

Recibido / Received: 12/06/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.16>

Para citar este artículo / To cite this article:

VILLANUEVA-JORDÁN, Iván & César SANGAY TORRES. (2025) "Textualidades sónicas y traducción: trayectos interlingüísticos y transmodales del musical de teatro *La cage aux folles*." In: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 465-493.

## TEXTUALIDADES SÓNICAS Y TRADUCCIÓN: TRAYECTOS INTERLINGÜÍSTICOS Y TRANSMODALES DEL MUSICAL DE TEATRO *LA CAGE AUX FOLLES*<sup>1</sup>

### SONIC TEXTUALITIES IN TRANSLATION: THE INTERLINGUAL AND TRANSMODAL TRAJECTORIES OF THE MUSICAL PLAY *LA CAGE AUX FOLLES*

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN<sup>2</sup>

ivan.villanueva@upc.pe  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
<https://orcid.org/0000-0003-1479-1627>

CÉSAR SANGAY TORRES<sup>3</sup>

cesarsangaytorres@gmail.com  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
<https://orcid.org/0000-0003-2527-4692>

#### Resumen

En el presente estudio se analizan cuatro versiones de la canción "I Am What I Am" escrita por Jerry Herman para el musical de 1983 *La Cage aux folles*. El musical de Broadway fue el primero en tener dos protagonistas homosexuales en un contexto de resurgimiento del conservadurismo en Estados Unidos y durante la emergencia de la epidemia del VIH. El análisis de las canciones se basa en su composición, así

1. Esta investigación se ha desarrollado gracias al financiamiento del proyecto A-045-2023 por parte de la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
2. Autor principal del estudio.
3. Coautor contribuyente al análisis musical (sección 3.1 y sección 4).



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

como en la manera en que las letras movilizan discursos sobre la sexualidad. Desde una mirada traductológica multimodal, la interacción entre los sistemas musicales y lingüísticos, sumados a la materialidad de cada versión, permite explorar la trayectoria de artefactos culturales en la formación de imaginarios y archivos cuir.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Traducción de canciones. LGTB+. Cuir. *Drag queen*.

### Abstract

This study examines four versions of “I Am What I Am,” penned by Jerry Herman for the 1983 musical *La Cage aux Folles*, a Broadway show notable for featuring two gay protagonists amid the conservative resurgence in the United States and the onset of the HIV epidemic. This analysis focuses on the composition and how the lyrics of the songs engage with discourses on sexuality. Employing a multimodal translation approach, this research underscores how the interplay between musical and linguistic systems, alongside the material elements of each version, facilitates the exploration of the trajectories of cultural artifacts in the shaping of queer imaginaries and archive.

**Keywords:** Theatre translation. Song translation. LGTB+. Queer. Drag queen.

## 1. Introducción: los trayectos de *La Cage aux folles*

La obra musical *La Cage aux folles* (Herman & Fierstein 1984) se estrenó en Broadway en 1983. Es una adaptación de la obra de teatro homónima de Jean Poiret (1973), estrenada una década antes en París y que a su vez tuvo una adaptación filmica de producción francoitaliana, dirigida por Édouard Molinaro (1978). *La Cage* presenta la historia de Georges y Albin, el dueño y la *drag queen* estelar, respectivamente, de un club nocturno ubicado en Saint Tropez, en la Riviera francesa. Jean-Michel, hijo biológico de Georges, vuelve a casa para anunciar su matrimonio con la hija de un político ultraconservador y le pide a Georges que invite a su madre biológica, y no a Albin, a la cena con los padres de su prometida. Cuando la madre de Jean-Michel no puede llegar a la cena, Albin toma su lugar recurriendo a sus habilidades como *drag queen*. La farsa cómica se sostiene a lo largo de la cena hasta que finalmente Georges reivindica el lugar de Albin como parte de su vida, y así ambos consiguen cuestionar los valores tradicionales de la familia de la novia.

