras *houses*, siendo la *House of LaBeija*, fundada en 1972, la primera *house* en crearse (Winsor, 2023). Según relata Lawrence (2011), su origen se sitúa en el momento en que Lottie—figura relevante de la escena en aquella época—propuso a Crystal LaBeija celebrar un *ball* propio, así como formar un grupo estable bajo su liderazgo, en el que LaBeija asumiría el rol de *mother*. Ella aceptó la propuesta, movida por el deseo de obtener el reconocimiento que le había sido negado previamente. A partir de esta iniciativa, otras *drag queens* negras

decidieron seguir este mismo modelo y comenzaron a fundar sus propias *houses* (Lawrence, 2011).

Durante los años ochenta, el *ballroom* empezó a reforzarse como una escena estructurada y en expansión. Con la creación de la *House of Omni* y la *House of Eboni* en 1979 y 1980 en el barrio de Brooklyn, esta escena salió de Harlem para extenderse por otros barrios de Nueva York (Lawrence, 2011). Esta expansión resultó en un aumento del número de participantes, así como en la organización de más *balls* y en más exigencia competitiva. Un año más tarde, en 1981, se celebró el *Paris is Burning Ball* —el cual usaría Livingston posteriormente para darle nombre a su famosa obra—, y que se considera un evento clave en la historia del *ballroom*, pues como afirma Kevin Ultra Omni, «that's the first time the categories were really there» (Lawrence, 2011). A partir de este momento las categorías empezaron incluir la expresión de masculinidades y otras posibilidades intermedias, sin quedar limitadas únicamente por la feminidad (Koudelová, 2022). En este contexto de creciente sofisticación competitiva también empezó a consolidarse el *voguing*[7] como una de las expresiones performativas más distintivas del *ballroom*. En la obra de Lawrence (2011), DePino—DJ relevante dentro de la escena—menciona dos teorías principales sobre el origen de este baile. Según una de ellas, Paris Dupree sacó una revista *Vogue* mientras bailaba y empezó a imitar las poses de las modelos, convirtiendo este gesto en una competición improvisada para ver quien hacía la pose con mayor elegancia. La otra versión se originó en las cárceles de Nueva York, donde los hombres negros homosexuales hacían movimientos corporales específicos para captar la atención de otros reclusos. Independientemente de su origen exacto, el *voguing* se estableció en la escena como una batalla coreográfica que funcionaba como «a way of saying "I am better than you"» (Koudelová, 2022, p. 34), pero a través de la destreza corporal, y no mediante la violencia física.

[7] Estilo de baile de la cultura *ballroom* basado en poses y expresiones corporales inspiradas en el mundo de la moda.



Figura 1. Escena donde se muestra un grupo de personas bailando «vogue». Captura extraída de Paris is Burning.

Esta consolidación dio paso a un nuevo periodo marcado por la popularización del *ballroom*. A finales de la década, lo que hasta entonces había sido una cultura mayoritariamente clandestina empezó a atraer la atención de la industria musical y de los medios de comunicación. Koudelová (2022) distingue dos etapas en este proceso: un periodo de transición, centrado en su popularización en Estados Unidos a finales de los ochenta y principios de los noventa, y un periodo de globalización, centrado en su expansión internacional a partir del siglo XXI.

Aunque la explotación mediática del *ballroom* no alcanzó su punto álgido hasta 1990, ya en 1989 se ocurrieron acontecimientos que comenzaron a preparar el terreno. *The Love Ball* fue un evento benéfico organizado para recaudar fondos para luchar contra el VIH/sida, y fue el primer encuentro entre la escena del *ballroom* y las élites culturales (Lawrence, 2011). Ese mismo año, Malcolm McLaren lanzó «Deep in Vogue» (1989), considerada la primera canción en incorporar referencias al *voguing*. Pero como se ha mencionado previamente, el cambio definitivo llegó en marzo de 1990 con el lanzamiento de «Vogue» de Madonna, pues su éxito internacional situó el *voguing* en el centro de la cultura popular. La canción y el videoclip, inspirados en las poses características del *ballroom*, contribuyeron a la difusión del término *vogue* y de algunos elementos estilísticos de la escena. Además, cabe destacar que tanto el videoclip como la gira *Blond Ambition Tour* contaron con la participación de Luis y Jose Xtravaganza (Lawrence, 2011), miembros de la *House of Xtravaganza*, y esto ayudó a dar visibilidad a algunas

figuras procedentes de este contexto. Un año más tarde se estrenó *Paris Is Burning*, documental que ofreció una mirada más directa a la realidad del *ballroom*.

A partir de 2009, la escena empezó a experimentar una nueva transformación con el estreno de *RuPaul's Drag Race* (RuPaul, 2009-presente), un fenómeno televisivo que redefinió la representación del *drag* en el ámbito internacional y contribuyó a la circulación global de referencias vinculadas al *ballroom*. A pesar de no ser un programa centrado específicamente en esta escena, una gran parte de su estructura sigue el mismo formato que un *ball*. Un ejemplo es la organización de las pasarelas en forma de categorías, en las que les concursantes deben presentar trajes ajustados a una temática concreta. Además, el programa incorpora vocabulario y expresiones procedentes de esta cultura (Heller, 2020), algunas de ellas analizadas en las tablas 10, 16 y 18. La magnitud de este fenómeno se refleja en la expansión internacional del programa, que actualmente cuenta con ediciones en más de catorce países, entre ellos España. Al mismo tiempo, la aparición y popularización de YouTube jugó un papel fundamental en esta etapa, pues la circulación de vídeos de los *balls* permitió que personas de distintos países accedieran por primera vez a esta cultura y se sintieran atraídas (Koudelová, 2022). En la actualidad, esta visibilidad se ha visto reforzada por la aparición de producciones audiovisuales centradas en la cultura *ballroom*, como *Pose* (Murphy, 2018-2021) y *Legendary* (Lombardo et al., 2020-2023), ambas mencionadas previamente. En el caso de *Pose* (Murphy, 2018-2021), creada por Ryan Murphy, la serie destacó por su intención de representar la escena neoyorquina con el mayor grado de fidelidad posible, contando con la colaboración de personas conectadas directamente al *ballroom* tanto en el reparto como en el equipo creativo. Por su parte, *Legendary* (Lombardo et al., 2020-2023) adopta el formato de competición televisiva, pues se trata de un enfrentamiento entre *houses* que deben superar distintos retos relacionados con los *balls*, y el jurado cuenta con figuras reconocidas de la escena como Leiomy Maldonado y Dashaun Wesley.

Más recientemente, esta integración en la cultura popular se ha hecho aún más evidente con la incorporación de figuras procedentes de la escena en espectáculos y giras de grandes artistas internacionales (Chatzipapatheodoridis, 2017), pues el *voguing* y otras formas performativas del *ballroom* han pasado a formar parte de escenarios de alcance masivo. A la vez, la escena del *ballroom* se ha expandido a numerosas ciudades del mundo, donde se organizan *balls* de manera regular. Estos eventos, que en sus orígenes estaban reservados a circuitos clandestinos, cuentan hoy con la asistencia de celebridades y figuras públicas.

2.1.2 Categorías

Las categorías del *ballroom* no solo organizan la competición, sino que también constituyen un sistema alternativo de clasificación del género y de la identidad. Es necesario comprender su funcionamiento para poder realizar su análisis traductológico y, para ello, este apartado se apoyará principalmente en la obra de Bailey (2011), que analiza la estructura interna de la escena y de este sistema de género que desestabiliza el binarismo tradicional. Como se ha mencionado previamente, en 1981 cambiaron las categorías, y Bailey (2011) afirma que el nuevo sistema «allow[s] ballroom members, who cannot afford or don't desire to get sex reassignment, the latitude of exercising their chosen gender and sexual identities and leading lives based on their life preferences and experiences» (p. 375).

En el artículo se explica como esta nueva estructura de categorías «is made up of 3 inextricable dimensions: sex, gender and sexuality» (Bailey, 2011, p. 369). Los miembros de la comunidad creen que el sexo no es un hecho biológico fijo, sino el resultado de un proceso continuo que se mantiene mediante prácticas y reconocimiento social. De esta forma, dentro del *ballroom* se distinguen tres categorías de sexo:

- *Female*: Individuo cuyo sexo anatómico al nacer fue femenino.
- *Male*: Individuo cuyo sexo anatómico al nacer fue masculino.
- *Intersex/Transsexual*: Individuo cuyo sexo anatómico al nacer fue tanto masculino como femenino, o indeterminado.

A pesar de que estas categorías de sexo se consideran, generalmente, determinadas por la biología, Bailey (2011) explica que «ballroom members hold the fundamental belief that sex categories are malleable and that the body can be altered through various means, such as reconstructive surgery, hormonal therapy, or padding» (p. 370).

2.1.2.1 Sistema de género

La creencia de que el sexo es moldeable sirve como base para un sistema de género (Bailey, 2011) que está dividido en 6 categorías:

- *Butch queen*: individuos que nacieron biológicamente hombres y que se identifican como gais o bisexuales. Su expresión de género puede ser masculina o femenina.

- *Femme queen*: mujeres trans (MTF[8]) o personas en distintas etapas de transición de género.
- *Butch queen up in drags*: hombres gais que son *drag queens* pero no toman hormonas ni viven su día a día como mujeres.
- *Butch*: hombres trans (FTM[9]) o personas en distintas etapas de transición de género. También se usa para referirse a las lesbianas masculinas o a mujeres que se presentan/aparecen como hombres, independientemente de su orientación sexual.
- *Women*: mujeres biológicas, pueden ser lesbianas, heterosexuales o *queer*.
- *Men/Trade*: hombres biológicos que se identifican como heterosexuales.

Este sistema de género funciona como un conjunto de categorías que permite a les participantes desfilar libremente en aquella que se ajuste mejor a su expresión de género. Al igual que ocurre con las categorías de sexo, es fundamental entender que no se conciben como simples datos biológicos, sino que también se consideran un proceso performativo y cambiante.

2.1.2.2 Realness

Uno de los términos más usados en la escena es *realness*. Heller (2020) lo define como «an ideological outline for how marginalized people can performatively manipulate public perceptions that mark them as different» (p. 133). A la vez, Bailey (2011) afirma que «realness requires adherence to certain performances, self-presentations, and embodiments that are believed to capture the authenticity of particular gender and sexual identities» (p. 377).

De este modo, el significado de esta palabra no se limita simplemente a «parecer auténtico», sino que implica la capacidad de encarnar de manera convincente delante del jurado y del público una identidad social específica propia de la sociedad dominante heteronormativa (Bailey, 2011). «The idea of realness is to look as much as possible as your straight counterpart», cuenta Dorian Corey en *Paris is Burning* (Livingston, 1990, 18:37). Además, esta categoría siempre toma como modelo categorías sociales existentes en el mundo exterior a las que les participantes nunca han tenido acceso (Heller, 2020). Bailey (2011) pone las siguientes categorías como ejemplo: *thug realness*, que busca

[8] MTF (male to female), siglas usadas para referirse a una persona que transiciona de masculino a femenino.
[9] FTM (female to male), siglas usadas para referirse a uma persona que transiciona de feminino a masculimo.

encarnar una masculinidad urbana; *executive realness*, que busca encarnar la figura de una persona ejecutiva de clase media-alta; *schoolboy realness*, que busca encarnar la figura de un joven estudiante. Sin embargo, el término no se limita a designar la representación de estas categorías sociales en la pasarela, sino que también funciona como criterio para evaluar la capacidad de las personas trans* de pasar como cisgénero y normativas en el mundo exterior. Bailey (2011) da como ejemplo estas otras categorías: *femme queen realness*, reservada únicamente para mujeres trans; *butch realness*, reservada únicamente para hombres trans; *butch queen up in drags realness*, que busca representar una feminidad creíble desde una identidad masculina.

El *realness* también sirve como herramienta social, ya que permite a los miembros ser percibides como personas normativas dentro de una sociedad que les discrimina a diario, y esto puede proporcionarles protección frente a la violencia y la exclusión social. En *Paris is Burning*, Corey afirma: «when they can walk out of the ballroom into the sunlight and onto the subway and get home and still have all their clothes and no blood running off their bodies, those are the femme realness queens» (Livingston, 1990, 21:49). A pesar de referirse específicamente a mujeres trans, reafirma que esta performatividad puede actuar como un escudo frente a la hostilidad de la sociedad, porque «they give the society that they live in what they want to see and they won't be questioned» (Paris is Burning, 1990, 20:00).

No obstante, a lo largo de los años algunas interpretaciones externas han entendido esta categoría como un intento de imitación o aspiración a ser personas blancas, pero Bailey (2011) rechaza estas ideas, aclarando que esta performatividad no busca borrar la identidad racial de los miembros, sino dominar y reapropiar todos esos códigos sociales de género, clase y sexualidad que han sido históricamente inaccesibles para los grupos marginalizados.

