



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo de Fin de Grado

La traducción del *camp talk*

RuPaul's Drag Race

Estudiante: Alicia Melchor Miguens

Directora: Prof.^a Reyes Bermejo Mozo

Madrid, junio 2022

Agradecimientos

*A mi tutora, Reyes Bermejo Mozo, por ser un referente para mí en el mundo de la traducción
y ofrecerse a guiarme en este trabajo.*

A Miguel Sánchez Ibáñez, por aportar su inmenso conocimiento del campo de la neología.

A Elena, Pelayo y Daniela, por acompañarme en tantas sesiones de biblioteca.

Tabla de contenido

1. Introducción	4
1. Finalidad y motivos.....	5
2. Metodología	5
3. Marco teórico y estado de la cuestión	6
3.1. <i>Estado de la cuestión</i>	6
3.2. <i>Comunidad de habla.....</i>	8
3.3. <i>Variación lingüística.....</i>	9
3.4. <i>Rasgos del argot LGTBIQ+.....</i>	12
3.5. <i>Neologismos.....</i>	13
3.6. <i>Estrategias de traducción</i>	15
3.7. <i>La traducción audiovisual</i>	18
3.8. <i>La subtitulación: consideraciones y limitaciones.....</i>	19
4. Análisis	20
4.1. <i>Términos</i>	20
4.2. <i>Expresiones.....</i>	26
5. Conclusiones y propuestas de investigación	33
6. Bibliografía	35

1. Introducción

Tras el visionado de la película documental *Paris is Burning*, nace en la autora de este trabajo una enorme fascinación por la cultura *queer* y, en especial, por las *drag queens* y la cultura *ball* neoyorkina de los años ochenta. En el documental se rinde homenaje a los sectores más implicados en esta, la comunidad *queer* latina y afroamericana y la comunidad transgénero, a menudo en riesgo de exclusión social y pobreza. Más allá de las vivencias personales de los protagonistas y de las excentricidades y extravagancias de los *balls* y sus participantes, lo que más le llama la atención es el lenguaje que estos emplean y como este captura el humor, el ingenio y las realidades aisladas de esta comunidad. Este lenguaje se aprecia también en otros productos audiovisuales que representan las realidades del colectivo LGTBI+, y en especial de las mujeres trans y *drag queens* como *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar*, *Female Trouble*, *Pose* o *RuPaul's Drag Race*. En vista de su reciente auge de popularidad y del enorme *corpus* que proporciona a lo largo de sus más de 14 temporadas, será este último el que se emplee como objeto de estudio en el presente trabajo.

Como estudiante de traducción, la autora se plantea la ardua tarea que puede suponer la traducción de estos productos audiovisuales que reflejan este lenguaje tan específico de la comunidad LGTBIQ+, la posible falta de equivalentes en español como lengua meta y reflexiona sobre cómo las traducciones aportadas hasta la fecha han podido ser más o menos acertadas a la hora de preservar las marcas de identidad *queer*. Las preguntas de investigación que surgen de esta reflexión son las siguientes:

- ¿Cuáles son los rasgos que más caracterizan el habla de la comunidad LGTBIQ+ y qué dificultades traslativas presentan?
- ¿Qué estrategias se han empleado hasta ahora para traducir el argot LGTBIQ+?
- ¿En qué casos es inevitable la pérdida de significado? ¿En cuáles existen términos y expresiones equivalentes de la comunidad LGTBIQ+ en lengua meta? ¿En cuáles se ha recurrido al préstamo y se han incorporado palabras del inglés al *camp talk* de los hispanohablantes?

1. Finalidad y motivos

La finalidad de este trabajo es la de estudiar a la comunidad *queer* como comunidad de habla, el *camp talk* como ejemplo de variedad lingüística y la gran capacidad del colectivo en términos de aportación neológica. Para ello se tomará como referencia el ejemplo de *RuPaul's Drag Race* y se establecerá una comparativa entre su versión americana, su versión subtitulada y su reciente adaptación española *Drag Race España*. Se pretende además identificar las dificultades de traducción que supone el argot *queer* y sus neologismos como un ejemplo de variación lingüística, recopilar las propuestas de traducción para subtitulación aportadas hasta la fecha y reflexionar sobre cuáles han sido más eficaces a la hora de reproducir los rasgos del lenguaje *queer* en lengua meta.

La autora considera sumamente importante analizar estas traducciones con el fin de delimitar qué técnicas de traducción son más efectivas para la conservación y propagación de la identidad *queer* en el lenguaje, así como para hacer sugerencias a futuros traductores y subtituladores de estos productos audiovisuales sobre cómo tener conciencia y coherencia a la hora de preservar estos matices culturales del colectivo LGTBIQ+.

2. Metodología

La metodología empleada en la primera fase del trabajo ha sido de índole cualitativa, ya que ha consistido primordialmente en una revisión exhaustiva de literatura sobre los conceptos de comunidad de habla, variedad lingüística y neología. A continuación, se ha recurrido a fuentes que estudian directamente el argot del colectivo para identificar los rasgos del argot LGTBIQ+ y las estrategias que podrían aplicarse en la traducción de esta variedad lingüística.

De cara al análisis contrastivo, se ha procedido al visionado de varios episodios aleatorios del reality *RuPaul's Drag Race* en versión original subtitulada al español y se han compilado términos, expresiones o fragmentos con elementos que se consideran representativos del *camp talk*, así como la propuesta de traducción para la subtitulación de Netflix. A continuación, se ha llevado a cabo el mismo proceso con la versión española del *reality* con el fin de encontrar rasgos del *camp talk* en español y posibles equivalencias.

Se ha elaborado a partir de este análisis una tabla que recoge el texto original, las traducciones en texto meta ya existentes en la subtitulación de Netflix y en el formato *Drag Race España*, la estrategia empleada en cada caso y una valoración sobre si esta se considera

eficaz a la hora de conservar la identidad *queer* en el lenguaje y, en caso de que no, una traducción alternativa.

3. Marco teórico y estado de la cuestión

3.1. Estado de la cuestión

Dada la clandestinidad que ha envuelto históricamente al colectivo LGTBIQ+ y el alto grado de subrepresentación e invisibilización al que ha sido sometido en los medios de comunicación, sus costumbres y su lenguaje no han sido de dominio público y, por tanto, no han sido objeto de estudio académico (Agudo Rojo, 2021). Sin embargo, el éxito de programas como *RuPaul's Drag Race* y su distribución en gigantes del *streaming* como Netflix o grandes canales de televisión como VH1, ha propiciado su visibilización y su progresivo salto a la cultura de masas, emplazando al colectivo como un referente de cultura pop (Palacios & Zárate, 2019). De esta manera, los productos audiovisuales han pasado a no ser solo una fuente de entretenimiento, sino una plataforma para dar visibilidad a aquellos colectivos que hasta el momento habían sido silenciados y marginados (Cook, 2018).

Los primeros trabajos que estudian este lenguaje surgieron a mediados del siglo XX, en forma de apéndices y glosarios de tratados médicos y psiquiátricos sobre pacientes homosexuales (Kulick, 2000). Durante más de treinta años, estos listados terminológicos se consideraron claves para descifrar lo que se describía como el «oscuro e impenetrable discurso de la comunidad homosexual» (Keenaghan, 1998).

En el ámbito de la lingüística, los debates académicos en torno a la lengua y la sexualidad han dado lugar a la noción de «lenguaje de la homosexualidad» o «gayspeak» (Hayes, 1981), más adelante redefinido como «camp talk» por autores como Keith Harvey, que propuso un estudio pionero en la investigación de este lenguaje al relacionarlo con el campo de la traducción a través de una comparativa de la versión original inglesa y la versión doblada francesa de la serie *Angels in America* (Harvey, 1998).

En su artículo sobre la caracterización del discurso de la comunidad de habla LGTBIQ+, Carles Navarro (2020) apunta un crecimiento en las formas de habla propias de las personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, a través de nuevos mecanismos tanto léxicos como gramaticales y alude a «una laguna importante en el panorama de la lingüística hispánica». La autora considera que esta laguna es apreciable también en los estudios de traducción y que el

caso de *RuPaul's Drag Race*, tanto en su versión subtitulada como en su nueva adaptación española *DragRace España* constituye una gran oportunidad de estudio en lo referente a las posibilidades de la traducción del habla de esta comunidad y a las equivalencias entre la comunidad *queer* angloparlante e hispanohablante.