El estreno del musical de teatro en Nueva York fue la continuación de una etapa de pruebas en Boston, donde su buena recepción solo era un adelanto

del éxito que tendría en el circuito de los grandes musicales estadounidenses (Hart 2003). El equipo creativo de esta primera producción para Broadway incluyó a Jerry Herman como compositor de las canciones, Harvey Fierstein a cargo del guion y a Arthur Laurents como director. Sobre el talento creativo a cargo del musical, Stephen Citron, en su ensayo biográfico sobre Jerry Herman, señala con tono irónico:

That the triumvirate was gay was a bonus. Who other than three homosexual men could hope to write Broadway's first musical about a gay couple? (Citron 2017: 233).

Sin embargo, como señala Fierstein (2022) en sus memorias, aunque el proceso de escritura y composición de las canciones fluyó con Herman, el trabajo con Laurents implicó hacer concesiones con respecto a su visión inicial de cómo representar la homosexualidad, incluso sobre cómo los protagonistas Georges y Albin podían o no demostrarse afecto.

La producción del musical se caracterizó por la habilidad de “negotiate the border between its non-conservative, homosexual content and its mostly neo-conservative, straight audiences” (Hart 2003: 5). O, como propone Ethan Mordden (2013: 234), *La Cage* cambió la experiencia gay, de la noción wildeana del amor que no se atreve a decir su nombre a la del amor que no se cansa de decirlo cantando. De esta manera, con un trabajo estratégico organizado desde la producción (la elección de George Hearn y Gene Barry, dos actores heterosexuales como protagonistas) hasta la etapa de publicidad, se consiguió modular el tono homoerótico y liberal de *La Cage* para facilitar una buena recepción a pesar del contexto neoconservador de los Estados Unidos de Ronald Reagan. El musical proponía sobre todo que el conflicto entre el discurso liberal (George y Albin) y conservador (los padres de la novia) se resolviera mediante una noción tolerante de lo que es una familia en la que, sobre todo, se debía honrar al padre y a la madre (Hart 2003).

Si bien la respuesta comercial y de los medios *mainstream* fue muy favorable (el musical se mantuvo en Broadway hasta 1987, además de las tres giras nacionales entre 1984 y 1988), la epidemia del VIH/sida vivida crudamente en los Estados Unidos resultó en una dura respuesta por parte del movimiento de liberación gay. La principal crítica se basó en el supuesto recurso escapista de *La Cage* de no abordar un tema urgente y optar por el entretenimiento sin conciencia política (Frontain 2004). Fierstein (Fierstein 2022;

Donovan 2023b) ha reconocido que la epidemia se sintió como algo muy personal a lo largo de los años, con el fallecimiento de la mitad del elenco original por enfermedades relacionadas con el sida. Con las nuevas producciones de *La Cage* en Broadway en 2004 y West End (Londres) en 2008, y la distancia temporal desde su estreno original, la recepción del musical puede revisarse y así comprender su lugar en la relación entre Broadway y la política de visibilidad LGBTQ+. Así, *La Cage* ocupa un espacio entre los *out musicals* que siguieron a aquellas obras con personajes codificados o encubiertos de décadas anteriores (Thomas 2023: 11). Musicales como *La Cage* sirvieron para asegurar un recurso de subjetividad para personas sexo/género-diversas y establecer un vínculo visible y reconocido entre el deseo cuir (*queer*) y las distintas formas de representación del teatro musical (Miller 1998; Thomas 2020).

El presente estudio de caso se halla en un punto de intersección entre la traducción de teatro musical y la traducción de canciones. Si bien el teatro musical históricamente ha ocupado una posición periférica o de baja cultura —en el caso de las comedias musicales por reflejar los cambios de la modernidad más que por cuestiones inherentemente cualitativas (Platt & Becker 2013; Savran 2018)—, una mirada traductológica desvela, también en los musicales, aquella importante tensión entre textualidad, representabilidad y transferencia interlingüística que Susan Bassnett (Bassnett-McGuire 2014) señalaba en la traducción teatral. Otra exploración relevante sobre la traducción teatral que se puede desarrollar mediante *La Cage* es la relación entre *performance* (como representación) y la performatividad de género (Butler 1990; 1993). De esta manera, los modelos de análisis de la traducción del teatro musical elaborados por Franzon (2005), Carpi (2021) o Soto Bueno (2022) pueden complementarse con criterios relacionados a artefactos cuir en los que el tema de la sexualidad y el género contribuyen a la temática y *performance* de las piezas musicales. Como se ha señalado antes, *La Cage* es ahora un artefacto de la cultura popular que ha influido ampliamente en las formas de representar los vínculos homoeróticos y las *performances* de género contranormativas, en particular, relacionadas con el dragqueenismo. Explorar los discursos sobre la diversidad de género y sexual que circulan mediante productos de la cultura popular conduce a comprender cómo la globalización del entretenimiento no significa necesariamente normalización,