2.1.3 Opresión y exclusión social

Para realizar el estudio, así como para comprender el *ballroom* en su totalidad, es importante conocer el contexto sociocultural en el que vivían los miembros de la escena durante el periodo de grabación de *Paris is Burning* (Livingston, 1990), puesto que sus experiencias influyen de forma directa en el uso del lenguaje y el significado de la terminología empleada. Este contexto está marcado por las dificultades y la discriminación que estas comunidades han sufrido históricamente en Estados Unidos, donde el racismo y la LGTBI-fobia han estado presentes durante siglos (Hoarau, 2023).

2.1.3.1 Discriminación racial

Estados Unidos es un país profundamente marcado por el racismo, cuyo origen se remonta al 1619 con la llegada forzada de personas africanas esclavizadas a las colonias británicas de Norteamérica (Finkelman, 2006). Durante más de dos siglos, la esclavitud constituyó un sistema legal que deshumanizaba a las personas negras, tratándolas como propiedad y negándoles derechos fundamentales. La esclavitud se abolió legalmente en 1895 con la aprobación de la Decimotercera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos (Lavelley, 2022), pero esta abolición no puso fin a la desigualdad racial.

En las décadas posteriores se aprobaron las leyes Jim Crow, que legalizaban la segregación racial e imponía la supremacía blanca en la educación, el transporte público, la vivienda y el acceso a espacios públicos como cinemas, teatros, etc. (Hoarau, 2023). Además, también negaba el derecho al voto a las personas negras. Finalmente, el movimiento por los derechos humanos logró la abolición formal de estas leyes con la aprobación del *Civil Rights Act* en 1964 (Hoarau, 2023).

A pesar de este logro, las consecuencias de siglos de discriminación siguieron causando desigualdades económicas, segregación residencial y violencia racial. En su tesis final, Hoarau (2023) hace una crítica a la visión blanca sobre las personas negras, que se han considerado criminales debido a los encarcelamientos masivos producidos de forma recurrente en los últimos años, y cita una frase de Michelle Alexander (2010): «Today mass incarceration defines the meaning of blackness in America: black people, especially black men, are criminals. That is what it means to be black» (p. 197). Por lo tanto, el racismo no desapareció, sino que se transformó y persistió como el factor principal en la marginalización de las comunidades negras a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad.

2.1.3.2 LGTBI-fobia

Aparte del racismo estructural, los miembros del *ballroom* también sufrían discriminación debido a su orientación sexual e identidad de género. Como se menciona en *Paris Is Burning,* si formas parte de la escena, «[y]ou have three strikes against you in this world. Every black man has two: that they're just black and they're a male. But you're black and you're a male and you're gay» (Livingston, 1990, 00:53). En Estados Unidos, y parecido al racismo, estas actitudes tienen unas raíces históricas profundas.

La homofobia en este país va muy ligada alel colonialismo. Durante la época colonial del continente americano, los europeos impusieron sus creencias religiosas y

leyes en los nuevos territorios (Hoarau, 2023), y en el caso de los Estados Unidos, una de estas leyes impuesta por los colonos ingleses fue la ley de sodomía, que criminalizaba ciertos actos sexuales que se consideraban pecados y amenazas contra la naturaleza (Hoarau, 2023). Estas leyes fueron legítimas hasta 2003, cuando se derogaron en el caso *Lawrence v Texas* (Han y O'Mahoney, 2014), pero dichas creencias se han mantenido con los años, reforzándose con la religión y creando estereotipos que han llevado a la exclusión de esta comunidad (Hoarau, 2023).

Aparte de lidiar con el racismo y la homofobia en un mundo liderado por hombres blancos, muches también sufrieron discriminación dentro de la propia comunidad negra, y en muchos casos por parte de las familias, dado que la mayoría de los miembros del *ballroom* han crecido en núcleos familiares heteropatriarcales cuyos ideales van en contra de la homosexualidad y la transexualidad (Hoarau, 2023). Ward (2005) hace una reflexión sobre la homofobia en las comunidades negras y su relación directa con las creencias de la iglesia negra y la hipermasculinidad. Argumenta que las iglesias negras en los Estados Unidos son una fuente importante en la homofobia dentro de las comunidades afroamericanas, cuyas doctrinas religiosas suelen representar la homosexualidad como pecado. No obstante, estos lugares de culto no son la única fuente, pues estas creencias se retroalimentan y refuerzan por el nacionalismo negro, que promueve una imagen de masculinidad heterosexual como símbolo de fortaleza racial. Esta idea también la afirma Lawrence (2011): «black, gay, working-class (drag queens) found themselves estranged not only from their biological families . . . but also the ruling cadre of black nationalist leaders, whose increasingly macho 'real man' discourse was popularised by the gangs» (p. 4). En un contexto de opresión racial, la hipermasculinidad —entendida como la exageración del comportamiento masculino estereotipado— se convierte en una estrategia de resistencia, y la heterosexualidad se asocia con la masculinidad auténtica, mientras que la homosexualidad se ve como feminización, y por ende debilidad (Ward, 2005). Cabe recalcar que esta hipermasculinidad no es únicamente propia de la comunidad afroamericana, sino un problema de nivel nacional, pues «the normative construction of masculinity in US society is heavily influenced by hypermasculine symbols and ideals» (Ward, 2005, p. 496).

2.1.3.3 Exclusión social y estrategias de supervivencia

El rechazo de estas familias hacia sus hijes *queer* muchas veces resulta en su expulsión del hogar cuando salen —o en muchos casos les sacan— del armario[10], obligándoles a buscar un sitio donde vivir (Hoarau, 2023). Nueva York se convirtió en la primera opción para muches de estes jóvenes *queer* debido a su fama como espacio de mayor visibilidad y presencia de personas del colectivo (Hoarau, 2023). No obstante, como la mayoría no había podido terminar los estudios, no podían acceder a empleos con buenos salarios (Hoarau, 2023), además de ser rechazades de muchos puestos debido al color de su piel y su sexualidad e/o identidad de género. Esto les forzaba a vivir en precariedad en los barrios más accesibles de la ciudad, siendo Harlem uno de ellos. Debido a la falta de recursos económicos, muches recurrían a la prostitución (Hoarau, 2023), especialmente las mujeres trans, que en algunas ocasiones resultaban víctimas de violencia letal.

Esta situación de vulnerabilidad se vio aún más agravada con la pandemia del VIH/sida. Los primeros casos en Estados Unidos se registraron en 1981 (Lawrence, 2022), y los medicamentos para tratar y prevenirlo tardaron décadas en desarrollarse (Winsor, 2023), causando la muerte de miles de personas: «Aids took eight years to claim its first 100,000 lives, and another three years to claim its next 100,000 lives, after which another 300,000 passed in the four years that ran to 1995, the year the disease peaked» (Lawrence, 2022, p. 9). Como consecuencia, muchos miembros de la escena del *ballroom*, sobre todo esos que hacían trabajo sexual, se convirtieron en víctimas de la enfermedad. Además, el estigma social asociado al VIH/sida y la discriminación institucional resultó en la negación de atención médica y tratamiento a muchas personas *queer* racializadas.

2.1.4 «Houses» y la importancia del papel de «mother»

El núcleo familiar heteronormativo ha sido históricamente el modelo dominante en las sociedades occidentales, basándose en la idea de una familia compuesta por un padre y una madre heterosexuales y sus hijas o hijos (Solanes Valldaura, 2024). El modelo contribuye a establecer normas y expectativas sobre cómo deben ser el género y la sexualidad: la masculinidad para los hombres, la feminidad para las mujeres, y la heterosexualidad como estándar obligatorio, excluyendo a cualquier persona que no

[10] Expresión usada para referirse a cuando una persona del colectivo decide anunciar su sexualidad e/o identidad de género. Analizada en la tabla 17.

encaja dentro de estas normas. A raíz de esta exclusión, las personas *queer* han tenido que encontrar alternativas y formar núcleos familiares propios.

En el *ballroom*, estas alternativas familiares son las *houses*, que se pueden definir como «social configurations that serve as sources of support for the diverse membership of the ballroom community» (Bailey, 2011, p. 367), y se crean a través de relaciones sociales, no biológicas (Bailey, 2011). Funcionan como estructuras familiares elegidas, formadas principalmente por personas *queer* y trans*. A pesar de que su principal objetivo es ofrecer apoyo emocional y afectivo, algunas *houses* también funcionan como hogar para jóvenes que viven en la calle, ofreciéndoles refugio y recursos básicos (Solanes Valldaura, 2024). Además, actúan como espacios donde pueden experimentar y expresar su identidad de género y sexualidad de manera segura y con el apoyo y ayuda de personas con vivencias similares. Otro de los objetivos principales de las *houses* es organizar y competir en los *balls*: «members of houses produce and participate in these competitive and celebratory performance events» (Bailey, 2011, p. 368)

Las encargadas de liderar las *houses* son las *mothers*, que suelen ser hombres gais o mujeres trans y, en algunos casos, cuentan con la ayuda de *fathers*, que suelen ser hombres trans (Bailey, 2011). Estas figuras siempre tienen un rol relevante en la escena, ya sea por su talento o por el número de trofeos ganados. En *Paris Is Burning*, Willi Ninja explica que es la *mother* de la *House of Ninja* «because they say I'm the best voguer out» (Livingston, 1990, 30:08). El papel de la *mother* es, principalmente, orientar a los miembros de la *house*, ofrecerles consejos, ayudarles a desarrollar confianza, autoestima y estrategias de supervivencia y, en algunos casos proporcionarles alojamiento y comida. Al contrario de la estructura familiar heteronormativa, en las *houses* la *mother* tiene el máximo poder dentro del núcleo familiar (Solanes Valldaura, 2024).

Así, las *houses* juegan el papel de espacios esenciales donde sus miembros pueden construir una identidad y redes de cuidado que reemplazan los lazos familiares tradicionales que nunca tuvieron.

Se ha dejado en evidencia que el *ballroom* es un espacio complejo en el que se mezclan muchos elementos que hacen que sea una red de significados sociales y culturales muy concreta. Por eso, para traducir este tipo de textos es necesario recurrir a enfoques *queer* y feministas en el estudio de la traducción que ayuden a entender cómo transmitir los elementos.

2.2 Traducción feminista

En los años 80 se empezó a desarrollar un giro cultural en los estudios de traducción, aunque este nombre no fue acuñado hasta la publicación del estudio de Bassnett y Lefevere (1990). Este enfoque estudia los factores culturales que afectan la traducción y sostiene que la cultura de llegada condiciona la labor del le traductor. Debido a de este giro cultural los estudios de traducción observaron un cambio en la comprensión de sus bases, «which were (now) challenged most notably by feminist and postcolonial theories that drew critical attention to the intricacies of power, ideology, and ethics involved in the work of translation, as well as to the translator's agency» (Kedem, 2019). La traducción pasó de ser un proceso neutral centrado en la equivalencia lingüística entre palabras y estructuras a concebirse como una práctica ligada a contextos culturales, ideológicos y sociales.

A raíz de este nuevo enfoque surge la traducción feminista, que se basa en la idea de que la opresión hacia la mujer también se puede ejercer a través del lenguaje (Serrano Cruz, 2019). Con el objetivo de eliminar esta carga patriarcal, nace en los años 80 —durante la segunda ola del feminismo— la Escuela Canadiense de Traducción Feminista, una corriente y práctica impulsada por autoras como Luise von Flotow (1997), Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) y Sherry Simon, que incorpora la ideología feminista a la traducción. Estas autoras no traducen de la forma «fiel» tradicional, sino que defienden que traducir implica reescribir con el objetivo de construir una cultura literaria feminista y dar voz a mujeres. Critican el lenguaje sexista en la traducción, la invisibilidad de las autoras, la distorsión de textos feministas, y la representación sexista.

No obstante, debido a que el texto original que se va a analizar posteriormente trata las realidades de una comunidad racializada y víctima de exclusión social, el estudio no se puede limitar a teorías aplicadas al feminismo blanco. Pese a la relevancia de los estudios feministas canadienses, estos resaltan por su sesgo eurocentrista y su enfoque en el feminismo blanco. De este modo, el volumen colectivo editado por Castro y Ergun (2017), introduce una perspectiva transnacional e interseccional en los estudios de traducción feminista y busca ampliar «the definition of feminist translation from an exclusively gender-conscious approach to a more intersectional and heterogeneous model of cross-border meaning-making» (Castro y Ergun, 2017, p. 2).

2.2.1 Estrategias de traducción feministas

Luise von Flotow (1991) introduce cuatro estrategias de traducción feministas para poner fin a las prácticas traductoras machistas:

- Suplementación o compensación: modificación del texto para adaptar las diferencias entre lenguas y culturas, especialmente las relacionadas con el género y sus significados.
- Metatextualidad: uso de prefacios, notas al pie y otros elementos para explicar las decisiones de le traductor o aclarar significados que pueden perderse en el texto traducido. Con esta técnica se puede proporcionar un contexto feminista, y además visibiliza la tarea de les traductores.
- Secuestro: reescritura de un texto para reducir o eliminar elementos sexistas.
- Pacto especular: colaboración entre la persona que traduce y la que escribe para crear un trabajo en común, dando lugar a un proceso de coautoría.