La gran mayoría de los estudios que existen sobre lingüística *queer* hasta la fecha se encuentran en inglés debido a dos factores principales: la prevalencia del inglés en el ámbito académico y la influencia de la cultura estadounidense en el movimiento de liberación LGTBIQ+. Obras como *Speaking in Queer Tongues: Globalisation and Gay Language* de W. L. Leap y T. Boellstorf (2004) estudian el habla de la comunidad *queer* y abordan el uso del inglés como herramienta de conexión para la comunidad LGTBIQ+ a nivel global. Sin embargo, puntualizan que esto no implica la adopción de una visión anglosajona de la homosexualidad, sino que los términos ingleses se utilizan para expresar realidades locales. Aunque la primacía del inglés sigue siendo notable, han comenzado a surgir estudios en español, como por ejemplo la compilación de artículos del colectivo *MariCorners: Investigación queer en la Academia*, que nace tanto de la necesidad como del entusiasmo por crear un espacio académico e interdisciplinar sobre temas LGTBIQ+ y *queer* en español.

La mayor parte de trabajos que tienen como objeto de estudio la traducción del lenguaje de la comunidad LGTBIQ+ se han publicado como artículos en revistas académicas o en obras que abarcan la lingüística hispánica general. Este es el caso de los artículos de Carles Navarro-Carrascosa publicados entre 2019 y 2020, en los que analiza el lenguaje empleado por los miembros de la comunidad LGTBIQ+, abordando aspectos como el léxico y las funciones comunicativas y pragmáticas del lenguaje. Debemos destacar también la labor de investigación de Antonio Jesús Martínez Pleguezuelos, en especial con su libro *Traducción e identidad Sexual: Reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer* (2018), en el que plantea la traducción como un ejercicio performativo creador de identidad y desarrolla un enfoque crítico para analizar las consecuencias de la representación de personajes LGTBIQ+ en contenidos estadounidenses doblados o subtítulos a una lengua meta con un contexto social y cultural distante, como el español. De esta manera, Pleguezuelos concibe al traductor como un «puente entre la perspectiva global que se impone sobre la comunidad LGTBIQ+ y su recontextualización y adaptación en un entorno específico y local».

Autores como Valdeón (2010) han reflexionado sobre la traducción como herramienta de la lucha por los derechos LGTBIQ+ y han considerado esta disciplina encargada de dar

visibilidad a los iconos y las costumbres de esta comunidad. Sin embargo, en sus estudios sobre los estereotipos sexuales en el doblaje, Fasoli, Mazzurega y Sulpizio (2017) han observado como históricamente la traducción se ha empleado para todo lo contrario y, a menudo, ha censurado al colectivo, neutralizando determinados usos del lenguaje, «heterossexualizando» personajes abiertamente gays o escondiendo situaciones, conversaciones e incluso personajes abiertamente LGBTIQ+.

Santaemilia (2017) reflexiona sobre la responsabilidad social del traductor ante este tipo de contenido y cómo la traducción puede repercutir directamente en la aceptación de determinados colectivos dentro de la sociedad. Sostiene además que la traducción del lenguaje *queer* «no es un asunto neutral sino un acto político, con importantes implicaciones retóricas e ideológica» (Santaemilia, 2017). Villanueva Jordán (2019) también hace alusión a cómo este tipo de traducción requiere un especial cuidado:

«traducir contenidos que incluyen representaciones de identidades de género y sexuales requiere considerar qué aspectos de las posiciones de género (masculinidades, feminidades, hegemónicas o subordinadas) son movilizadas y de qué manera la traducción interviene en su comunicación» (pág. 145).

3.2. Comunidad de habla

Entendemos por comunidad de habla un grupo social que no solo comparte un mismo sistema lingüístico, sino que además comparte una serie de rasgos socioculturales, que dan lugar a un uso particular de este. John J. Gumperz distingue a los miembros de una comunidad de habla como «cualquier agregado humano que interactúe de manera frecuente y regular por medio de un sistema compartido de signos lingüísticos y que se distingue de otros grupos similares por diferencias significativas en el uso de la lengua». Por su parte, William Labov (1972) determina que una comunidad de habla está formada por un conjunto de hablantes que comparten una lengua, pero que, además, comparten un conjunto de normas y valores de naturaleza sociolingüística: actitudes lingüísticas, reglas de uso, patrones lingüísticos y un mismo criterio a la hora de valorar socialmente los hechos lingüísticos. Fernández (1998) afirma que no es posible conocer de antemano qué tipo de variables sociales van a actuar sobre unos elementos lingüísticos en una comunidad dada, ya que los factores sociales actúan sobre la lengua de forma irregular por lo que en dos comunidades distintas cada factor tendrá un peso diferente. No obstante, Fernández señala cómo, por norma general, los factores sociales que

muestran una mayor capacidad de influencia sobre la variación lingüística son el sexo, la edad, el nivel de instrucción, el nivel sociocultural y la procedencia.

Debemos diferenciar el concepto de comunidad de habla de los conceptos de comunidad idiomática y comunidad lingüística. Moreno Fernández señala que la comunidad idiomática se caracteriza por el uso de una lengua sin precisar un lugar y momento histórico concreto, a diferencia de la comunidad lingüística que sí lo hace. De acuerdo con esta definición, podemos afirmar que todos los hablantes históricos de la lengua española, sin determinar un territorio concreto, forman parte de una comunidad idiomática, mientras que los hablantes de esta misma lengua identificados en un lugar y un momento histórico determinado; por ejemplo, los hablantes actuales del español en España, conforman una comunidad lingüística. En cambio, la comunidad de habla se caracteriza no solamente por el uso de un mismo sistema lingüístico en un mismo espacio-tiempo, sino también por la interacción sociocultural entre sus miembros.

3.3. Variación lingüística

El concepto de variación lingüística se ha estudiado a lo largo de la historia desde diferentes perspectivas, de manera que resulta complicado establecer una definición universal. Sin embargo, podemos adoptar como punto de partida la definición de Ricardo Muñoz (1997), que describe la variación lingüística como «la expresión de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos».

Basándose en los modelos anteriores de Halliday, McIntosh y Stevens (1964), Basil Hatim e Ian Mason (1990), estructuran la variación lingüística en dos niveles: por un lado, las variables que dependen del usuario de la lengua, es decir, del hablante o escritor en un acto comunicativo, que reciben el nombre de dialecto y, por otro, las que se configuran en función del usuario, que designan como registros. Hatim y Manson estipulan que los cambios que se

aprecian en las variedades dialectales son por lo general de tipo fonético mientras que las de registro varían principalmente en la forma del lenguaje, es decir, a nivel gramatical y léxico.

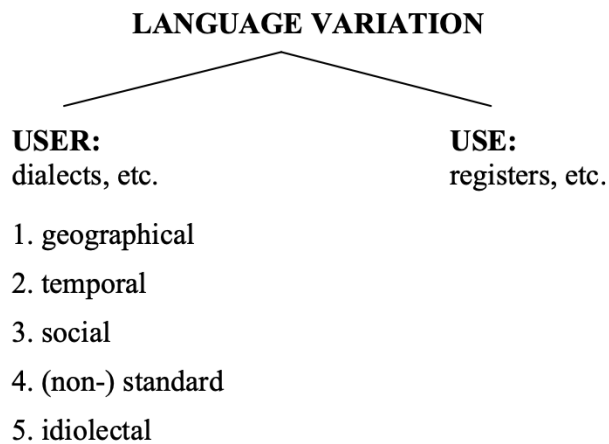


Figura 1. Clasificación de la variación lingüística según Hatim y Mason (1990:39)

Otra de las taxonomías más aceptadas en torno a la variación lingüística en el ámbito de la sociolingüística es la propuesta por el lingüista rumano Eugenio Coseriu. Coseriu (1981) sostiene que la «variación lingüística refleja las diferentes maneras de expresar un mensaje que existen en una misma lengua en función de una serie de variables espaciales, sociales y pragmático-conversacionales» (pág. 303) y diferencia entre variedades diatópicas o geográficas, es decir, aquellas relacionadas con el emplazamiento geográfico de una comunidad lingüística; variedades diafásicas o estilísticas, que se configuran en función de las situaciones comunicativas en las que se ubica un hablante y su elección de registro culto o coloquial y variedades diastráticas o sociales, vinculadas a las características sociales de los hablantes, tales como edad, sexo y nivel cultural.