sino formas variadas de negociación en las que la traducción es tanto el medio de contacto entre sistemas culturales como la clave metodológica para comprender lo que sucede (Baldo, Evans & Guo 2023).

En cuanto a la traducción de canciones, este estudio corresponde a aquellos casos que Şebnem Susam-Sarajeva (2020) identifica por su enfoque “on the travels of non-canonized genres across linguistic and cultural borders and the role translations play in these travels” (*ibid.*: 352). Así, el propósito de esta investigación es analizar la construcción de narrativas sobre la homosexualidad en la canción “I Am What I Am” (Herman 1983) de *La Cage* y cuatro versiones de esta canción: “I Am What I Am” de Gloria Gaynor (1983), “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich (1984) y de las producciones argentina (Herman 1986), colombiana (Herman 1991) y mexicana (Herman 1993) de *La jaula de las locas*. La primera de estas versiones puede caracterizarse como un *club remix* intralingüístico, mientras que las otras cuatro versiones se alinean con el concepto de *cover* (o versión) interlingüístico (Susam-Sarajeva 2019).

Sobre las secciones del artículo, este sigue la estructura general de un estudio empírico. La segunda sección es una exposición metodológica en la que se describe el estudio de caso, pero también se propone una mirada poscualitativa y cuir de los métodos mediante conceptos de la teoría sobre la multimodalidad y el rizoma. El análisis del corpus se expone a partir de la tercera sección. En dicha sección se explorarán en profundidad las canciones que abordan las representaciones de género transgresoras en *La Cage*, en particular, mediante la temática y práctica del dragqueenismo. En esta sección se presentará además el análisis de la canción “I Am What I Am”. En las secciones siguientes (4, 5 y 6), se analizarán contrastivamente el remix intralingüístico y las versiones en español. El análisis se enfocará en la dimensión musical y temática de las versiones. En la sección 7, se retoman los principales hallazgos del estudio para elaborar una discusión teórica a partir de investigaciones precedentes.

## 2. Sobre el diseño metodológico y la construcción de un corpus “indisciplinado”

El diseño básico de esta investigación constituye un estudio de caso, método fundamental de los estudios descriptivos de la traducción (Toury 2012).

Además, con atención a esta metodología (Yin 2018), la investigación es un estudio de caso múltiple o colectivo. Ello se justifica considerando que cada una de las cinco canciones se analizará individualmente y, más adelante, los resultados se contrastarán para fortalecer los argumentos que deriven del análisis (Chmiliar 2010). De esta manera, se pretende que los resultados de la investigación permitan una generalización teórica sólida (extrapolación de los argumentos teóricos del estudio para la interpretación crítica de otros casos) y que se superen las debilidades de trabajar con un solo caso de estudio (Susam-Sarajeva 2001).

Los casos, en tanto un conjunto de composiciones textuales reunidas con fines de investigación, constituyen también un corpus. Tomando algunos criterios básicos de clasificación, este es un corpus bilingüe (a partir de un texto en inglés y otros tres en español), diacrónico, no especializado (Laviosa 2010; Bernardini & Kenny 2020), aunque sí marcado por su dimensión (teatral) musical. Estas coordenadas posicionan los casos en un marco disciplinar reconocido en los estudios de corpus con fines traductológicos (Laviosa 2011). A estos criterios de clasificación del corpus y del tipo de estudio de caso (vistos en el párrafo anterior), se pueden integrar otros rasgos que demuestran formas de subjetividad subyacentes al diseño del estudio. Estos elementos subjetivos no deben confundirse con sesgos metodológicos o analíticos, sino reconocerse como componentes del enfoque investigativo, como la empatía cognitiva y la atención a la heterogeneidad del objeto de estudio.<sup>4</sup> Estos componentes son más pertinentes en el contexto del giro poscualitativo —mediante el que se señala y critica la clausura de nueva metodología en favor de métodos que ya se han convencionalizado y gozan de reconocimiento en los campos científicos (Krehl, Thomas & Bellingham 2020).