Olga Castro (2010) refuerza estas estrategias e introduce dos estrategias más relacionadas con el lenguaje inclusivo:

- Neutralización: sustitución del término sexista por uno neutro para evitar indicar el género de forma explícita.
- Feminización: uso de términos femeninos en lugar de femeninos para hacer abiertamente visibles a las mujeres en el lenguaje.

En relación a lo mencionado previamente, también es necesario dar importancia a las formas en que se pueden traducir realidades alejadas al modelo eurocentrista. En el noveno capítulo del volumen editado por Castro y Ergun (2017), escrito por Justine M. Pas y Magdalena J. Zaborowska, se analiza cómo se traducen entrevistas del *Global Feminist Project* —un proyecto que recoge testimonios de activistas feministas de distintos países— con el objetivo de ver qué estrategias permiten traducir estas voces sin distorsionarlas. Critican el uso de la domesticación para traducir las voces de personajes no procedentes de occidente, pues su uso «risk[s] reducing intricate narratives of non-western multilingual women to culturally essentialist, ahistorical and simplistic depictions of their marginalisation and disempowerment» (Pas y Zaborowska, 2017, 140). Por eso, las autoras identifican y proponen las siguientes estrategias:

- Literaridad: mantener estructuras poco naturales en inglés para preservar la diferencia cultural.

- Uso de expresiones no idiomáticas: evitar adaptar demasiado los modismos al inglés estándar para que se pueda percibir el origen cultural.
- Inclusión de palabras originales: mantener términos en la lengua fuente y añadir la definición o explicación.
- Notas a pie de página: para explicar el contexto o aclarar cuestiones de género.
- Uso del género gramatical: para hacer visibles las relaciones de género e identidades.
- Intervenciones dentro del texto: uso de explicaciones entre paréntesis para hacer visible la traducción.

En este trabajo estas teorías son muy relevantes para analizar textos que representan realidades diversas y comunidades marginalizadas, porque ofrecen herramientas para reflexionar sobre cómo las decisiones traductoras pueden influir en mantener su visibilidad o invisibilizarlas.

2.3 Traducción queer

La traducción *queer* es un enfoque dentro de los Estudios de la Traducción que «marks an encounter between not only two different concepts but also two different fields —queer theory and translation studies— along with their intricate presuppositions, concepts, ways of thinking and practices» (Kedem, 2019, p. 161). No se limita simplemente a trasladar palabras de un idioma a otro, pues para llevar a cabo este tipo de traducción es necesario prestar especial atención a la forma en que se representa el género, la sexualidad y las identidades no normativas en el TO. Este enfoque ha llevado a traductores a examinar cómo estas identidades se pueden borrar o distorsionar en el proceso de traducción, especialmente cuando el idioma de llegada tiene normas socioculturales diferentes.

Uno de los pioneros en el análisis de la traducción de identidades *queer* fue Harvey (1998), que compara las traducciones del *camp talk* que usan personajes gais en dos obras de posguerra escritas en francés e inglés. En este, Harvey destaca como el *camp talk* se puede usar con una connotación positiva —cargada de humor— o negativa —para reforzar estereotipos—, en función de su papel en el texto. En muchos casos el *camp talk* tiende a ser neutralizado, transformado, o incluso eliminado, lo que conlleva la pérdida de su dimensión identitaria y cultural. En el contexto de las obras de posguerra que analiza Harvey (1998), este vocabulario se usa con una intención concreta de representación de identidades *queer* en una época marcada por su marginalización, y por este motivo el

traductor debe ser consciente del papel que juegan elementos en el texto y de las intenciones del autor al usarlos para determinar cómo trasladarlo a la lengua meta.

Cuando se habla de traducción hay que tener en cuenta que su razón de ser es la diferencia entre las lenguas y las culturas, y que se dirige a un destinatario que, por lo general, desconoce la lengua y la cultura en la que está formulado el texto original. Por tanto, el papel de les traductores es fundamental, pues actúan como mediadores culturales y lingüísticos y deben transferir de manera fiel el sentido del TO. Para ello, es esencial tener un amplio conocimiento sociocultural y político tanto de la cultura de origen como de la de llegada. El grupo PACTE (2018) hace un estudio para proponer un marco europeo para medir la competencia traductora en distintos niveles, y para ello identifica algunas subcompetencias necesarias para traducir, entre ellas está la «cultural, world knowledge and thematic competence» (PACTE Group, 2018, p. 119). No obstante, la falta de conocimiento sociocultural por parte de le traductor puede resultar en la modificación del mensaje original, especialmente en textos que tratan experiencias *queer*. En este contexto, les traductores pueden «transferir sus propios deseos al traducir . . . como resultado de ello, generar traducciones corrompidas» (Martínez Evangelista, Barbosa, & Braddy, 2024, p. 128).

Con el tiempo surgieron más estudios sobre traducción *queer*, y uno de ellos es *Queering Translation, Translating the Queer*, editada por Baer y Kaindl (2018), que reúne diferentes capítulos escritos por distintos autores que analizan aspectos concretos de este campo. Uno de estos autores es Marc Démont (2018), que analiza cómo se tiende a traducir lo *queer* en textos literarios. Démont argumenta que la traducción de este tipo de contenidos implica decisiones ideológicas que pueden borrar, reducir o mantener la disidencia sexual y de género presente en el TO. Propone tres modos de traducción que responden a distintas formas de interpretar y trasladar lo queer:

- *Misrecognizing translation*: cuando el traductor no identifica correctamente los elementos queer del texto o decide omitirlos. Como resultado la dimensión queer desaparece.
- *Minoritizing translation*: el traductor sí que reconoce que hay contenido *queer* pero lo traduce de manera simplificada o reductora, perdiendo matices importantes.
- *Queering translation*: Intenta preservar la complejidad, ambigüedad y carga política del TO. Este método requiere buscar soluciones creativas y respetar el carácter disruptivo del texto, y es el más adecuado.

2.4 Traducción audiovisual

La traducción audiovisual, también conocida como TAV, es una rama de la traducción encargada de traducir productos audiovisuales, que son aquellos trasmitidos a través del canal auditivo y del canal visual. La TAV incluye distintas modalidades determinadas por el medio a través del cual se recibe el texto traducido y por el público al que se dirige. Como mencionan Díaz Cintas y Anderman (2009) «the choice of one method in preference to another will simply depend on factors such as habit and custom, financial constraints, programme genre, distribution format and audience profile – to mention just a few» (p. 5). Chaume (2004) aborda distintas modalidades de TAV, y distingue las siguientes como principales:

- Doblaje: se sustituye la voz original de los actores por la de une actore de doblaje que interpreta la traducción en la lengua meta. Se puede clasificar dentro del modo traductor subordinado simple, puesto que está condicionada por otros elementos ya dados como las imágenes, la duración de los diálogos, etc. Pero se centra en un único canal principal, en este caso el oral.
- Voz superpuesta: en esta modalidad se conserva la voz original en un volumen más bajo y se reproduce simultáneamente una traducción oral en la lengua meta. Igual que el doblaje, la voz superpuesta también se puede clasificar dentro del modo traductor subordinado simple.
- Subtitulación: se mantiene el audio original y se acompaña con unos subtítulos que aparecen en el inferior de la imagen reproduciendo la traducción del mensaje original en la lengua meta. A diferencia de las otras dos modalidades, la subtitulación se clasifica dentro del modo traductor subordinado complejo, por tanto, también está condicionada por otros elementos pero el canal cambia, pues pasa de oral a escrito. Este cambio de canal hace que la traducción esté subordinada a restricciones técnicas, como una velocidad máxima de lectura, un límite de caracteres, o una duración específica en pantalla. A pesar de estas dificultades, la subtitulación «has more recently become the favoured translation mode in the media world and comes hand in hand with Globalisation» (Díaz Cintas & Anderman, 2009, p. 4).

Resulta esencial tratar este tópico si se tiene en cuenta que el objeto de estudio es una obra audiovisual. Además, entender cómo funciona la subtitulación y a qué

restricciones está sujeta es muy relevante para entender la lógica detrás de algunas de las traducciones originales de los términos elegidos para analizar.

2.4.1 El «fansubbing»

Se entiende como *fansubbing* aquella traducción y subtitulación audiovisual hecha por fans para que sea consumida por otros fans, y este es el caso de la versión del documental que analiza este trabajo. Este modo de traducción audiovisual «[was] originally conceived to facilitate the translation and non-commercial distribution of Japanese anime films and TV series or dramas» (Pérez-González, 2020, p. 172) a principio de la década de los 80.

La mayoría de los proyectos de *fansubbing* funcionan gracias a la colaboración online y al trabajo colectivo de personas con competencias variadas, no solo lingüística. Estos grupos se organizan asignando distintos roles a les participantes, y Díaz Cintas y Muñoz Sánchez (2006) mencionan los siguientes:

- Proveedores de *raws*: encargades de proporcionar el material original que se utilizará para la traducción. «A 'raw' is the term used to transfer to the original, untranslated video capture of the anime, usually acquired by ripping it off a DVD, VHS or TV source" (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006, p. 38).
- Traductores: responsables de la transferencia lingüística.
- Sincronizadores (*timers*): encargades de encontrar el mejor equilibrio posible entre el ritmo, las frases y las divisiones del diálogo, y de la duración y longitud adecuadas de los subtítulos.
- *Typesetters*: encargades de definir el estilo tipográfico de los subtítulos y dar formato al guion final.
- Editores y correctores: tienen la función de revisar la traducción para que tenga coherencia y naturalidad en la lengua meta, y de corregir errores tipográficos.
- Codificadores: utilizan el *raw* y el archivo final de subtítulos para generar la versión subtitulada de cada episodio mediante programas de codificación.

De esta manera se crean nuevas formas de participación para la audiencia y espacios globales de colaboración e identidad compartida, cambiando la lógica tradicional del mercado audiovisual, pues ahora los fans también producen, traducen y distribuyen contenidos.

Díaz Cintas y Muñoz Sánchez (2006) también hacen una descripción detallada del proceso del *fansubbing*:

1) Se obtiene el raw y les codificadores comprueban su calidad de imagen y sonido, y extraen el audio y lo manda a les sincronizadores.
2) Les traductores hacen la traducción del diálogo y de los textos que aparecen en pantalla, y una vez finalizada, la envían a les sincronizadores.
3) Les sincronizadores ajustan los tiempos de entrada y salida de cada subtítulo para que coincidan con el audio.
4) Les *typesetters* seleccionan las fuentes, colores y convenciones tipográficas, y adaptan y sincronizan los textos escritos que aparecen en pantalla. Una vez terminado, envían el resultado a les editores.
5) Se traducen y sincronizan las canciones de apertura y cierre, ajustando el tiempo y añadiendo efectos visuales. Normalmente incluyen tanto la traducción de la canción como «the transcription of the original lyric in both *romaji* (the transliteration of Japanese to the Latin alphabet) and *kanji* (Japanese characters)» (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006, p.42).
6) Les editores revisan la traducción para corregir errores, comprobar la fidelidad en comparación con el original y garantizar su coherencia. Una vez realizados y aprobados los cambios necesarios, envían el archivo final a les codificadores.
7) Les codificadores combinan el vídeo original con los subtítulos definitivos y ajustan todo lo necesario para mejorar la calidad de imagen y el tamaño del archivo final.
8) Antes de la publicación, se hace una revisión final para detectar errores y tras corregirlos, se genera la versión definitiva del episodio.
9) El episodio subtitulado se distribuye a través de internet mediante plataformas y redes de intercambio de archivos.

La participación de los fans se refleja mucho en las prácticas traductológicas del *fansubbing*. La subtitulación comercial tiende a usar ciertas técnicas de traducción que hacen que el producto sea más fácil de consumir (Pérez-González, 2020), pero también reducen algunos de sus rasgos culturales, como la condensación (reducción del contenido del mensaje para adaptarlo a las limitaciones de espacio y tiempo), la omisión o elisión (eliminación de información considerada secundaria), la domesticación (adaptación de elementos culturales del original a la cultura meta), y la homogeneización (neutralización

de diferencias lingüísticas, culturales o estilísticas del TO) (Pérez-González, 2020). En cambio, los grupos de *fansubbing* rechazan las normas de la subtitulación tradicional y hacen uso de estrategias más visibles y creativas como mantener las referencias culturales, añadir notas explicativas —las cuales en algunos casos se muestran antes de que empiece del episodio (Díaz Cintas y Muñoz Sánchez, 2006)— conservar expresiones originales o experimentar con colores, tipografías y estilos (Pérez-González, 2020).

2.5 Problemas de traducción

Para poder hacer el análisis es necesario conocer y entender algunos elementos traductológicos para ser capaces de localizarlos, como los problemas de traducción. Los problemas de traducción son dificultades objetivas que surgen al traducir, durante la fase de comprensión del TO y la de reexpresión en la lengua meta, y están relacionados con las estrategias y las decisiones que toma le traductor en el proceso de traducción para encontrar una solución (Hurtado, 2001). La resolución de los problemas de traducción depende de la capacidad estratégica de le traductor, aunque un problema se sigue considerando como tal independientemente de que se puedan o no resolver satisfactoriamente (Hurtado, 2001).