Es dentro de esta última categoría de variedades diastráticas o sociales donde se enmarcan los conceptos de sociolecto, jerga y argot. Sin embargo, no existe actualmente consenso entre los académicos a la hora insertar el *camp talk* en ninguna de estas categorías.

Mesonero (2018) considera el *camp talk* como un sociolecto dado el tamaño de la comunidad de habla que lo emplea, no obstante, la mayoría de las definiciones del concepto de sociolecto aluden una relación directa de este con los estratos sociales, que no supondrían un elemento definitorio de la comunidad *queer* ni de su lenguaje. Otros consideran que el uso restringido de este código propio solo en ocasiones, espacios y con interlocutores específicos

hacen del *camptalk* una variedad diastrática de índole jergal (Gagné & Rodríguez, 2006). Sin embargo, el concepto de jerga suele aparecer vinculado a un ámbito técnico o profesional compartido y no tanto a una comunidad de habla. Por tanto, consideramos que el concepto que mejor refleja las particularidades del *camp talk* es el de argot. Según Pereda (2004), cualquier argot nace «de la necesidad, de la obligatoriedad de entenderse entre aquellos que pertenecen a un grupo diferenciado, y que ese lenguaje sea crítico de cara al resto de la sociedad» (pág.9). De esta manera, a través del empleo del argot, un individuo o un colectivo se identifican como miembros de un grupo social determinado.

José Joaquín Montes Giraldo (1995) define el concepto de argot como la «modalidad de habla de grupos bien delimitados de la sociedad, como estudiantes, delincuentes, militares, etc.» (pág.64) y divide su motivación en:

- motivación lúdico-emotiva, es decir, con fines humorísticos o afectivos y
- motivación ocultadora, con la que se trata de crear un subcódigo más o menos ininteligible para los no iniciados.

Este segundo fue el caso del *polari*, un lenguaje extinto que se popularizó a mediados del siglo pasado en los bares gays del Reino Unido cuando la homosexualidad aún era perseguida por la ley. Derivado en parte de los léxicos del argot de numerosos grupos estigmatizados e itinerantes, el *polari* era también un medio de socialización y de reconstrucción de la identidad gay y de una visión del mundo compartida entre sus hablantes (Baker, 2003). El *polari* permitía a sus usuarios esconderse y protegerse de las autoridades y, al mismo tiempo, identificarse como miembros del colectivo. Aunque esta ya no sea la motivación central de la creación de un lenguaje para el colectivo, en su artículo de 1970, *Homosexual Slang*, Julia P. Stanley establece una relación directa entre el *polari* y el argot desarrollado posteriormente por la comunidad *queer*, al observar cómo ciertos ítems del argot del colectivo se solapan con el *polari*, como por ejemplo *camp*, *butch*, *drag* o *cruise*.

3.4. Rasgos del argot LGTBIQ+

Los fenómenos lingüísticos que caracterizan el argot de la comunidad *queer* y que la definen como comunidad de habla son fundamentalmente cuestiones léxicas, fraseológicas y morfológicas, además de algún caso de gramaticalización.

En un estudio sobre la comunidad de habla LGTBIQ+ española, Navarro-Carrascosa (2020) realiza una clasificación de los rasgos principales que definen este argot:

- Formación de palabras, que responde a la necesidad de reflejar realidades que conciernen exclusivamente a la comunidad para las que aún no tienen aún una voz propia en el léxico de la lengua española o a la de buscar la burla, la ironía, la crítica e incluso la risa en situaciones muy concretas. Destaca como estrategia de formación de palabras la prefijación y la sufijación como uno de los recursos más utilizados en la formación de palabras en el habla del colectivo LGTBIQ+ y señala los prefijos *mari-*, *bollo-* o *hetero-* como algunos de los más utilizados: *mariliendre*, *bollodrama*, *heterobásico*.
- Fraseología de grupo, expresiones propias que hacen referencia a la subcultura en la que se desenvuelven los usuarios del argot. Se crean además expresiones que aluden a personajes públicos, habitualmente mujeres, iconos dentro la comunidad LGTBIQ+. Suelen ser frases dichas por estas personalidades o que hacen referencia a algún acontecimiento de su vida privada. Como, por ejemplo: «quedarse muerta en la bañera»¹ o «quedarse muerta y sin peluca».
- Resignificación, un recurso lingüístico que tiene lugar con frecuencia en los movimientos sociales reivindicativos y que implica la reapropiación de un término por parte de un grupo en contra del cual era utilizado, como sucedió en inglés con el término *queer* (Butler, 1997). De esta manera, el colectivo LGTBIQ+ se reapropia de palabras como *maricón* o *bollera*.
- Uso de apelativos, ya sean aquellos creados por el colectivo de forma original o aquellos que antes eran utilizados por agentes externos para atacar a miembros del colectivo y

¹ Referencias a la muerte de la Veneno y Carmen Ordoñez, socialités españolas e iconos para el colectivo LGTBI+ español.

ahora se utilizan dentro de este con otro tipo de carga semántica, de nuevo a través del fenómeno lingüístico de la resignificación.

- «Mujereo», uso del género gramatical femenino entre hombres homosexuales con intención afiliativa.
- Uso del género gramatical no binario, con la marca flexiva para sustantivos y adjetivos de la terminación en -e.
- Laísmo intencionado, que se emplea independientemente del género del referente. Es muy frecuente su uso a través de la expresión «¿Qué la pasa?».

3.5. Neologismos

Como hemos visto en el apartado anterior, uno de los rasgos más significativos de una comunidad de habla y en especial de la comunidad *queer* y del *camp talk* es la creación e incorporación de nuevas palabras, es decir, de neologismos. El requisito esencial para la producción y uso de neologismos es la necesidad de un grupo de hablantes de cubrir vacíos designativos en el idioma.

Según Newmark (1988), los neologismos son aquellas «unidades léxicas recién acuñadas o con un nuevo significado o aquellos términos que surgieron y fueron aceptados en el uso cotidiano». Es interesante la reflexión que realiza el lingüista francés Bernard Pottier (1987) que afirma que un neologismo puede formarse mediante elementos ya existentes en la lengua o puede ser una palabra procedente de una lengua extranjera, ya sea en su forma original o de forma adaptada al idioma al que se agrega, por tanto, los préstamos también deben considerarse como sujeto de estudio de la neología. Este fenómeno de préstamo al que se refiere Pottier está muy presente en el *camp talk* de la comunidad *queer* hispanohablante y podríamos considerarlo como un rasgo más del argot de la comunidad, ya que sus hablantes a menudo insertan palabras del *camp talk* anglosajón en sus conversaciones, como pueden ser *shade*, *bitch* o *wig*.

Existen diversos criterios tipológicos a la hora de clasificar neologismos. En función de su ámbito de uso, académicos como Maria Teresa Cabré (1993) diferencian entre neología especializada, también llamada *neonimia*, y neología general. La neología especializada es planificada y de carácter exclusivamente referencial, presenta un mayor grado de estabilidad, se utiliza en un registro formal y suele rechazar la sinonimia y las connotaciones. Mientras, por el contrario, la neología general, se basa en las innovaciones de la lengua común, es a menudo

espontánea, de carácter lúdico, expresivo, suele ser efímera, no teme a la concurrencia sinonímica, adquiere un valor estilístico, se emplea en un registro informal, no interfiere en la eficacia comunicativa, sino que la refuerza, se nutre del fondo dialectal y de los préstamos y no suele trascender el grupo social que la ha producido (Méndez, 2011). Es en esta segunda categoría donde se enmarcan los neologismos que emergen del *camp talk*.

Haham (1989) clasifica los neologismos según su significado y estructura de tres maneras: a) una palabra cuya forma y significado son nuevos; b) una palabra cuya estructura es nueva, pero el significado ya existía; y c) una palabra existente que adopta un nuevo significado. Esta proposición también puede apoyarse en el estudio del neologismo semántico de Newmark (1998), según el cual un neologismo puede ser una palabra existente, pero con un nuevo valor semántico.

Otros de los criterios de clasificación de nuevas voces es la motivación detrás la creación neológica, Casado Velarde señala que «la aparición de un neologismo se encuentra en la necesidad de denominar una nueva realidad (...) es una necesidad notativa o referencial», pero también alude la necesidad «expresiva» influida por la moda, la cultura o la mentalidad de los hablantes, retomando la división, originalmente establecida por Guilbert (1975), entre neología denominativa, que es necesaria y cumple con una función referencial y la estilística, que es prescindible y accesoria (Sánchez Ibáñez, 2018).

De nuevo, Maria Teresa Cabré (1993), catedrática de Lingüística y Terminología de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona propone una taxonomía de neologismos según su proceso de formación

- Neologismos formales: aquellos creados por fenómenos de sufijación, prefijación, composición, lexicalización, conversión sintáctica, sintagmación, siglación, acronimia y abreviación. Cada lengua tiene unos mecanismos intralingüísticos para formar nuevas voces, en el español es muy habitual la derivación, ya sea por prefijación o sufijación. Podemos señalar *marimacho* o *bollodrama* como ejemplos de prefijación y *reinona* o *marranona* como ejemplos de sufijación en el *camp talk* de los hispanohablantes o *glamazon*, *herstory* o *mothertucking* en el inglés.
- Neologismos sintácticos: formados por un cambio de subcategoría gramatical en una base léxica.

- Neologismos semánticos: formados por una modificación del significado de una base léxica. En el *camp talk* anglosajón podemos señalar este fenómeno en palabras como *beat*, *read* o *tea* y en español términos como *pasivo* o *té*. También puede tratarse de un neologismo formado a partir de un nombre propio (de persona o marca registrada) utilizado como nombre común. Aunque no sea específico del *camp talk*, podríamos señalar el uso del nombre propio «Maruja» con el significado de «cotilla».
- Préstamos: unidades léxicas importadas de otra lengua. Cabré diferencia entre préstamos adaptados ortográficamente y préstamos no adaptados. Como ya se ha mencionado la comunidad *queer* hispanohablante a menudo inserta en su discurso palabras como *shade* o *camp*.

3.6. Estrategias de traducción

La variación lingüística supone una gran dificultad traslativa. Rittmayer (2009) señala tres problemas que pueden surgir a la hora de traducir argots: que no exista un equivalente en la lengua meta; que la lengua meta pueda tener más de una expresión equivalente y el traductor tenga que elegir entre ellas; y que la censura realizada por el cliente o por los propios traductores pueda suponer una pérdida de significado en el texto de destino.

La personalidad y el carácter único de productos audiovisuales que muestran o reproducen argots, como es el caso de *Drag Race*, plantean al traductor un dilema que debe resolver empleando diferentes estrategias de traducción teniendo en cuenta las dimensiones semánticas, funcionales, pragmáticas y estilísticas.

Diferentes estudiosos han propuesto diversas clasificaciones en torno las estrategias de traducción. En su obra, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay y Dabernert elaboran una serie de taxonomías que denominan procedimientos de traducción, a través de las cuales el traductor debe reelaborar el mensaje valorando toda una serie de coordenadas implícitas en el texto: información, efectos estilísticos, intencionalidad, rasgos culturales, etc.

Vinay y Darbelnet (1958) clasifican los procedimientos técnicos de traducción en las dos categorías ya mencionadas;

- la traducción literal, dentro de la que se enmarcan el calco, el préstamo, y la traducción palabra por palabra;

- la traducción oblicua, que engloba las estrategias de transposición, modulación, equivalencia y adaptación.

Vinay y Darbelnet (1958) defienden que cuando el mensaje pueda pasar de lengua origen a lengua meta respetando un paralelismo estructural y metalingüístico, el traductor deberá ceñirse a la traducción literal. Sin embargo, cuando esta genera un contrasentido, un sinsentido o resulta imposible de aplicar por razones estructurales, sobre todo de tipo sintáctico, el traductor deberá recurrir a las estrategias de traducción oblicua.

El experto en el campo de la traductología, Peter Newmark (1987), considera dos tipos de traducción, semántica y comunicativa, en función de cuál sea la prioridad del traductor, si el esfuerzo por mantener los aspectos puramente formales de la lengua origen o la transmisión del mensaje en lengua meta, aunque esto suponga cambios drásticos en el plano formal. Habiendo establecido esta diferencia funcional, Newmark propone dos categorías de métodos de traducción, una para textos completos y otra para frases o unidades lingüísticas más pequeñas. En este caso, se tomará como referencia esta segunda categorización ya que la traducción del formato audiovisual no puede enfocarse como una unidad textual. Dentro de esta, Newmark diferencia: transferencia, naturalización, equivalente cultural, equivalente funcional, equivalente descriptivo, sinonimia, traducción directa, transposición, modulación, traducción reconocida, etiqueta de traducción, compensación, análisis componencial, reducción y expansión, paráfrasis, dobles y notas, adiciones y glosas.

En su libro de 1997, *Memes of Translation*, Andrew Chesterman pretende recopilar varias propuestas anteriores de estudiosos de la traducción en un mismo marco conceptual. Para ello, propone una clasificación heurística de las estrategias de traducción, dividiéndolas en tres grupos: estrategias de tipo sintáctico-gramatical, en las que se produce una transformación de elementos formales; estrategias semánticas, en las que se alteran elementos semánticos; y estrategias pragmáticas, que afectan al propio significado del mensaje. Chesterman (1997) puntualiza que estas tres categorías pueden intercalarse y solaparse entre sí.

Cintas y Remael (2007), que han contemplado las estrategias de traducción en casos de variación lingüística en productos audiovisuales proponen lo siguiente:

- Explicitación: el uso de hipónimos, hiperónimos y generalizaciones, etc.

- Transposición: la sustitución de un concepto cultural de la lengua de origen por un concepto cultural de la lengua de llegada.
- Omisión: exclusión de un término o expresión (no se recomienda, aunque en ciertos casos puede ser necesaria).
- Compensación: el uso de otras palabras y expresiones en otra parte del texto para compensar alguna omisión.
- Creación: invención de palabras (entrecomilladas) como forma de resolver la falta de un término equivalente entre la lengua de origen y la lengua meta, principalmente cuando el texto está lleno de neologismos.

Basándose en los planteamientos y estrategias de estos autores, Ivan Villanueva (2019), experto en traducción audiovisual que ha desarrollado la mayor parte de su labor de investigación en torno al argot del colectivo, propone una clasificación propia que reúne las características esenciales para llevar a cabo el análisis del *camp talk* y de la traducción de *Drag Race* y comprobar si las traducciones aportadas hasta la fecha han sido eficientes a la hora de mantener la marca de identidad *queer* en el lenguaje.

- Traducción literal: se traduce palabra por palabra un segmento del texto fuente con la finalidad de mantener el rasgo *camp* sin que haya problemas de gramaticalidad.
- Feminización: se mantiene o agrega una marca de género gramatical femenino en relación con los rasgos del texto fuente.
- Calco: se traduce palabra por palabra un segmento del inglés a pesar de su posible agramaticalidad.
- Préstamo: se incorpora una palabra del inglés sin traducirla o con algún tipo de adaptación lingüística, ya sea gráfica, fónica o morfológica.
- Supresión: se eliminan rasgos del *camp* sin que el texto meta presente equivalentes formales siquiera.
- Neutralización: se remplazan rasgos del *camp talk* por otros elementos que carecen de carga pragmática o semiótica sin ser compensados.
- Adición: se incluye un rasgo de *camp talk* que no figuraba en el texto fuente.
- Amplificación: explicación o explicitación de un rasgo del *camp talk* mediante el uso de más significantes.
- Sustitución: Se remplaza un rasgo *camp* por otro en lengua meta.

De cara al análisis, nos basaremos en una amalgama de estas dos últimas clasificaciones de Cintas y Remael (2007) e Iván Villanueva (2019), al tratarse de las más orientadas a la traducción de variaciones lingüística en el formato audiovisual y las más aplicables al caso concreto del *camp talk*.