Hurtado (2001) identifica y clasifica los principales problemas que pueden surgir durante la reformulación del texto en función de su naturaleza. Los clasifica en 5 tipos:

- Problemas lingüísticos: relacionados con el código lingüístico —especialmente con aspectos léxicos y morfosintácticos— que surgen debido a las diferencias entre las lenguas.
- Problemas textuales: relacionados con cuestiones de coherencia, cohesión, progresión temática, convenciones de género o el estilo. Surgen de las diferencias de funcionamiento textual entre ambas lenguas.
- Problemas extralingüísticos: relacionados con conocimientos de tipo temático, cultural o enciclopédico.
- Problemas de intencionalidad: relacionados con dificultades para interpretar correctamente la intención comunicativa del TO, así como elementos implícitos como presuposiciones, intertextualidades o implicaturas.
- Problemas pragmáticos: derivados del contexto y el encargo de traducción y de las características y necesidades del público destinatario.

Es importante poder identificar estas dificultades objetivas en el texto para saber cómo resolverlas, y por ende que técnicas de traducción usar para lograrlo.

2.6 Técnicas de traducción

Las técnicas de traducción son los procedimientos que utiliza le traductor para resolver problemas concretos en microunidades textuales y conseguir la equivalencia traductora entre el TO y el TM (Hurtado, 2001). Estas técnicas son visibles en el texto final y se identifican comparando ambos textos. Además, presentan un carácter discursivo, contextual y funcional, pues su uso depende del conjunto del texto, del contexto y de la función comunicativa que debe cumplir (Hurtado, 2001).

Molina y Hurtado (2002) proponen una clasificación amplia y detallada de técnicas de traducción que pueden aplicarse tanto en el ámbito literario como en el audiovisual de forma individual o combinándolas. Estas técnicas son:

- Adaptación: reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Ej.: Hasta la vista, baby (ING) → Sayonara, baby (ESP)
- Amplificación lingüística: adición de elementos lingüísticos no explícitos en el TO pero considerados necesarios para facilitar la comprensión del mensaje. Ej.: No way (ING) → Ni se te ocurra (ESP).
- Comprensión lingüística: al contrario de la amplificación, esta técnica simplifica los elementos lingüísticos del TO para transmitir su sentido de forma natural en la lengua meta. Ej.: Yes, so what (ING) →¿Y? (ESP)
- Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el TO (informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.) Ej.: Big Mac (ING) → hamburguesas Big Mac (ESP)
- Elisión: no formular en el TM elementos de información presentes en el TO.
- Calco: traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero. Ej.: kindergarten (ING) → jardín de infancia (ESP)
- Compensación: introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el texto original. Ej.: thumb-twiddling (ING) → cruzados de alas (ESP)
- Creación discursiva: establecer una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto. Ej.: Ice Princess (ING) → Soñando soñando… triunfé patinando (ESP)

- Descripción: reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Ej.: shabbat dinner (ING) → cena de viernes judío (ESP)
- Equivalente acuñado: utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua de llegada. Ej.: as two peas (ING) → como dos gotas de agua (ESP)
- Generalización: utilizar términos más generales o neutros. Ej.: Walgreens (ING) → farmacia (ESP)
- Particulación: utilizar términos más precisos o concretos. Ej.: farmacia (ESP) → Walgreens (ING)
- Modulación: efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del TO. Este cambio puede ser léxico o estructural. Ej.: you're going to be a dad (ING) → estoy embarazada (ESP)
- Préstamo: integrar una palabra o expresión de otra lengua. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera). Ej.: bestseller, fútbol, etc.
- Sustitución: cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
- Traducción literal: traducir palabra por palabra un sistema o expresión. Ej.: She is Reading (ING) → Ella está leyendo (ESP)
- Transposición: cambiar de categoría gramatical. Ej.: soon (ING) → no tardará (ESP)
- Variación: cambiar elementos lingüísticos (o paralingüísticos) que afectan a aspectos de variación lingüística (cambios de tono, estilo, dialecto social, geográfico, etc.). Ej.: acento jamaicano de Sebastián en la versión original de la película «La Sirenita» → acento cubano en el doblaje español peninsular.

Villanueva Jordán (2019) propone una clasificación propia basada en técnicas de traducción previamente mencionadas. Esta clasificación resulta de gran interés en este trabajo puesto que recoge tanto parte de las técnicas propuestas por Molina y Hurtado como parte de las estrategias feministas mencionadas en el subapartado «estrategias de traducción feministas». Esta colección la hace a partir de un análisis que tiene como objetivo contemplar cuáles se usan más en la traducción del *camp talk* en el programa de telerrealidad *RuPaul's Drag Race* (2009-presente), y determinar si las traducciones

logran mantener la identidad *queer* en el lenguaje. Hace una distinción entre las técnicas que mantienen los rasgos del *camp talk* y las que los eliden. Las técnicas propuestas son:

Mantienen los rasgos del *camp talk*

- Traducción literal
- Feminización
- Amplificación lingüística
- Préstamo
- Sustitución
- Amplificación
- Calco

Eliden los rasgos del *camp talk*

- Masculinización
- Omisión (o elisión)
- Neutralización

Este conjunto de técnicas de traducción va a permitir realizar un análisis exhaustivo de los términos a analizar y encontrar una traducción alternativa en los casos en los que se crea necesario.

3 Metodología

Para realizar el análisis traductológico se ha utilizado la siguiente metodología:

En primer lugar, se ha realizado un visionado de el documental Paris is Burning con el objetivo de recopilar la jerga *queer* y la terminología propia de los *balls*. También se han recopilado algunas de las expresiones más relevantes presentes en la obra audiovisual, muchas de las cuales han adquirido reconocimiento con el paso de los años, principalmente debido a su uso recurrente en el programa *RuPaul's Drag Race* (2009-presente).

En segundo lugar, se ha realizado un análisis comparativo entre la versión original en inglés y la versión subtitulada en español mediante tablas. En estas tablas se indican el minutaje, el término o expresión en el idioma original, el problema de traducción que presentan, la técnica de traducción utilizada en cada caso para resolverlo y la solución ofrecida en la traducción oficial. Además, en el caso de los términos a los que se han dado traducciones alternativas también se ha añadido una columna con la nueva propuesta, y

se ha eliminado la marca de minutaje para aquellos términos que se mencionan en muchas ocasiones a lo largo del documental. El propósito de este análisis es observar cómo le traductor se ha enfrentado y trasladado a la lengua meta el lenguaje especializado y las referencias culturales

Por último, se ha redactado un comentario para cada tabla en el que se analizan y se intenta encontrar la lógica detrás de las decisiones traductológicas tomadas, teniendo en cuenta factores lingüísticos y culturales y, en los casos en los que se ha considerado necesario, se ha propuesto una posible traducción alternativa más cercana al TO.

4 Análisis traductológico

A continuación, se va a realizar el análisis traductológico de los términos seleccionados tras el visionado del documental.

4.1 Términos

Tabla 1

Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
House	Extralingüístico Pragmático	Traducción literal	Casa	*House*

Es un problema extralingüístico porque requiere comprender el contexto sociocultural de la comunidad *ballroom* para interpretarlo correctamente, pues no se refiere al concepto literal de «casa» como espacio físico, sino a una estructura social y afectiva de parentesco elegido.

Les traductores traducen este término literalmente, reemplazándolo por «casas». Esta traducción no es la más adecuada porque reduce el significado cultural y elimina la dimensión social que transmite la palabra original. También puede generar impresición porque en español la palabra «casa» solo se interpreta como una edificación, un lugar físico. En este caso, se considera que la mejor opción para mantener el significado original es dejar el término sin traducir, ya que en el documental se explica con detalle la función de las *houses*, por lo que esta decisión no complicaría la comprensión por parte del público meta. Además, tras consultar el perfil Kiki House of Anunnaki[11] en Instagram asociado a una *house* española, se ha observado que se mantiene el término sin traducir.

[11] @kiki_house_of_anunnaki en Instagram

Tabla 2

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción
5:28/15:23/15:30	Butch queen	Extralingüístico	Adaptación Generalización / Adaptación	Reinona Travesti

Como se ha mencionado previamente en el apartado «sistema de género», Bailey (2011) define «butch queen» como individuos que nacieron biológicamente hombres y que se identifican como gais o bisexuales, independientemente de que su expresión de género sea masculina o femenina. Como la mayoría de términos propios de esta escena, «butch queen» presenta principalmente un problema extralingüístico porque pertenece a la terminología específica del *ballroom* y tiene unas connotaciones identitarias muy concretas y difíciles de trasladar al español, y también un problema lingüístico porque no existe un equivalente exacto en español.

En español esta palabra se ha traducido de dos formas: «reinona» y «travesti». La primera se usa en el minuto 5:28 y se menciona cuando el MC anuncia la categoría diciendo «the categories are butch queen» (Paris is Burning, 1990, 05:28), y la segunda se usa en el minuto 15:25 y en adelante, cuando se introduce la categoría «butch queen first time in drags» y la persona desfilando dice «you know what I mean, butch queen» (Paris is Burning, 1990, 15:25). Por tanto, estas traducciones no son consistentes. Traducir «butch queen» como «travesti» es innecesario cuando el documental ya ha establecido que el término se refiere a hombres gais actuando en drag, y además «butch queen» no equivale exactamente a «travesti», sino a una categoría identitaria concreta dentro de la comunidad.

Dado que el término «butch queen» pertenece a un sistema de género específico de la cultura *ballroom*, mantenerlo sin explicación puede dificultar la comprensión del público meta. Por eso, la solución más adecuada sería el uso de una técnica mixta de préstamo y amplificación, pero no resultaría muy natural y la subtitulación no sería fluida. Otra alternativa sería mantener «reinona», pues funciona como una adaptación cultural. También se podría usar una de las estrategias usadas en el *fansubbing* y dedicar una parte antes de que empiece el documental para escribir una nota aclarando su significado.

Tabla 3

Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
Drag queen	Extralingüístico Lingüístico	Préstamo	Drag queen	Mujer trans

El término «drag queen» presenta principalmente un problema extralingüístico, pues hace referencia a una realidad cultural específica vinculada a la cultura *queer*, aunque también se podría clasificar como un problema lingüístico porque no existe un equivalente exacto y establecido en español que reproduzca todas sus connotaciones.

En la versión original de *Paris is Burning* el término «drag queen» se usa mayoritariamente para referirse a mujeres trans que, en ese momento, aún no habían completado su proceso de afirmación de género. Venus Xtravaganza explica que cuando tuvo su primer contacto con la comunidad del *ballroom* ella «met a lot of drag queens, transvestites» (Paris is Burning, 1990, 27:25), y que eso le permitió sentirse identificada con ellas. Teniendo en cuenta que Venus Xtravaganza era una mujer trans, se puede entender que durante esa época el término «mujer trans» no se usaba de manera tan extendida como en la actualidad, y se utilizaban términos como «drag queen», un término identitario que ha ido evolucionando con los años, para referirse a ellas. Otro ejemplo que refuerza esta interpretación aparece en una escena donde un grupo de chicos menciona «my mommy is a drag queen» (Paris is Burning, 1990, 29:08) para referirse a la *mother* de su *house*, una mujer trans con rasgos físicos feminizados, como el desarrollo de senos (véase en la siguiente imagen).



Figura 2. Escena del documental en la que se observa el uso amplio del término «drag queen» para referirse a mujeres trans. Captura extraída de Paris is Burning.

Actualmente en España el término «drag queen» suele utilizarse para hablar de una persona, independientemente de su identidad de género, que interpreta un personaje femenino para actuar frente a una audiencia. Por este motivo, se tiene que analizar el contexto específico en el que se menciona el término y avaluar cual es la mejor traducción. En este trabajo se opta por traducirlo «mujer trans», haciendo uso de la técnica de feminización, pues el término no se refiere necesariamente a una identidad performativa vinculada al espectáculo drag, sino a una identidad de género femenina dentro de la comunidad *ballroom*, y «mujer trans» actualmente se usa para referirse a cualquier persona que se siente identificada con esta etiqueta, independientemente de si ha empezado el proceso hormonal.

Tabla 4

Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
Balls	Extralingüístico	Generalización	Desfiles	*Balls*

En *Paris is Burning* se presenta por primera vez la idea de «ball» con la siguiente frase: «gay people, men, gather together under one roof and decide to have a competition amongst themselves, balls» (Paris is Burning, 1990, 03:34). Como ya se ha mencionado, un *ball* es un evento competitivo y performativo en el que les participantes desfilan en distintas categorías relacionadas con la moda, el *voguing*, la expresión de género o la representación de determinados estatus sociales. Este término también presenta un problema extralingüístico, ya que hace referencia a realidades específicas de la comunidad *queer* afroamericana y latinoamericana de Estados Unidos que, hasta hace poco, no habían llegado a España.