3.7. La traducción audiovisual

Dado que el estudio de caso de este trabajo se basa en la subtitulación del programa de telerealidad *RuPaul's Drag Race*, debemos abordarlo desde la disciplina de la traducción audiovisual. La traducción audiovisual, a menudo abreviada como TAV, es la disciplina que se dedica a la traducción de productos audiovisuales, es decir, aquellos cuya transmisión implica dos canales: el visual y el auditivo. Chaume (2003) apunta que esta combinación de los canales visual y auditivo es una de las características que diferencia a la traducción audiovisual del resto de modalidades de la traducción y la que impone una serie de limitaciones y dificultades al traductor. Existen tres modalidades principales de traducción audiovisual:

- Doblaje: se sustituye la voz original de los actores por la voz del doblador, que interpreta la narración y el diálogo en la lengua meta. Es actualmente la forma de traducción audiovisual más extendida en España (Chaume, 2003).
- Voz superpuesta: En la voz superpuesta se conserva el código sonoro original en un volumen más bajo y se reproduce de manera simultánea una traducción oral en lengua meta. Esta modalidad se suele emplear en los productos audiovisuales de no ficción, con objeto de preservar el carácter «documental» de la obra (ATRAE, 2016).
- Subtitulación: se mantiene el audio original y se añaden subtítulos que aparecen bajo la imagen reproduciendo el texto original en lengua meta.

Pese a que, tal como afirma Chaume (2003), el doblaje es la forma de TAV más extendida en España, *RuPaul's Drag Race* se ha distribuido en nuestro país generalmente en versión original subtitulada y rara vez con doblaje, por lo que se considera más oportuno emplear para el análisis las traducciones planteadas para la subtitulación. La subtitulación busca mantener la naturalidad de la lengua hablada y mantener la coherencia con la información visual y con el audio original de manera más fiel que el doblaje. Sin embargo, al tener el texto original y su traducción en pantalla al mismo tiempo, el traductor es más vulnerable a la crítica del espectador (Bartoll, 2015).

3.8. La subtitulación: consideraciones y limitaciones

Al tener que adaptarse a la imagen y al audio, la traducción para la subtitulación forma parte de lo que se conoce como «traducción subordinada», es decir, una traducción condicionada por factores ajenos al contenido lingüístico del texto que afectan de forma directa al resultado final, como son este caso son las restricciones de tiempo y espacio (Villena, 1999). De acuerdo con los parámetros establecidos en la *Guía de Estilo: Criterios generales para la subtitulación y pautado en español* por ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual en España) para que al espectador le resulte lo cómodo y natural leer los subtítulos, las consideraciones y limitaciones a tener en cuenta de cara a la subtitulación son:

- La velocidad máxima de lectura:
 - Los subtítulos no deben superar los 17 cps (caracteres por segundo). Si es necesario por la rapidez o la brevedad de las intervenciones se ha establecido un margen del 30 % por encima de estas cifras, que solo debe usarse en casos excepcionales y limitarse en los que sea imposible tomar otras medidas como la condensación del texto, fusión de dos subtítulos o el retraso del *TC-out*².
- El límite de caracteres:
 - El número de caracteres por línea recomendado es de 36 caracteres por línea, sin que se supere un máximo de 42.
 - Los subtítulos no deben tener en ningún caso más de dos líneas. Nunca deberían dividirse líneas demasiado cortas, salvo en los diálogos.
- Duración:
 - Para ficción: La duración máxima de los subtítulos no debería superar los 6 segundos y la duración mínima no debería ser inferior a 1 segundo.
 - Para no ficción: La duración máxima de los subtítulos no debería superar los 7 segundos y la duración mínima no debería ser inferior a 1 segundo.

²El *TC-in* y *TC-out* son los códigos de tiempo en los que aparece y desaparece, respectivamente, el subtítulo en pantalla.

- En casos especiales como canciones o insertos, se puede superar la extensión máxima.

4. Análisis

A continuación, procedemos a presentar el análisis de la traducción del *camp talk* en *RuPaul's Drag Race*. Para este análisis, se han recopilado algunos de los términos y expresiones más recurrentes y representativos del *camp talk* en el programa y sus traducciones tanto en la subtitulación de Netflix como en la versión española del *reality*, *Drag Race España*. Aunque se analizan y realizan propuestas concretas, se ha de tener en cuenta siempre el contexto en el que se inserte la expresión y la categoría gramatical con la que aparezca el término ya que palabras como *shade*, *read* o *serve* se emplean tanto como verbos como como sustantivos. Estos factores y las limitaciones de la subtitulación, entre otros, pueden condicionar la idoneidad de las propuestas planteadas a continuación. No se han realizado propuestas para las traducciones que se considera que ya replican el significado y la identidad *camp* en el lenguaje.

4.1. Términos

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Sickening	Demencial	Neutralización	Mortal
			Me mata

El término *sickening* es un ejemplo de neologismo semántico, es decir, una nueva voz formada por una modificación del significado de una base léxica. A través de este mecanismo de formación neológica, su uso original para referirse a algo repugnante se pierde en el *camp talk* y se emplea con una nueva carga semántica positiva. A lo largo de la temporada 6, la subtitulación de Netflix ha traducido este adjetivo por «demencial», pero se considera que esta traducción no acaba de recoger el nuevo significado de este término. La alternativa que se propone es el uso de la palabra «mortal», que al igual que *sickening*, posee originalmente un significado negativo, pero puede usarse de forma positiva. En el mismo campo semántico encontramos la expresión «me mata», que también debería ser algo negativo, pero se usa de

forma positiva, sobre todo cuando se describe algo gracioso o muy sorprendente. Así pues, dependiendo del contexto, una frase como «your look is sickening», podría traducirse por «tu look es mortal» o «tu look me mata».

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Ki ki	Chafardeo	Transposición	Marujeo
			Sesión de marujeo

La palabra *ki ki* se emplea para referirse a una reunión o conversación entre miembros del colectivo. La subtitulación de Netflix en la temporada 6 ha optado por traducirlo como *chafardeo*, pero se considera que el uso de esta palabra no está tan extendido dentro del colectivo como puede estarlo el término *marujeo*, que encajaría perfectamente y mantendría el rasgo *camp* de la expresión original. Dependiendo de la categoría gramatical con la que aparezca podría traducirse directamente por «marujear», en caso de que se emplee como verbo, o «sesión de marujeo» si se usa como sustantivo. Por ejemplo, «we interrupt this ki ki to bring you a special bulletin» se traduciría por «interrumpimos la sesión de marujeo con un boletín informativo especial».

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Read	Leer	Traducción literal	Dar un repaso
	Criticar	Neutralización	

En la película documental *Paris is Burning*, obra que se usa como referencia en distintas ocasiones a lo largo del programa, la icónica *drag queen* Dorian Corey define el término como «el insulto hecho arte»

«Reading is the real art form of insult. [...] You get a smart crack, everyone laughs and kiks because you found a flaw and you exaggerated it, then you got a good read going».³ (Paris is Burning, 1990)

En la subtítulos, la opción más extendida es la de traducirlo por el verbo «criticar». De nuevo, se recurre a una estrategia de neutralización y se pierde el matiz del término que implica la naturaleza ingeniosa y creativa de la crítica a la que alude Dorian Corey en su explicación. Se proponen como posible solución a esta pérdida de significado la expresión «dar un repaso» y el verbo «reparar», a elección en función del contexto. Funcionarían además con varios juegos de palabras que el programa ha elaborado en torno al término *read*. De manera que «the libray is oficialmente open» podría traducirse literalmente por «la biblioteca queda abierta» y concordaría con «because reading is fundamental», que se traduciría por «porque reparar es fundamental».

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Shade	Borde	Neutralización	Pulla
	Injuria	Neutralización	Pullita
	<i>shade</i>	Préstamo	¡Vaya pullita!

De la misma manera que *sickening*, *shade* es un neologismo semántico, y es por esto que la traducción literal por «sombra» no funciona, ya que no recoge la nueva acepción del término. De nuevo la *drag queen* Dorian Corey en el documental *Paris is Burning* explica de esta manera el significado de *shade* para las *drag queens*:

«When someone insults you directly, that's called a "read." For example, if I were to tell you that your glasses are ugly. Point blank. [...] If I were to say in a terribly condescending voice, "Oh honey, I'm so glad you saved up to buy those glasses," that's

³ «“Reading” es el insulto hecho arte. [...] Haces un comentario inteligente y todas se mueren de risa. Encuentras un defecto y lo exageras. Dominas el arte del insulto» (Traducción propia)

shade. I didn't insult the glasses, or you, directly. It's implied by my voice and the context of what I said. You know they're ugly »⁴ (Paris is Burning, 1990)

Con esto quiere decir que *shade* es una crítica más indirecta, más entre líneas. Podríamos establecerlo como equivalente de pulla, que, aunque no sea una palabra particularmente representativa del *camp talk* hispanohablante si recoge bien este significado de algo que busca indirectamente humillar a alguien. Se propone también emplear la palabra pulla con el sufijo diminutivo *-ita*, *pullita*, si se busca incorporar un matiz aún más irónico e irreverente. A menudo *shade* también se emplea como interjección para reaccionar a algo ofensivo que se ha dicho, en tal caso se propone traducir por «¡vaya pullita!».