Los subtítulos del documental sustituyen este término por la palabra «desfiles», haciendo uso de la técnica de generalización, pues se ha usado un término más amplio y genérico en la lengua meta para reemplazar uno culturalmente específico. Esta traducción es problemática pues, a pesar de que se explique qué es un *ball* y cómo funciona, la palabra «desfile» solo transmite la idea de caminar o mostrar vestuario, pero elimina elementos principales de los *balls* como la competición, la *performance*, etc. Por este motivo, el presente estudio opta por usar la técnica de préstamo y mantener el término en inglés, puesto que en el documental se contextualiza lo suficiente para que la falta de traducción no dificulte la comprensión del público meta.

Tabla 5

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción
13:09	Miss Cheesecake	Extralingüístico Lingüístico	Adaptación	Srta, Erótica

El *Cambridge Dictionary* define el término «cheesecake» como «photographs of sexually attractive young women wearing very few clothes, or the women who appear in such photographs» (Cambridge Dictionary, s.f., definición 2), y es una palabra informal que se empezó a usar en Estados Unidos en los años treinta. Dentro del *ballroom* se usa para referirse a una mujer atractiva o sensual.

Esta palabra presenta principalmente un problema extralingüístico, ya que se trata de una expresión coloquial perteneciente a la cultura popular estadounidense que no tiene un equivalente en español, y además se puede considerar un problema lingüístico, ya que el sentido metafórico del término no se puede deducir literalmente a partir de su significado original. Les traductores han traducido esta expresión como «Srta. Erótica» sustituyendo la referencia cultural específica estadounidense por una expresión diferente que intenta reproducir sus connotaciones en la lengua meta.

A pesar de que la traducción no es un equivalente literal de «cheesecake», resulta muy acertada porque consigue reproducir la idea de feminidad sensual e hipersexualizada del término original, y la conservación de la estructura nominal mediante el uso de «Srta.» conserva el efecto estilístico de la expresión original, manteniendo el tono *camp* característico de la cultura *ballroom*.

Tabla 6

Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
Mother	Extralingüístico	Traducción literal	Madre	*Mother*

Similar al término «house», «mother» en el contexto del *ballroom* presenta un problema extralingüístico porque no se refiere a la maternidad como se entiende globalmente, sino a una figura de cuidado y autoridad afectiva dentro de una *house*, y también se puede considerar pragmático porque su significado depende del contexto comunitario y de las relaciones sociales de la cultura *ballroom*.

En los subtítulos este término se traduce de forma literal, como «madre». Esta traducción resulta problemática porque no implica maternidad en el sentido tradicional y

por ende puede generar una interpretación errónea. Además, traducirlo hace que pierda su valor identitario queer. Igual que pasa con el término de la primera tabla, este también se puede dejar sin traducir, puesto que el mismo documental explica detalladamente qué es una *mother* en la escena *ballroom* y cual es su función, por lo que dejar la palabra en la lengua original no alteraría ni dificultaría la comprensión por parte del público meta. Además, tras consultar el perfil de Instagram Ballroom Encounters[12], encargado de difundir todos los eventos relacionados con la escena que se organizan en Barcelona, resalta el uso del término «mother» en inglés, sin traducir.

Tabla 7

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
18:29 / 19:13	Banjee	Extralingüístico	Elisión Descripción	— Una chica del barrio	Choni

Este término viene de la propia comunidad *ballroom* y *queer* afroamericana y se usa para describir a una persona con apariencia y comportamientos que se asocian a una estética urbana y callejera, generalmente vinculada a jóvenes de barrios marginalizados de Nueva York.



Figura 3. Participante desfilando en la categoría «banjee realness». Captura extraída de Paris is Burning.

[12] @ballroomencounters en Instagram

Presenta un problema extralingüístico porque pertenece a la jerga específica de la escena *ballroom* y está ligado a un contexto sociocultural específico, y se menciona en dos ocasiones: en la primera se omite y no se ofrece una traducción porque no altera el significado del TO, y en la segunda se menciona en la frase «you're giving me a banjee girl effect» (Paris is Burning, 1990, 19:13), que se traduce como «pareces una chica más del barrio». La técnica de traducción usada para ofrecer esta traducción es la descripción, pues se ha optado por reemplazar el término por una descripción que el público meta puede comprender.

En español peninsular, «choni» es una palabra que también se usa para hacer referencia a una apariencia y comportamientos asociados a entornos urbanos, caracterizados por determinados rasgos de vestimenta o formas de hablar. Aunque no es un equivalente exacto para «banjee», pues no incorpora las mismas dimensiones raciales y culturales, el término español se puede aproximar al significado de la palabra en la lengua original por las connotaciones sociales y estéticas que comparten. Es por eso que este trabajo opta por usar la adaptación y traducir el término original por la palabra propia de la cultura meta «choni».

Tabla 8

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
33:40 / 33:42 / 33:46 / 33:52 / 34:27 / 34:37 / 35:29	To read	Extralingüístico Pragmático	Adaptación	Destapar	*Reading*
					Tirar una pulla
					Una pulla
					Una pullita

En el propio documental Dorian Corey define este término como «the real art form of insulting … You get a smart crack, everyone laughs and kikis because you found a flaw and you exaggerated it, then you got a good read going» (Paris is Burning, 1990, 33:47). Este presenta un problema de traducción extralingüístico porque pertenece a una jerga específica del *ballroom* y su significado no es el mismo que el sentido habitual del verbo *to read* («leer»), y a la vez un problema pragmático, pues su interpretación depende del contexto comunicativo de la escena.

Para traducir este término como «destapar», que es el caso de los subtítulos, se ha usado la técnica de adaptación, pues se ha sustituido una expresión con una carga cultural por un verbo de la lengua meta que intenta reproducir su función discursiva. Con esta

traducción les traductores probablemente quisieron captar una parte concreta del significado, en este caso la parte de, como bien dice Dorian Corey, «sacar un defecto» de alguien, y de ahí la traducción «destapar». Esta elección puede ser adecuada porque mantiene la idea de señalar defectos y funciona bien para expresar la idea de confrontación verbal. Sin embargo, también pierde el componente humorístico de la expresión y no logra transmitir completamente la idea de exageración e ingenio verbal, además de sonar más serio y menos *camp* que el original.

Se plantea dejar el término sin traducir, puesto que se explica con detalle su significado, pero en el documental aparece en forma de verbo («reading») y en forma de sustantivo («a read»), lo cual podría generar confusión para el público meta que no tiene conocimientos del inglés. Por tanto, es necesario buscar una expresión que sea flexible y pueda reemplazar fácilmente estas categorías gramaticales. Se considera que la opción más adecuada sería la combinación de préstamo y adaptación, y mantener el término sin traducir las primeras veces que aparece para conservar su carga cultural y permitir que el espectador se familiarice con la terminología del *ballroom*, y traducirlo posteriormente. Así pues, se opta por traducir la frase «shade comes from reading, reading came first, reading is the real art form of insult» como «tirar *shade*[13] viene del *reading*, el *reading* apareció primero, y es el insulto hecho arte». En las siguientes apariciones se elige traducirlo por «tirar una pulla» o «una pulla», en función de cual resulte más natural en cada contexto. Además, se considera usar el sufijo diminutivo *-ita* para si se quiere mantener el tono irónico, «pullita».

Tabla 9

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
32:40 / 35:31 / 35:40 / 36:13	Shade	Extralingüístico Pragmático	Transposición	Manchar	*Shade* Tirar *shade*

A diferencia del *reading*, que es una crítica que busca identificar y exagerar los defectos evidentes de una persona, el *shade* es un insulto más sutil e indirecto que señala un defecto dejando que la otra persona se dé cuenta por sí misma. De nuevo, Dorian Corey lo explica de la siguiente manera: «shade is “I don’t tell you you’re ugly, but I don’t have to tell you because you know you’re ugly” » (Paris is Burning, 1990, 35:34).

[13] Ver tabla 9 para consultar el análisis de este término.

La traducción recurre a una transposición para trasladar el término al español, ya que el sustantivo «shade» se reformula mediante el verbo «manchar». Además, el término se puede considerar un problema extralingüístico porque pertenece a la jerga queer afroamericana y su significado no coincide con su sentido literal, así como un problema pragmático, ya que su interpretación depende del contexto en qué se usa, pues una persona que no conozca la cultura *ballroom* o *queer* probablemente no interpretaría correctamente el sentido de «shade». La traducción propuesta probablemente parte de la idea de dañar la imagen o la reputación de alguien, pero no resulta del todo adecuada porque en español «manchar» suena mucho más serio y literal que el término original y se asocia a difamación o desprestigio, además no reproduce el mismo tono *camp*.

A pesar de que muchas veces la palabra «shade» vaya acompañada del verbo «to throw» («to throw shade»), en el documental se menciona solamente el sustantivo. Se plantea traducirlo como «indirecta» o «comentario venenoso», pero al igual que la traducción, pierden parte de la carga cultural y el tono irónico presentes en el término original. Por este motivo se considera más adecuado mantener «shade» en inglés y combinarlo con el verbo «tirar» («tirar *shade*»), aplicando la técnica de literaridad propuesta por Pas y Zaborowska (2017), puesto que con el contexto que se da en el documental no se dificultaría la comprensión, y además durante los últimos años ha empezado a integrarse en el habla de jóvenes del colectivo LGTBIQ+ hispanohablante.

Tabla 10

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
34:19	To kiki	Extralingüístico Lingüístico	Elisión	—	Todos estallan en risas y **cachondeo**

Lo menciona Dorian Corey cuando explica el significado de «reading»: «you get in a smart crack, and everyone laughs and kikis because you found a flaw and exaggerated it» (Paris is Burning, 1990, 34:19). El diccionario Merriam-Webster define este término como «a fun casual gathering among close friends especially to share lively gossip or frank conversation» (Merriam-Webster, s.f., definición 1), y es una palabra usada mayoritariamente por la comunidad LGTBIQ+ afroamericana, aunque con el tiempo, la globalización y la frecuencia de su uso en *RuPaul's Drag Race* (2009-presente), miembros del colectivo de alrededor del mundo también han empezado a usarla.

«To kiki» presenta un problema extralingüístico, pues pertenece a la jerga de la comunidad *queer* y afroamericana, pero también un problema lingüístico, ya que en español peninsular no existe un equivalente exacto. Les traductores traducen la frase entera como «haces un comentario socarrón e inteligente, y todos se matan de la risa», haciendo una elisión del término y optando por usar una oración comprensible para el público meta, porque ignorarlo en la traducción no altera la idea principal de la frase. Además, esta traducción prioriza la naturalidad y fluidez del subtitulo.

Aunque «kiki» no signifique exactamente «reírse», dentro de este contexto la palabra transmite una idea de reacción colectiva, y por eso traducirlo como «cotillear» o «marujear» quedaría forzado y rompería el ritmo de la frase: «todos se ríen y cotillean». Por tanto, la traducción ofrecida, a pesar de no ser perfecta porque no reproduce al completo lo que quiere transmitir el término original, es adecuada. No obstante, este trabajo también propone como traducción alternativa «todos estallan en risas y cachondeo», ya que mantiene el tono informal y humorístico del fragmento original, y recupera parcialmente la dimensión colectiva y festiva que implica «to kiki».

Tabla 11

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
34:45	Bulldagger	Extralingüístico Lingüístico	Adaptación	Marimacho	Bollera

«Bulldagger» es una palabra usada de forma destacada durante el siglo XX entre la comunidad afroamericana y las subculturas *queer* para referirse de forma despectiva a mujeres lesbianas con una expresión de género masculina. Actualmente, la palabra puede considerarse ofensiva si la usa una persona blanca y ajena a la comunidad LGTBIQ+, y se ha reemplazado por otros nombres más neutros.

Este término presenta un problema extralingüístico, pues pertenece a una terminología vinculada a comunidades lésbicas afroamericanas en Estados Unidos, pero también un problema lingüístico, pues no existe un equivalente exacto en español que reproduzca tanto sus connotaciones identitarias como su carga histórica. Les traductores lo han traducido por «marimacho» usando la técnica de adaptación, pues han decidido sustituirlo por un término propio de la cultura española.

Otra posible traducción para «bulldagger» sería «bollera», ya que en España también se usa para dar nombre a una identidad lésbica y comparte la carga coloquial y peyorativa del término original. «Bulldagger» lo menciona en el documental una *drag*

queen que está *reading* a un grupo de personas cishetero, y lo usa como un insulto irónico hacia una chica, diciendo «she won't even admit that she my sister, she a bulldagger» (Paris is Burning, 1990, 34:45). En este contexto, se puede deducir que se está etiquetando a la chica como lesbiana dentro de una burla. El término «marimacho» conserva la idea de masculinidad asociada al término original pero no implica necesariamente lesbianismo, en cambio «bollera» recupera la referencia a una identidad lésbica, pero pierde la dimensión relacionada con la masculinidad. En el documental no se ofrece una definición de la palabra y por eso mantenerla en inglés, aunque sería la mejor opción para mantener la carga racial e histórica, dificultaría la comprensión de los espectadores españoles que no tienen conocimientos de la lengua original. Por estos motivos, este trabajo opta por la traducción «bollera», pues reproduce mejor la función discursiva del *reading*.

Tabla 12

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
34:58 / 50:30 / 54:59	Faggot	Extralingüístico Pragmático	Adaptación	Maricón Marica	Maricón Marica Bujarra/Maricón de mierda

La palabra «faggot» se ha usado a lo largo de la historia para referirse a un hombre homosexual de forma peyorativa. Sin embargo, con el paso de los años ha experimentado procesos de reapropiación y resignificación por parte de la comunidad LGTBIQ+. El término presenta un problema extralingüístico debido a su carga política y cultural, pero también pragmático, porque su interpretación depende del contexto, la intención del hablante y la relación entre los interlocutores.

En el documental esta palabra aparece en varias ocasiones y se usa con ambas connotaciones, tanto de reapropiación como negativa. En una escena un chico gay usa esta palabra para referirse a otros chicos gais, por lo que la connotación no es negativa. En cambio, en otra de las escenas Venus Xtravaganza explica una experiencia que tuvo con un cliente con el que iba a mantener relaciones sexuales, pues al darse cuenta de que era una mujer trans le gritó «you fucking faggot» (Paris is Burning, 1990, 54:59). En ambos casos se traduce con la técnica de adaptación, pero cuando se usa «faggot» como insulto se traduce como «maricón», y cuando se usa de forma reapropiada se traduce como «marica». Esta elección es adecuada, ya que en español ambos términos han

experimentado los mismos procesos de reapropiación (Engra Minaya, 2024) que «faggot», aunque dependiendo del contexto siguen conservando algunos matices peyorativos. Además, aunque «maricón» se use a menudo entre personas del colectivo parece que, a comparación de «marica», la primera mantenga una carga insultante más fuerte.

No obstante, en el caso de la expresión «you fucking faggot», la cual se traduce en los subtítulos como «maricón de porquería», la traducción parece neutralizar un poco la violencia verbal que transmite la original. Por este motivo, opciones como «maricón de mierda» o «bujarra de mierda», otra palabra usada en español peninsular de forma insultante para referirse a un hombre gay, podrían reproducir mejor la agresividad y el tono despectivo del insulto.

Tabla 13

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
49:48	Mopping	Extralingüístico Lingüístico	Adaptación	Ratear	El *mopping*

En la cultura *ballroom*, el término «mopping» hace referencia al acto de robar ropa, accesorios u objetos de valor para usarlos para participar en los *balls*. Como menciona Freddie Pendavis «mopping is stealing» (Paris is Burning, 1990, 50:04). Este término presenta un problema extralingüístico porque pertenece a la jerga específica de la cultura *ballroom* y hace referencia a una práctica vinculada a un contexto social muy concreto. Además, su significado no se puede deducir a partir del uso habitual del verbo «to mop» en inglés, que significa «fregar», por lo que también presenta un problema lingüístico.

La traducción de «mopping» por «ratear» se puede considerar un caso de adaptación porque se recurre a un verbo coloquial usado para referirse a pequeños hurtos con el objetivo de reproducir el registro informal del término original. A pesar de haber una sección dedicada a ello, en el documental se menciona la palabra en una única frase: «Explain mopping, mopping, you go into a store, and just look . . . mopping is stealing» (Paris is Burning, 1990, 49:48) y se traduce de la siguiente manera: «que explique que es ratear, vas a una tienda y te pones a mirar . . . ratear es robar». A pesar de ser una buena traducción, podría justificarse mantener el término «mopping» sin traducir porque en el propio fragmento se aclara el significado del término. Por ello, la siguiente alternativa permitiría conservar su dimensión cultural sin afectar la comprensión por parte del

espectador: «que explique qué es el *mopping*, vas a una tienda y te pones a mirar . . . el *mopping* es lo mismo que robar».

4.2 Expresiones

Tabla 14

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
05:55	We’re not going to be **shady**, just **fierce**	Extralingüístico Pragmático	Adaptación Generalización Amplificación lingüística	No vamos a ser unas trepas, pero esto no deja de ser una competición	No vamos a ser unas **víboras**, solo vamos a **servir coño**.

En el contexto del *ballroom*, «shady» es un adjetivo que viene de la frase «to throw shade» y se usa para describir a una persona cotilla, poco confiable o que actúa de manera astuta, irrespetuosa o hipócrita. A su vez, «fierce» se usa para describir a alguien o algo que destaca por su seguridad y perfección estilística; no se limita a lo bonito o elegante, sino que implica una ejecución poderosa y llena de actitud, capaz de captar la atención y generar admiración inmediata dentro de la competición. Por tanto, la frase significa algo como «no vamos a hacer comentarios irónicos, vamos a centrarnos en ser espectaculares».

Esta frase plantea un problema de traducción extralingüístico, puesto que «shady» y «fierce» no son simplemente palabras del inglés común, sino términos propios de la cultura *ballroom*, y requieren un conocimiento cultural previo para no malinterpretarlas. Además, plantean un problema pragmático porque su interpretación depende de la intención del hablante y del contexto comunicativo. «We’re not going to be shady, just fierce» se ha traducido como «no vamos a ser unas trepas, pero esto no deja de ser una competición», y se han usado varias técnicas de traducción para ello. Por una parte, se puede identificar la adaptación en la sustitución de «shady» por «trepas», una palabra que según la RAE se usa para definir a una persona «que progresa en la vida por medios rápidos y sin escrúpulos» (Real Academia Española, s.f., definición 1). A la vez, esta traducción también se puede considerar una generalización, ya que se ha traducido un concepto cultural complejo por una idea más amplia. Por otra parte, se puede identificar el uso de la amplificación lingüística en la traducción de «just fierce» por «pero esto no deja de ser una competición», ya que no traduce el término pero incorpora elementos lingüísticos adicionales para transmitir de forma más clara el sentido del término original.

En el presente estudio se propone la traducción «no vamos a ser unas víboras, solo vamos a servir coño» como solución para la frase original, ya que permite reproducir de manera más eficaz el tono *camp* e informal característico del discurso *ballroom*. La sustitución de «shady» por «víboras» supondría una adaptación que traslada la idea de personas que hacen comentarios con malicia a una expresión coloquial y más natural en español. Por otro lado, se defiende el uso de «servir coño» para traducir «fierce» porque es una expresión del habla *queer* actual en el ámbito hispanohablante. Esta expresión es un anglicismo adaptado de «to serve cunt», y se usa para describir a alguien que destaca por su actitud, presencia o energía, por lo que es un buen equivalente para este último término.

Tabla 15

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
06:59	Give her what she want. She bring it to you every ball. Why y'all gagging?	Extralingüístico Pragmático	Adaptación Generalización Amplificación lingüística Elisión	Aplaudan a quien no deja de deslumbrarnos. ¿Por qué os burláis?	Aplaudan a quien no deja de deslumbrarnos. ¿Por qué os sorprende?

La frase hace referencia a una participante que logra impresionar a los jueces en cada desfile. La expresión «give her what she want» probablemente se puede interpretar o bien como un llamado a los jueces para que le den las puntuaciones más altas, o bien como un llamado al público para que la aplaudan, mientras que «she bring it to you every ball» implica que la participante destaca constantemente en todos los *balls*. Seguidamente, el MC —presentador de los *balls*— pregunta a la audiencia «why y'all gagging?». Dentro de la jerga del *ballroom* el verbo *to gag* se utiliza para expresar asombro ante algo impresionante.

Esta oración se traduce como «aplaudan a quien no deja de deslumbrarnos. ¿Por qué os burláis?» y para realizarla, les traductores han recurrido a distintas técnicas de traducción. En primer lugar, se puede distinguir el uso de la adaptación para traducir la expresión «she bring it to you every ball» y el verbo «to gag», ya que el significado original de ambos se sustituye por una expresión o verbo más natural en español. A su

vez, en la traducción de este verbo y de la expresión «bring it» también se puede identificar la técnica de generalización, puesto que se sustituyen por palabras mucho más generales en la lengua meta y que pierden sus connotaciones culturales. En segundo lugar, se puede apreciar una amplificación lingüística en «aplaudan a quien no deja de deslumbrarnos» porque en la versión original es más breve. Por último, se observa cierta elisión, ya que desaparecen referencias culturales presentes en el TO, como la mención a los *balls*.

La traducción propuesta en los subtítulos no resulta del todo adecuada. Aunque la primera parte se ha resuelto de forma ingeniosa y consigue transmitir la admiración hacia la participante, la traducción de «why y'all gagging?» por «¿por qué os burláis?» no es correcta teniendo en cuenta el significado de la expresión original, pues lo modifica. Se considera que una mejor traducción sería «¿por qué os sorprende?», ya que permite reproducir de forma clara el significado de «to gag» dentro de este contexto, y además, esta solución mantiene el sentido retórico de la intervención del MC, quien da a entender que la excelencia de la participante no debería ser una sorpresa para el público. Otra propuesta es «¿por qué os quedáis tiesas?» porque conserva el tono exagerado y el registro coloquial, y se acerca más al habla *queer* en español peninsular. No obstante, esta solución puede resultar un poco forzada y poco natural dentro para esta escena.

Tabla 16

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
18:44	Shake the dice and steal the rice.	Extralingüístico Pragmático	Creación discursiva Generalización	Queremos ver arrogancia	Quien no arriesga, no gana en la calle

Se trata de una expresión propia de la jerga *queer* afroamericana que popularizó Junior LaBeija en *Paris is Burning*, y significa correr un gran riesgo para conseguir lo que uno necesita o para salir victorioso. Combina la idea de apostar o arriesgarse para buscarse la vida para asegurar la propia supervivencia por cualquier medio necesario. Actualmente puede considerarse una referencia famosa de la cultura pop debido a su uso en *RuPaul's Drag Race* (RuPaul, 2009-presente).

Como se ha mencionado, en el documental esta frase la dice Junior LaBeija, MC del *ball*, y la menciona cuando introduce la categoría «Banjee», y hablando sobre uno de los participantes dice: «Looking like the boy that probably robbed you a few minutes

before you came to Paris's ball. Shake the dice and steal the rice! . . . I got my food stamps and card waiting» (Paris is Burning, 1990, 18:29). Se traduce como «queremos ver arrogancia» a través de una creación discursiva, puesto que la frase en español no traduce los elementos del TO, sino que crea una equivalencia nueva basada en la interpretación del contexto. Esta traducción no es adecuada, salvo que se aclare que es una reinterpretación muy libre del sentido global de la escena y no de la expresión, pero no es el caso. Por este motivo, se propone traducirla por «quien no arriesga, no gana en la calle», una adaptación del sentido general de «shake the dice and steal the rice» porque no mantiene la imagen original, pero sí que transmite su idea principal de riesgo y supervivencia. Esta versión resumiría la idea con una frase más común para el público, y el uso de «en la calle» mantendría la referencia al contexto urbano.

Tabla 17

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
19:47	Going back into the closet	Extralingüístico Pragmático	Descripción Generalización	Ocultar la homosexualidad	Volver al armario

«To be in the closet» es una expresión que se utiliza para referirse a una persona LGTBIQ+ que todavía no ha revelado su orientación sexual y/o identidad de género, y presenta principalmente un problema extralingüístico y pragmático. Por un lado, extralingüístico porque se trata de una expresión ligada a la cultura del colectivo LGTBIQ+ anglosajón y para comprender su significado no basta con conocer las palabras que la forman, sino también el valor cultural y simbólico que ha adquirido dentro de esta comunidad. Por otro lado, también supone un problema pragmático porque su significado es metafórico y depende del contexto de uso.

Esta frase se ha traducido en los subtítulos como «ocultar la homosexualidad», y la técnica que se ha usado para lograr esta traducción puede considerarse una descripción, ya que han reemplazado la expresión metafórica por una explicación detallada de su significado. A la vez, también se puede apreciar cierta generalización, porque se ha reemplazado una expresión culturalmente marcada por una formulación más neutra. Esta traducción no resulta la opción más adecuada porque en español ya existe la expresión «estar dentro del armario», un equivalente reconocido y utilizado por la comunidad LGTBIQ+ que se usa para expresar la misma idea. Al sustituir la expresión original por

una descripción, la traducción transmite su significado general, pero pierde la dimensión metafórica presente tanto en la original como en su equivalente en español.

Se propone usar una traducción literal para traducir esta expresión y mantener su equivalente en español, de esta manera «going back into the closet» se traduciría como «volver al armario».

Tabla 18

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción
40:54	Opulence! You own everything.	Extralingüístico Pragmático	Traducción literal Equivalente acuñado	¡Opulencia, lo tienes todo!