En la subtitulación de Netflix nos encontramos con varias propuestas de traducción. En algunos casos se ha optado directamente por la omisión y en otras aparece como préstamo en cursiva. En la temporada 12 se ha traducido por el adjetivo «borde», que no acaba de recoger todo el significado del término original y en la temporada 6 se ha traducido por «injuria», que se aleja demasiado tanto del tono como del significado del término original.

Se valora la posibilidad de mantener *shade* como préstamo, ya que el término está cada vez más extendido y se usa cada vez más ya no solo dentro del colectivo sino como lingo de Internet y las redes sociales y de la cultura de masas, de manera que la mayoría de los espectadores del programa serían capaces de comprenderlo.

Es frecuente que el término *shade* vaya acompañado del verbo «throw», formando la expresión «throw shade». En tal caso, se propone una estrategia de transposición a través de equivalentes culturales como «poner verde», «poner de vuelta y media» o «poner a parir» o en caso de que se quisiese mantener el matiz del verbo «throw», podría usarse también la expresión «tirar mierda».

⁴ «Cuando alguien te insulta directamente, eso se llama "read". Por ejemplo, si te dijera que tus gafas son feas, así, sin rodeos. Si te dijese con un tono terriblemente condescendiente: "Oh, cariño, me alegro de que hayas ahorrado para comprarte esas gafas", eso es "shade". No he insultado a las gafas, ni a ti, directamente, está implícito en mi voz y en el contexto de lo que he dicho. Sabes que son feas». (Traducción propia)

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Fish	Femenina	Neutralización	<i>Fish</i>
	Parece una mujer	Amplificación	

Algunas de las *drag queens* que participan en *Drag Race España* emplean este adjetivo con frecuencia para referirse a compañeras que logran con más éxito parecerse a una mujer biológica. Esto indica que la comunidad LGTBQI+ hispanohablante ha adoptado el término como préstamo y que los espectadores pertenecientes al colectivo serían capaces de captar esta referencia, sin embargo, para otros espectadores no tan familiarizados con el *camp talk*, mantenerlo como préstamo en cursiva podría generar cierto grado de confusión. La subtitulación de Netflix ha empleado principalmente dos estrategias a la hora de traducir este término: la neutralización y la amplificación. En ocasiones el término aparece traducido por el adjetivo «femenina», que recoge el significado del término original, pero no su naturaleza *camp*. La otra alternativa ha sido optar por una estrategia de amplificación, es decir, la explicación o explicitación de un rasgo del *camp talk* mediante el uso de más significantes, de manera que «Courtney is serving fish on the runway» se traduciría por «Courtney parece una mujer en la pasarela», explicando directamente el significado del término en la propia traducción.

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Tea / Tee / T	Cotilleo	Neutralización	<i>Tea</i>
			Té
			Salseo

De nuevo nos encontramos ante un ejemplo de neologismo semántico, en el que la palabra *tea* adquiere un nuevo significado entre los hablantes del *camp talk*, que lo emplean para referirse a un cotilleo. A menudo el término aparece acompañado del verbo *spill* o se suele preguntar «What's the tea?». Al igual que sucede con *shade* o con *fish*, el término empieza a

emplearse como préstamo entre los usuarios del argot LGTBQI+, de manera que podría considerarse mantenerlo como préstamo en cursiva en la subtitulación sin suponer un problema de comprensión para la mayoría de los espectadores. Además, en este caso se observa también la introducción de la traducción literal «té» con este significado alternativo entre los usuarios del *camp talk* en español, por lo que también podría funcionar en la subtitulación al darse el mismo proceso de neología semántica en lengua meta. Sin embargo, la estrategia que impera en las traducciones ya aportadas es la de la neutralización, siendo la propuesta más habitual «cotilleo». Se propone también como alternativa de traducción el término «salseo», que, aunque no sea exclusivo del *camp talk*, es más moderno y recoge ese elemento picaresco del término original.

Término	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Serve	Dar	Traducción literal	Deleitar
	Servir		
	Condona		Brillar

El término *serve*, constituido también por un proceso de neología semántica, se utiliza para hacer referencia a la manera en la que una *drag queen* se presenta al público o para indicar que se está destacando de forma positiva en algo.

En la subtitulación, la mayoría de las veces se ha optado por el uso del término «dar» o por la traducción literal «servir». En este caso, la traducción literal podría encajar, ya que los usuarios del *camp talk* en español empieza a usar el verbo con el mismo significado que en lengua mera, pero, de nuevo, podría resultar confuso para espectadores no tan familiarizados con esta variación lingüística. Se propone, por tanto, si *serve* se emplease como verbo en el contexto de una pasarela, un *ball* o incluso de un reto, el término «deleitar», que reproduce la connotación positiva del original.

En otros contextos podría funcionar también el término «brillar»:

«I liked The Vivienne before but she’s really serving this season!»

«Ya me gustaba The Vivienne, ¡pero en esta temporada está brillando aún más!»

Aunque ambas traducciones recurran a estrategias de neutralización, recogen de manera fiel el significado del original y facilitan la comprensión del espectador.

En el penúltimo episodio del All Stars 6, nos encontramos *serve* traducido por «condena». Durante su monólogo, Raja O’Hara emplea el término, diciendo: «I thought I was serving», que se ha traducido de manera literal por «Creí que era mi condena», desviándose totalmente del significado de la lengua original. Lo que quiere decir Raja con esto es que ella pensaba que hacía un drag pulido y sofisticado, cuando en realidad aún le quedaban muchos aspectos por mejorar como *drag queen*. En este contexto concreto, ser podría haber traducido por «Me creía una diosa».

4.2. Expresiones

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Shantay, you stay	Fabuloso, te quedas	Neutralización + traducción literal	Querida, hoy salvas la vida
	<i>Shantay</i> , te quedas	Préstamo + traducción literal	

El término *shantay* proviene de la cultura *ballroom* neoyorkina, donde se usaba imitando la sonoridad de *enchanté* en francés, refiriéndose a alguien o algo encantador (Davis, 2021). En este caso, su función principal no es tanto transmitir este significado sino contribuir a la sonoridad de este latiguillo y rimar con *stay* y con *sashay away*. En la traducción para subtítulos de Netflix se propone «fabuloso, te quedas», que, aunque consigue mantener la rima asonante con «*shantay*, te vas», pierde la rima dentro de la propia frase y parte del rasgo *camp* en el lenguaje ya que «fabuloso» es una traducción por neutralización que no tiene la misma carga pragmática y semiótica que *shantay*.

En el caso de *Drag Race España* se ha mantenido el *shantay* como préstamo y se ha recurrido a la traducción literal para el resto de la frase. De la misma manera que «fabuloso», esta propuesta no consigue mantener la rima dentro de la propia frase y además podría resultar confusa para espectadores no familiarizados con el programa, por ello consideramos que sería una buena alternativa de traducción la propuesta por Perez Samprieto en su tesis sobre la traducción de *Drag Race Un reality para los que entienden y los que no* (2018): *querida, hoy salvas la vida*. En esta propuesta se emplea una estrategia de sustitución, al reemplazar un rasgo *camp talk* anglosajón por uno español, como es en este caso el apelativo «querida». Con esta alternativa se mantiene la rima dentro de la propia frase y se establece una congruencia con una de las propuestas que veremos a continuación para la frase *sashay away*.

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Sashay away	Desfila hasta la salida	Explicitación	Sarasa pa' tu casa
	<i>Sashay</i> , te vas	Préstamo + traducción literal	Querida, esto es una despedida

En la subtitulación de Netflix se ha optado por la traducción «desfila hasta la salida», que mantiene el significado de la frase original con la que RuPaul indica a la perdedora del *lipsync* que debe abandonar el programa. Esta propuesta emplea una estrategia de explicitación, es decir, que se apoya en el uso de hipónimos, hiperónimos y generalizaciones, etc., puesto que podríamos señalar el término «desfilar» como un hiperónimo de *sashay*, que es más específico y que se refiere al acto de contonearse. El término «desfilar» consigue mantener el tono irreverente, logra establecer una rima asonante y permite a todo el mundo, incluso espectadores casuales, entender la escena.

Al igual que con la expresión anterior, la versión española de *Drag Race* ha optado por mantener el término *sashay* como préstamo. Aunque se entiende que se ha optado por esta traducción para mantener la congruencia de estructura y sonoridad con la frase «*shantay*, te quedas», creemos que la propuesta *querida, esto es una despedida* también mantiene estos aspectos, facilita la comprensión, incluye rasgos del *camp talk* español al emplear el apelativo

«querida» y rima con la propuesta anterior «querida, hoy salvas la vida» de la misma manera que lo hace «shasay away» con «shantay you stay».

Otra propuesta alternativa de traducción que se ha recopilado a través de discusiones de profesionales del sector de la traducción audiovisual en Twitter es la de «sarasa pa' tu casa»⁵ (Broseta, 2021), que no solo mantiene la rima dentro de la propia frase y refuerza el componente humorístico, sino que además introduce el elemento de resignificación característico del *camp talk* con el término *sarasa*.

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
C.U.N.T. Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent	Carisma, Autenticidad, Descaro y Talento	Traducción literal	P.U.T.A. Poderosa, Única, Talentosa y Auténtica

RuPaul a menudo hace alusión a las cuatro cualidades que toda buena *drag queen* ha de poseer, *charisma, uniqueness, nerve and talent*, que forman el acrónimo *C.U.N.T.*, término vulgar que se emplea para designar los genitales femeninos en inglés. Tanto la subtitulación de Netflix como la versión española del programa traduce estas cuatro cualidades de manera literal por «Carisma, Autenticidad, Descaro y Talento», de manera que se pierde el doble sentido con el acrónimo.

Para conseguir mantener el acrónimo, proponemos emplear el término *puta*, apelativo despectivo muy recurrente entre los usuarios del *camp talk* español, y desglosarlo con los



Tweet de Rocio Broseta, traductora audiovisual.

adjetivos *poderosa, única, talentosa y auténtica*. Aunque no todos los adjetivos se corresponden directamente con sus respectivos equivalentes de la versión original, dos de ellos sí lo hacen, por lo que se considera que la pérdida de carga semántica de los otros dos no es significativa y que compensa para hacer posible la formación del acrónimo.

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Uh girl, she done already done had <i>herses!</i>	Ay, chica... Ella ya hizo lo que tenía que hacer	Traducción literal	
	Nena, está lista para que le den lo suyo	Neutralización	
	¡Agárrate las bragas marichocho!	Transposición	

En el decimotercer episodio de la séptima temporada, RuPaul explica como había escuchado esta expresión a una dependienta en un restaurante de comida rápida de Atlanta para indicar que una clienta ya había recibido su pedido. Por la pronunciación y entonación que emplea RuPaul durante su explicación se infiere que la mujer hablaba inglés afro estadounidense vernáculo (AAVE), una variedad del inglés estadounidense hablado por los afroestadounidenses de clase obrera urbana y de clase media (Edwards & Ash, 2004), cuya interseccionalidad con el colectivo LGBTQI+, en especial a través de *drag queens* y mujeres trans afroamericanas, se aprecia también en la influencia lingüística, de manera que términos y expresiones como esta forman parte de ambas comunidades de habla (Mann, 2011).

En cuanto a la traducción de esta expresión, no hay uniformidad a lo largo de las diferentes temporadas. La primera opción, extraída de los episodios del *All Stars 6*, opta por una traducción más literal «Ay, chica... Ella ya hizo lo que tenía que hacer», mientras que en los capítulos visionado de la temporada 8 han traducido «nena, está lista para que le den de lo suyo», que podría acercarse más al significado que apuntaba RuPaul. Sin embargo, en este caso, el valor semántico de la expresión no es tan relevante, ya que se emplea simplemente

como una llamada de atención para las concursantes antes de explicarles el maxi reto y no con su significado original.

Drag Race España, propone una estrategia de transposición y se decanta por la expresión «Agárrate las bragas, marichocho», acuñada por la vedette e ícono de la comunidad *queer* española, Paca la Piraña. Observamos en esta expresión además dos rasgos del *camp talk* español, el uso de apelativos creados por el colectivo y la creación neológica por prefijación, en este caso a través del prefijo mari-. Aunque no recoja el significado del original, se considera una solución muy pertinente ya que cumple con la función de llamada de atención y mantiene la identidad *camp* en el lenguaje.

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Condragulations	<i>Felicitragues</i>	Creación	Enhorabuenorra

En este caso, la subtitulación y *Drag Race España* coinciden en emplear una estrategia de creación y traducir por «Felicitragues». Con esta creación neológica se mantiene el término «drag» dentro de la palabra y se replica tanto nivel formal y como semántico el término original. Aunque esta es sin duda una solución óptima, se propone también la traducción del doblaje latinoamericano, «Enhorabuenorra», que, aunque no incluye el término «drag» puede resultar más sonoro y más sencillo a nivel de dicción que «Felicitragues».

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Pit crew	<i>Pit crew</i>	Préstamo	Mozos
	Mis ayudantes	Neutralización	

La *Pit Crew* es un grupo de ayudantes masculinos semidesnudos e hipersexualizados de RuPaul. Su nombre alude a la temática del título del programa de carreras automovilísticas⁶ con un doble sentido que Urban Dictionary define como «a word to describe an individual's anus, implying it resembles a dark hole»⁷. La traducción literal podría ser equipo de boxes, pero se perdería este doble sentido mencionado. En la subtitulación se ha observado la preponderancia de dos alternativas: el uso del término como préstamo en cursiva y la neutralización traduciéndolo por «mis ayudantes».

En uno de sus confesionarios, la concursante de la segunda temporada de *Drag Race España*, Samantha Ballentines, se queja entre risas del uso del término en inglés y propone su propia traducción, «los mozos». Una de las definiciones que la RAE recoge de este término es «persona que sirve como criado, en especial la destinada a un menester determinado». Con esta definición, aunque la palabra «mosos» no recoge el doble sentido del término original y la referencia a las carreras automovilísticas, sí consigue mantener la connotación sexual y de cosificación con la que el programa se dirige de manera cómica a este equipo de ayudantes.

Expresión	Traducción	Estrategia de traducción	Propuesta de traducción alternativa
Snatch game	<i>Snatch game</i>	Préstamo	Tu toto me suena

El *Snatch Game* es un maxi reto en el que las concursantes muestran sus mejores imitaciones de celebridades e iconos de la cultura LGTBQI+. El *Snatch Game* es una parodia del clásico programa de televisión, *Match Game*, en el que los concursantes intentaban adivinar las respuestas de las celebridades invitadas. El término *snatch* también se usa como jerga vulgar

⁶ *RuPaul's Drag Race* se traduce como *RuPaul: Carrera de Drags*, la entradilla del programa RuPaul aparece vestido con un mono de carreras y banderas de cuadros blancos y negros y se cierra con el sonido de un coche derrapando.

⁷ «término para referirse al ano de un individuo, dando a entender que se parece a un agujero oscuro» (Traducción propia).

para referirse a la vagina de una mujer, de tal forma que *Snatch Game*, es un juego de palabras replicando el título del programa original.

Tanto en la traducción subtitulada como en *Drag Race España*, se ha escogido mantener el título original como préstamo en cursiva. Dada la popularidad de este maxi reto entre los fans del programa, el préstamo se considera una solución apropiada, sin embargo, de nuevo Pérez Sampietro (2018) propone una estrategia de trasposición con la traducción «Tu toto me suena», un juego de palabras entre el archiconocido programa de imitaciones español «Tu cara me suena» y la palabra «toto», una voz coloquial con la que referirse a la vagina en español. Esta propuesta sustituye un concepto cultural de la lengua de origen por un concepto cultural de la lengua meta y consigue replicar con exactitud el mismo juego de palabras entre un popular programa de imitaciones y la alusión a la vagina.