De nuevo, «opulence! You own everything» es una expresión popularizada por Junior LaBeija en *Paris is Burning* que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un referente de la cultura pop, especialmente tras su reutilización por la *drag queen* Mercedes Iman Diamond en una de las escenas más icónicas de la temporada 11 de *RuPaul's Drag Race* (RuPaul, 2009-presente). En el documental se utiliza de forma exagerada para celebrar una apariencia de lujo, riqueza y éxito.

Esta expresión se traduce como «¡Opulencia, lo tienes todo!» combinando distintas técnicas de traducción. Por un lado, «opulence» se traduce de forma literal como «opulencia». Por otro lado, «you own everything» se reformula como «lo tienes todo», y se puede decir que se ha recurrido a un equivalente acuñado más natural en español. En general esta traducción es bastante adecuada para el contexto del documental, y funciona bien porque mantiene el tono exagerado del original, conserva la idea de lujo y éxito y suena natural en español. Aun así, pierde un poco la idea de «poseer» o de «ser dueño de todo» que en inglés tiene una fuerza algo más exagerada. No obstante, todas las alternativas que se han considerado para reemplazar esta traducción resultan menos naturales en español, y por tanto se propone mantener la traducción original.

4.3 Categorías

Tabla 19

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
13:37	Shoolboy / schoolgirl realness	Extralingüístico Pragmático	Elisión	—	Colegiala *realness*

Como se ha mencionado en el subapartado «*realness*», esta palabra se usa para describir la capacidad de representar convincentemente identidades sociales específicas vinculadas a la sociedad heteronormativa dominante. «Schoolboy/schoolgirl realness» es una de las categorías que pone como ejemplo Bailey (2011), y en ella les participantes deben reencarnar la figura de una joven o un joven estudiante.

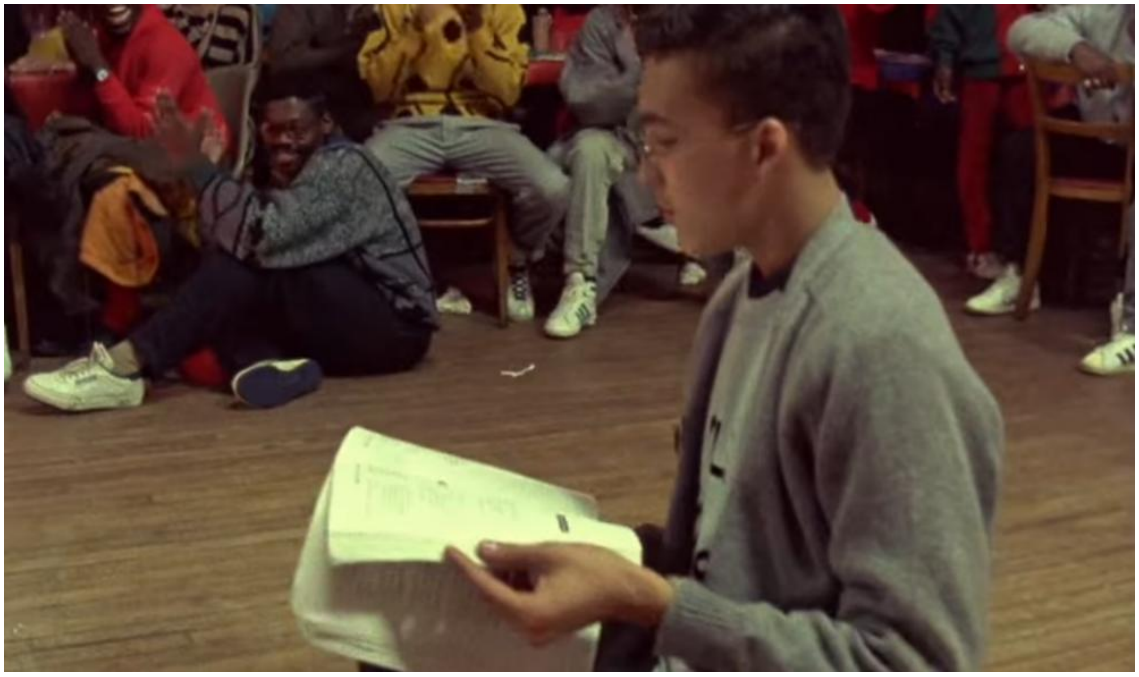

Figura 4. Concursante desfilando en la categoría «Schoolboy/schoolgirl realness». Captura extraída de Paris is Burning.

El nombre de esta categoría no se menciona en el documental, pero sí que aparece como título de una de las secciones en las que se divide la obra audiovisual. Algo que destaca en los subtítulos es la falta de traducción para algunos de estos títulos, pues la mayoría al no ser mencionados vocalmente no se trasladan al español y se eliden, como ocurre en el caso de «schoolboy/schoolgirl realness». No obstante, en otros casos en que sí se traduce la palabra «realness», se reemplaza o bien con una transposición, cambiando la categoría gramatical original por el adjetivo «real», o bien con una traducción literal, cambiándola por el sustantivo «realismo».

Se considera que la mejor opción es mantener el término «realness» sin traducir y traducir únicamente la identidad representada para evitar la pérdida de significado y de las connotaciones culturales asociadas al término original, reemplazando la frase entera por «colegiala *realness*». Además, en el documental se da contexto del término y todo lo que conlleva su uso, por lo que mantenerlo en inglés no causaría ninguna complicación. Mantenerlo sin traducir también permite conservar la marca lingüística propia de la jerga del *ballroom* y del dialecto queer afroamericano, y a la vez, conservar el orden sintáctico del inglés haciendo uso de la literalidad ayuda a mantener visible la influencia del idioma original.

Tabla 20

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
14:15	Executive realness	Extralingüístico Pragmático	Elisión	—	Empresario *realness*

«Executive realness» es otra de las categorías que pone de ejemplo Bailey (2011), y presenta las mismas dificultades traductológicas que «schoolboy/schoolgirl realness», ya que el término «realness» vuelve a hacer referencia a la capacidad de representar de forma convincente una identidad social concreta, y en este caso se busca representar la figura del típico empresario perteneciente a la sociedad dominante. Por este motivo, se propone de nuevo mantener el término «realness» sin traducir, con el fin de mantener su vínculo con el *ballroom*, mientras que «executive» se traduciría como «empresario» para facilitar la comprensión de la identidad representada, traduciendo la frase completa por «empresario *realness*».



Figura 5. Concursantes desfilando en la categoría «executive realness». Captura extraída de Paris is Burning.

Tabla 21

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
15:23	Butch queen first time in drags	Extralingüístico	Descripción Amplificación Elisión	Travesti desfilando vestida de mujer por primera vez	Hombre en *drag* por primera vez

Este es uno de los pocos ejemplos de títulos que se han traducido. En la tabla 2 se ha analizado el término «butch queen» y se ha definido como «individuos que nacieron biológicamente hombres y que se identifican como gais o bisexuales». A su vez, «first time in drags» se refiere a vestirse en *drag* o con ropa femenina por primera vez. El nombre de esta categoría presenta principalmente un problema extralingüístico debido al uso de términos propios de la jerga del *ballroom* como «butch queen», pero también un problema pragmático porque la expresión tiene un significado concreto dentro de los *balls*, donde funciona como el nombre de una categoría competitiva y no simplemente como una descripción literal.

El nombre de esta categoría se traduce como «travesti desfilando vestida de mujer por primera vez», y para ello se han combinado varias técnicas de traducción. La principal es la descripción, ya que los términos culturales de la original se sustituyen por una explicación más detallada de su significado. También se puede apreciar una amplificación porque se añaden elementos que no aparecen en el original para facilitar la comprensión de les espectadores. Finalmente, se puede distinguir cierta elisión, puesto que términos con gran carga cultural como «butch queen» o «drags» no se mantienen en la traducción.

Dado que no se especifica el significado de «butch queen», no se considera mantenerlo en inglés para no complicar la comprensión. Por ende, se opta por traducir la frase por «hombre en *drag* por primera vez», ya que transmite la idea principal de la categoría manteniendo una formulación fluida en español. Además, mantener el término «drag» como un préstamo mantendría parte de la marca lingüística del *ballroom* y en general no sería un problema porque es una palabra que ya se usa bastante en español, incluso fuera de contextos relacionados con el colectivo LGTBIQ+.

Tabla 22

Minutaje	Término	Problema de traducción	Técnica de traducción	Traducción	Traducción alternativa
22:02	Femme realness queen	Extralingüístico Pragmático	Traducción literal	Reinas femeninas reales	Mujeres trans *realness*

En esta categoría el *realness* se usa como criterio para valorar la capacidad de las mujeres trans para pasar como personas cisgénero y normativas en el mundo exterior. Principalmente presenta un problema extralingüístico, y la dificultad principal se encuentra en el término «realness» que no equivale simplemente a «realismo». Lo mismo ocurre con «femme», un término que no se limita a «femenino» en sentido general, sino que se refiere a una identidad femenina.

El nombre se traduce de forma literal como «reinas femeninas reales». Como se ha justificado en las tablas 19 y 20, se considera que la traducción más adecuada es mantener el término «realness» sin traducir y traducir solamente la identidad, en este caso de género, que se representa, puesto que dejar «femme queen» sin traducir puede causar problemas de comprensión al público meta. Por tanto, la frase se sustituiría por «mujer trans *realness*».

5 Conclusiones

Después de haber realizado el análisis traductológico de los subtítulos al español peninsular de *Paris is Burning*, las siguientes conclusiones buscan dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas al inicio y valorar el cumplimiento de los objetivos establecidos, y a la vez reflexionar sobre el impacto de las decisiones traductológicas en la representación de identidades queer racializadas y en el mantenimiento de la carga cultural y política de la terminología propia de la cultura del *ballroom*.

5.1 Respuestas a las preguntas de investigación

Pregunta 1: *«¿En qué medida estos subtítulos transmiten en su totalidad el significado del término original y conservan su carga política?»*

La subtitulación al español peninsular del documental no siempre logra transmitir el significado de los términos originales ni conservar su carga política e identitaria. La mayoría de la terminología propia de la cultura del *ballroom* posee unas connotaciones

históricas, sociales y culturales muy especificas vinculadas a las experiencias que viven las comunidades *queer* racializadas en Estados Unidos, por lo que su traducción al español de España, una cultura que no comparte estas vivencias, implica ciertas pérdidas semánticas y culturales.

Durante el análisis se ha podido observar que el significado original de algunas palabras tiende a ser neutralizado, por lo que solo acaban transmitiendo su significado más superficial. También se ha observado cómo está presente la carga política en muchos términos, ya que se usan como una forma de resistencia frente al racismo, la discriminación sexual y de género o la exclusión social, y cuando se simplifican o se neutralizan se debilita su capacidad para transmitir estas experiencias y realidades sociopolíticas. No obstante, también se ha demostrado que en algunos casos sí se logra conservar parcialmente los elementos culturales y la fuerza reivindicativa. Esto ocurre con el uso de términos como «maricón» o «marimacho», por ejemplo, que en español también poseen una fuerte carga histórica y política. En estos casos, la traducción logra mantener el tono identitario presente en el discurso original, aunque las connotaciones culturales concretas no sean exactamente las mismas.

Pregunta 2: *«¿Qué técnicas de traducción se usan con mayor frecuencia y qué perdidas o transformaciones semánticas se producen cuando se opta por traducciones literales o domesticadoras?*

Las técnicas de traducción usadas con mayor frecuencia son la adaptación, la traducción literal, la generalización y la elisión. Estas soluciones permiten crear subtítulos mucho más fluidos y fáciles de entender, sobre todo teniendo en cuenta las limitaciones técnicas de la subtitulación, pero también hacen modificaciones que afectan a la transmisión del significado cultural de la jerga del *ballroom*.

En muchos casos las traducciones literales pueden llegar a expresar el significado básico de los términos, pero no reproducen todas las connotaciones sociales, identitarias o históricas. Como consecuencia, el significado final termina siendo o más básico o más impreciso para el público hispanohablante. Por otra parte, las soluciones domesticadoras usan referencias más cercanas a la cultura española para facilitar la compresión del texto, pero en algunos casos estas referencias también generan una pérdida de la carga cultural del término original, pues pasan a interpretarse desde categorías más generales, perdiendo la especificidad que poseen. A la vez, la elisión aparece de forma recurrente, y aunque esta técnica permite adaptar el texto a las restricciones de tiempo de la subtitulación,

también hace que desaparezcan elementos necesarios para la construcción identitaria de los personajes y el funcionamiento de los *balls*.

A pesar de esto, el análisis también demuestra que la domesticación no siempre implica una pérdida total del valor político o identitario del original. En determinados casos el uso de términos con una carga reivindicativa fuerte en España, como los mencionados en la respuesta a la pregunta anterior, permite mantener el tono presente en el discurso original. Esto muestra que algunas adaptaciones culturales pueden funcionar como herramientas eficaces para trasladar parte de la carga política y comunicativa, aunque no reproduzcan al completo el mismo contexto sociocultural del TO.