5. Conclusiones y propuestas de investigación

Partiendo de los términos analizados, se observa que, en efecto, tal y como apuntaba Navarro-Carracosa (2020) uno de los rasgos que más caracterizan al argot LGTBQI+ es la creación de nuevas palabras con el fin de reflejar realidades que atañen de forma exclusiva a la comunidad para las que aún no existe una voz propia en el léxico de la lengua española o de buscar la ironía y el humor en situaciones que solo se plantean entre los miembros de esta comunidad de habla.

Seis de los siete términos en lengua origen seleccionados para el análisis son neologismos semánticos, es decir, nuevas voces que se han formado por la modificación del significado de una base léxica ya existente. Aunque habría que ampliar la muestra de análisis para confirmar esta hipótesis, este parece ser un mecanismo de formación neológica recurrente en el *camp talk* anglosajón. Este fenómeno no se ha observado en las traducciones y neología del *camp talk* de los hispanohablantes en el análisis, que recurren más a la derivación, ya sea por prefijación o sufijación («marichocho», «marujeo») y al préstamo (*shade*, *fish*). Podría ser interesante como futura línea de investigación valorar si esta tendencia al préstamo se debe a la mayor afluencia de productos audiovisuales de habla inglesa con representación *queer*, como *RuPaul's Drag Race*, y la preponderancia de la cultura estadounidense en el movimiento de liberación LGTBQI+.

En cuanto a las estrategias de traducción empleadas, en los ejemplos analizados preponderan las estrategias de traducción literal y neutralización. Aunque en algunos casos se ha observado que la traducción literal podría funcionar, se han recopilado propuestas alternativas que recogen mejor tanto el significado como el tono humorístico del programa y el ingenio y la originalidad lingüística del colectivo. En lo que respecta a las estrategias de neutralización, se emplean en casos en los que no existe un término equivalente en lengua meta y se plantea como única solución posible si se quiere evitar recurrir al préstamo, otra de las opciones más extendidas. Sin embargo, tras el visionado de *Drag Race España*, la autora señalaría el préstamo, en concreto los anglicismos, como otro rasgo del argot LGTBQI+ español, ya que es habitual que las participantes del programa empleen términos como *fish*, *bitch* o *shade* en sus confesionarios o entre ellas en el taller. Es, por tanto, que el préstamo podría considerarse una solución adecuada en la traducción de esta variación lingüística, ya que constituye un rasgo característico de la misma.

Al enfrentarnos a un producto tan cargado de neologismos, fraseología propia y dobles sentidos, la labor de traducción es de mucha complejidad y, en ocasiones, se tendrá que aceptar la pérdida de significado en mayor o menor medida. Al recopilar y elaborar propuestas de traducción para el análisis, la autora ha experimentado de primera mano esta complejidad y considera que para lograr una buena traducción que replique en el mayor grado posible la identidad *camp* en el lenguaje, quien traduzca este producto debe tener un amplio conocimiento de las referencias culturales del colectivo y estar familiarizado con su argot de antemano.

6. Bibliografía

- Agudo Rojo, P. (2021). Caracterización del léxico LGBT. Salamanca.
- Anna, T. (2014). The Opacity of Queer Language. *E-flux*.
- ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España. (s. f.). Voces superpuestas. atrae.org. Recuperado 23 de mayo de 2022, de <https://atrae.org/voces-superpuestas/>
- Baker, P. (2003). *The Lost Language of Gay Men*. Taylor and Francis.
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya, Editorial UOC.
- Butler J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge.
- Cabré, M. T. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Antártida/Empúries.
- Casado, Velarde, M. (2015): La innovación léxica en el español actual, Madrid: Síntesis.
- Chaume, F. (2003). *Teaching audiovisual translation. Some methodological proposals*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Cintas, J. & Remael A. (2007) *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome
- Cook, C. (2018). A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television. *UTC Scholar*.
- Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Davis, C. O. (2021). *The Queen's English: The LGBTQIA+ Dictionary of Lingo of Colloquial Phrases*. Clarkson Potter.
- Edwards, W., & Ash, L. (2004). AAVE Features in the lyrics of Tupac Shakur: The notion of “Realness”. *WORD*, 383.

- Fasoli, F.; Mazurega M. y Sulpizio S. (2017) *When Characters Impact on Dubbing: The Role of Sexual Stereotypes on Voice Actor/Actress' Preferences*. *Media Psychology* 20:3, 450-476.
- Gagné, E., & Rodríguez, A. (2006). Muestra del vocabulario empleado por la Comunidad Gay de Bogotá. *Muestra del vocabulario empleado por la Comunidad Gay de Bogotá* .
- Guilbert, L. (1975) : *La créativité lexicale*, Paris : Larousse.
- Gumperz, J. J. (1968). The Speech Community. *International Encyclopedia of the Social Sciences*.
- Haham, L.A. (1989). Neologisms in British newspaper.
- Harvey, K. (1998). Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer. *The Translator: Special Issue, Translation and Minority*, 295-320.
- Hayes, D. (1981). Gay and Lesbian Language. *Annual Review of Anthropology*, 29.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Keenaghan, E. (1998). Jack Spicer's Pricks and Cocksuckers. Translating Homosexuality into Visibility. *The Translator: Special Issue, Translation and Minority*, 273-294.
- Kirk, G., & Okazawa-Rey, M. (2010). *Women's lives, multicultural perspectives*. Nueva York: McGraw-Hill publications.
- Kulick, D. (2000). Gay and Lesbian Language. *Annual Review of Anthropology*, 29, 243-285.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is Burning* [Motion Picture].
- Mann, S. (2011). Drag Queens' Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities. *Journal of Homosexuality*.
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2018). *TRADUCCIÓN E IDENTIDAD SEXUAL Reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*. Interlingua.
- Méndez, M. d. (2011). *Los neologismos morfológicos en el morfológicos en el lenguaje lenguaje periodístico periodístico*. Vigo: Universidad de Vigo.

- Mesonero, M. (2018). *Subtitling Slang From The LGBTQ Culture Into Spanish: The Case of Ru Paul's Drag Race Reality Show*. Focus on Learning: Contribution to the Field of ESP. 149-156.
- Montes Giraldo, J. J. (1995). *Dialectología general e hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervi.
- Moreno Fernández, F. (2009). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel Letras.
- Muñoz, R. (1997). Estrategias comunicativas en la traducción intercultural. Aproximación a los estudios de traducción. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza de la Universidad de Valladolid.
- Newmark, P. (1987). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Palacios, A., & Zárate, P. (2019). Análisis de técnicas de traducción en el subtítulaje de Rupaul's Drag Race. *Synergies Mexique*, 9, 85-95.
- Pereda, F. (2004). El cancaneo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans, Barcelona, Laertes.
- Perez Sampietro. (2018). Un reality para los que entienden y los que no. El programa RuPaul's Drag Race y su contexto lingüístico: la dificultad de traducir el vocabulario drag y los juegos de palabras.
- Pottier, B. (1987). Théorie et analyse en linguistique, Paris, Hachette, 1987. L'Information Grammaticale, 36, 40-41.
- Rittmayer, A. (2009) Translation and Film: Slang, Dialects, Accents and Multiple Languages. *Comparative Humanities Review*.
- Sánchez Ibáñez, M. (2018). Definiendo “en positivo” los neologismos formales: Hacia un análisis cuantitativo de la correlación entre sus características. *Pragmalingüística*, 349-372.
- Santaemilia, J. (2017). *Traducir para la igualdad sexual*. Comares.
- Stanley, J. (1970). Homosexual Slang. *American Speech*, 45-59.
- Urban Dictionary. (s. f.). Pit. Urban Dictionary. Recuperado 10 de abril de 2022, de <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Pit>

- Valdeón, R. (2010). *Translating Information*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Villanueva, I. (2019). You better werk. Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de Rupaul's Drag Race. *Cadernos de Tradução*.
- Villanueva, I. (2019). Abrir paso a las masculinidades gais en la traductología. *Asparkia: Investigación feminista* 35, pp. 129-150.
- Villena, I. (1999). Peculiaridades de la traducción subordinada de cómic. *VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*.
- Vinay, J., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Editions Beauchemin.