Pregunta 3: *«¿Existen equivalentes en español peninsular? ¿Cómo influye la falta de equivalentes en las decisiones traductológicas?»*

No existen equivalentes exactos para la mayoría de la terminología empleada en el *ballroom*. Esto se debe a que estos términos surgen dentro de una realidad histórica y sociocultural muy concreta que no está presente en España, por lo que muchos conceptos tienen significados que no se pueden relacionar con ninguno de los que se usan entre las personas del colectivo LGTBIQ+ español.

La falta de equivalentes hace que el uso de préstamos sea una de las soluciones más adecuadas para conservar la singularidad del término original y para evitar reducir conceptos complejos a unos más generales en la lengua meta. Además, en varias ocasiones el documental ofrece suficiente contexto para que el público pueda comprender los significados sin necesidad de traducirlos. En general, les traductores se ven obligades a elegir entre priorizar la comprensión del público o la conservación de la carga cultural del original. Por tanto, la traducción de la jerga queer en este contexto requiere un equilibrio constante entre la accesibilidad y la preservación de la cultura.

5.2 Cumplimiento de los objetivos

Se considera que se han cumplido los objetivos propuestos de manera satisfactoria. Por una parte, el análisis ha permitido estudiar la traducción al español de la jerga *queer* presente en los subtítulos de *Paris is Burning* e identificar los problemas de traducción más frecuentes y las técnicas de traducción más usadas para trasladar la terminología a la lengua meta. También ha permitido observar cómo determinadas decisiones traductológicas afectan directamente a la representación de identidades y realidades *queer*

racializadas. Por otra parte, se ha logrado proponer alternativas de traducción en aquellos casos en que las soluciones presentes en los subtítulos oficiales reducían o eliminaban el significado cultural del texto original.

5.3 Limitaciones del estudio

Uno de los límites principales a la hora de realizar este trabajo ha sido la escasez de bibliografía en español que trate la cultura *ballroom* y la traducción de su terminología, pues la mayoría de estudios proceden del ámbito anglosajón, y aun así siguen siendo limitados. Esto ha supuesto una dificultad a la hora de encontrar enfoques teóricos específicos y una terminología asentada al español, y se ha tenido que recurrir a estudios anglosajones y adaptarlos al español.

La falta de una terminología asentada en español implica una interpretación subjetiva en el análisis traductológico, pues las propuestas alternativas dependen completamente de la manera en que se interpreta el contexto, y puede variar de una persona a otra, especialmente en traducción queer, pues los significados cambian según la experiencia individual o comunitaria. Por tanto, no existe una única traducción correcta para ninguno de los términos presentados.

Otro límite ha sido la evolución de algunos términos. La terminología que se ha analizado no estática, por lo que algunas de las palabras han cambiado de significado con los años desde el estreno del documental. Una gran parte del vocabulario se usa mucho actualmente gracias a las redes sociales e internet o la cultura drag *mainstream*, pero los significados o usos actuales no coinciden exactamente con los de los años 80. Un ejemplo de esto es el de «drag queen» para hablar de una mujer trans. Por este motivo, para poder ofrecer una traducción adherente al significado del término en esa época se ha tenido que prestar especial atención a la manera en que se usaba.

A pesar de estas limitaciones, el estudio analiza de forma crítica la traducción de la jerga *queer* en la escena del *ballroom* y puede servir de ayuda para el desarrollo de futuras investigaciones.

5.4 Propuestas de investigación

A partir de este estudio surgen algunas propuestas para futuras investigaciones:

- Expansión del corpus audiovisual queer: ampliar el análisis a otras películas y series con personajes o temas queer para estudiar diferentes formas de representación y cómo cambian según el país o el tipo de obra.
- Comparativa de modalidades de traducción audiovisual: estudiar las diferencias entre el doblaje, la subtitulación profesional y el *fansubbing* para ver cómo cambia la manera en que se traduce el contenido *queer* y cuál es más leal al sentido original.
- Evolución del léxico queer en español contemporáneo: analizar cómo han cambiado las palabras y expresiones *queer* en español, especialmente con la influencia de internet y de las redes sociales, y cómo se han creado y adaptado términos nuevos.
- Traducción queer interseccional y enfoque decolonial: investigar cómo la traducción trata las experiencias de personas *queer* de diferentes orígenes y razas, y si se tienen en cuenta estas diferencias o se simplifican o invisibilizan.

En conclusión, el trabajo demuestra que la traducción es una actividad interpretativa y que nunca es neutra, ya que siempre implica una toma de decisiones que afecta al significado del texto. En el caso de la jerga *queer*, traducirla supone trasladar experiencias históricas, sociales y culturales concretas de la lengua original a la lengua meta, por lo que las decisiones traductológicas pueden tanto visibilizar como invisibilizar identidades. De esta forma, preservar la carga política del discurso original no es solo una cuestión lingüística, sino también una forma de representación cultural.

Lista de referencias

Fuente principal

Livingston, J. (Directora). (1990). *Paris Is Burning* [Documental]. Off White Productions.

Otras referencias

Agudo Rojo, P. (2021). Caracterización del léxico LGBT. [Trabajo de fin de grado, Universidad de Salamanca]. https://hdl.handle.net/10366/147548

Alexander, M. (2010). *The new Jim Crow: Mass incarceration in the age of colorblindness*. The New Press.

Baer, B. J. y Kaindl, K. (Eds.). (2018). *Queering translation, translating the queer: Theory, practice, activism*. Routledge.

Bailey, M. (2011). Gender/racial realness: theorizing the gender system in ballroom culture. *Feminist Studies, 37*(2), 365–386. https://doi.org/10.1353/fem.2011.0016

Bassnett. S. y Lefevere, A. (1990). *Translation, history and culture*. Printer Publishers.

Beyoncé. (2022). *Break my soul (the queens remix)* [Canción]. En *Break my soul (the queens remix).* Parkwood Entertainment; Columbia Records.

Boček, T. (2023). *The impact and influence of African-American vernacular english on LGBTQ+ culture*. [Tesis de maestría, Masarykova univerzita]. https://is.muni.cz/th/hhtl1/The_Impact_and_Influence_of_African-American_Vernacular_English_on_LGBTQ__Culture.pdf

Cambridge Dictionary. (s.f.). Cheesecake. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado en 30 de mayo de 2026, de https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cheesecake

Castro, O. (2008). Género y traducción: elementos discursives para una reescritura feminista. *Lectora: revista de dones i textualitat*, *14*, 285–301. https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7155

Castro, O. y Ergun, E. (Eds.). (2017). *Feminist translation studies: Local and transnational perspectives*. Routledge.

Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European Journal of American Studies*, *11*(3). https://doi.org/10.4000/ejas.11771

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

Cintra Santos, H. (2018). *A transnacionalização da cultura dos Ballrooms*. [Tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas]. https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1010049

de Lotbinière-Hardwood, S. (1991). *Re-belle et infidèle: La traduction comme practique de réécriture au feminin / The body bilingual: Translation as a rewriting in the femininie*. Women's Press; Les Éditions du remue-ménage. https://archive.org/details/rebelleetinfidel0000lotb/mode/1up

Démont, M. (2018). On three modes of translating queer literary texts. En Baer B. J. y Kaindl K. (Eds.), *Queering translation, translating the queer: Theory, practice, activism*, (pp.157–171). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315505978

Díaz Cintas, J. y Anderman, G. (Eds.). (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Palgarve Macmillan.

Díaz Cintas, J. y Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environament. *The Journal of Specialised Translation*. *(6)*, 37–52

Engra Minaya, S. (2024). Identidades sociolingüísticas y reapropriación: análisis sociocultural de *maricón* y *bollera* en un corpus de Twitter. *MariCorners:*

Revista de Estudios Interdisciplinares LGTBIA+ y Queer, 1(1), pp. 235–266. https://doi.org/10.24197/mcreilq.1.2024.235-266

Finkelman, P. (2006). Slavery in the United States. Persons or Property? En P. Finkelman (Ed.), *Encyclopedia of African American history, 1619–1895: From the colonial period to the age of Frederick Douglass* (Vol. 3, pp. 211–214). Macmillan Reference USA.

Frick-Jenkins, A. (2025). *Black LGBTQ+ soundscape ecologies and the polítics of illegitimated Language: Ballroom, mixes and beyond* [Tésis de maestría, University of Technology Sydney]. https://doi.org/10.26153/tsw/61845

Han, E., & O'Mahoney, J. (2014). British colonialism and the criminalization of homosexuality. *Cambridge Review of International Affairs*, 27(2), 268–288. https://doi.org/10.1080/09557571.2013.867298

Harvey, K. (1998). Translating camp talk. *The Translator*, *4*(2), 295–320. https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799024

Heller, M. (2020). RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse. *Social Semiotics*, *30*(1), 133–147. https://doi.org/10.1080/10350330.2018.1547490

Hoarau, R. (2023). *Ballroom culture (1970-today): intersectionality and performance*. [Tesis de máster, Université Paris Cité]. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04437917v1

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología.* Ediciones Cátedra.

Kedem, N. (2020). What is queer translation? *Translation Studies,* 13(3), 312–327. https://doi.org/10.1080/14781700.2020.1777084

Koudelová, I. (2022) *Ballroom Community, LGBTQ+ and History* [Tesis de grado, Masaryk University]. https://is.muni.cz/th/j8y1h/

Lavalley, R., & Joohnson, K. R. (2022). Occupation, injustice, and anti-Black racisme in the United States of America. *Journal of Occupational Science*, *29*(4), 487–499. https://doi.org/10.1080/14427591.2020.1810111

Lawrence, T. (2011). '*Listen, and you will hear all the houses that walked there before': A history of drag balls, houses and the culture of voguing*. Soul Jazz. https://ezratemko.com/wp-content/uploads/2019/05/A-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing.pdf

Lombardo, R., Metzger L., Collins D., Williams M., Greenberg J., Tutunjian S., y Eric, R. (Productores ejecutivos). (2020—2023). *Legendary* [Serie de televisión]. HBO.

Madonna. (1990). *Vogue* [Canción]. En *Celebration (Dleuxe Version)*. Sire Records.

Martínez Evangelista, L., Barbosa, M. E., & Braddy, J. (2024). Re-queer lo queer en la traducción: de las inscripciones globales a las locales. *Caligrama: Revista de estudos românicos, 29*(2), 126–137. https://doi.org/10.17851/2238-3824.29.2.126-137

McLaren, M. (1994). *Deep in love*. En *Paris*. Virgin Records.

Merriam-Webster. (s.f.). Kiki. En *Merriam-Webster*. Recuperado en 30 de mayo de 2026, de https://www.merriam-webster.com/dictionary/kiki

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach. *Meta*, *47*(4), 498–512. https://doi.org/10.7202/008033ar

Murphy, R. (Productor ejecutivo). (2018-2021). *Pose*. [Serie de televisión]. FX.

PACTE Group. (2018). Competence levels in translation: working towards a European framework. *The Interpreter and Translator Trainer, 12*(2), 111–131. https://doi.org/10.1080/1750399X.2018.1466093

Pas, J. M. y Zaborowska, M. J. (2017). The other women's lives: Translation strategies in the global feminisms project. En Castro, O. y Ergun, E. (Eds.) *Feminist translation studies: Local and transnational perspectives* (pp. 139–150). Routledge

Pérez-González, L. (2020). Fan audiovisual translation. En M. Baker y G. Saldaha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 172–177). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315678627

Real Academia Española. (s.f.). Arribista. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 30 de mayo de 2026, de https://dle.rae.es/arribista#1dCZbsb

RuPaul, C. (Creador). (2009–). RuPaul's Drag Race [Serie de televisión]. World of Wonder; VH1.

Serrano Cruz, A. E. (2019). *Traducción feminista: lenguaje inclusivo aplicado a relatos de «A Haunted House, and other short stories», de Virginia Woolf.* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid]. https://hdl.handle.net/20.500.14352/14367

Simon, F. (Director). (1968). *The Queen* [Documental]. Grove Press.

Solanes Valldaura, A. (2024). MOTHER HAS ARRIVED! Queer kinship, care practices and reconfigurations of (m)otherhood within ballroom culture. *Junctions: Graduate Journal of the Humanities, 8*(2), 23–36. https://doi.org/10.33391/jgjh.205

Villanueva Jordán, I. A. (2019). “You better werk”. Rasgos del *camp talk* en la subtitulación al español de *RuPaul’s Drag Race*. *Cadernos de Tradução*, *39*(3), 156–188. https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p156

von Flotow, L. (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR*, *4*(2), 69–84. https://doi.org/10.7202/037094ar

von Flotow, L. (1997). *Translation and gender: translating in the ‘era of feminism’*. St. Jerome Publishing; University of Ottawa Press.

Ward, E. (2005). Homophobia, hypermasculinity and the US Black church. Culture. *Health & Sexuality*. *7*(5), 493–504. https://doi.org/10.1080/13691050500151248

Winsor, A. (2023). Ballroom refuses to burn: Exploitation versus community education in documentaries about voguing and the ballroom community. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, *16*(1), 74–92. https://doi.org/10.5206/notabene.v16i1.16614.