Este estudio de casos colectivo puede entenderse también como un corpus “indisciplinado” o un ensamblaje de textos, en el que los objetos o artefactos reunidos se relacionan no por criterios estadísticos, estructuras

---

4. Small & Calarco (2022) desarrollan cinco criterios para la literacidad cualitativa. Entre estos, la empatía cognitiva se refiere a la capacidad del sujeto investigador de comprender los objetos o las experiencias de otros sujetos a partir de la percepción, los significados y las motivaciones. La heterogeneidad resulta de un proceso de empatía riguroso; revela las distintas facetas del objeto o artefacto estudiado.

sociales fijas o de materialidad observable, sino por posibilidades, contingencia y experiencias cuir. Lescure (2023) ha elaborado la noción de “relacionalidad” para explicar cómo los sujetos establecen relaciones con otros sujetos y artefactos mediante distintas formas de erotismo —entendido no en términos sexuales, sino por el hecho de rendirse al otro en un vínculo sensual potenciado por la pasión y el placer (Lescure 2023: 39). Así, la experiencia sónica de los musicales de teatro —vívida y explorada por Miller (1998)— puede expandirse a las distintas formas que toma una canción y en las que los sujetos oyen o escuchan música. Estas formas varían según quién sea el intérprete; por ejemplo, una diva de la música disco o pop (Jennex 2013); o las transformaciones genéricas de la pieza musical, de una canción teatral a una canción disco, para luego terminar en una versión pop.

En esta cuirización (*queering*) del diseño metodológico y de los casos del estudio, no se puede tomar como único vínculo entre las canciones el diacrónico —una relación temporal y lineal en la que la canción primera asume la posición del texto original—. Los vínculos son más intertextuales, entendidos en clave kristeviana, de una semiótica no logocéntrica (Kristeva 1986). De esta manera, resulta relevante el supuesto de que las canciones analizadas componen una cadena de semiosis, entendida como proceso de transformación de recursos semióticos que llevan a cabo sujetos o grupos humanos como manifestación situada de agentividad y subjetividad (Stein 2008; Kress 2010). Por ello, las canciones de esta cadena semiótica no se relacionan solo de manera temporal, sino también de manera rizomática. La idea del rizoma apunta a las conexiones múltiples entre artefactos heterogéneos, de las que no son posibles resultados puramente binarios (Deleuze & Guattari 1976).

Cada canción es una coordenada, punto de anclaje —“fixing points” (Stein 2008)— o punto de estasis y estabilidad (Newfield 2014).

These points of fixing contain the past, the present, the future. They are part of the chains of meaning-making, and in constant transformation as culture draws new materials into communicative processes (Stein 2008: 29).

El “espacio” o “periodo” entre canción y canción puede interpretarse como un “momento transmodal”, es decir, aquellos pasajes de cambio y transformación de los modos en la construcción de un nuevo texto (Newfield

2014). Los momentos transmodales son abstracciones interpretativas de los cambios para señalar la producción de nuevas interacciones semióticas y los nuevos significados posibles. Rizoma y cadena semiótica sirven, entonces, para aproximarse a las transformaciones que han atravesado las canciones objeto de estudio en su significado como contenido y como forma.

### 3. *I Am What I Am*: homosexualidad y dragqueenismo

El personaje de Albin es descrito en el libreto del musical como “a performer of star quality; mature; great powerhouse of a Broadway voice; fine comic actor” (Herman & Fierstein 1984: 13). Los criterios de la descripción son más o menos claros en relación con la calidad de la voz—dada la tradición de los musicales de Broadway desde las primeras décadas del siglo XX y conociendo las obras previas de Jerry Herman—, así como con la edad (*mature*), mientras que la referencia a la habilidad cómica y la presencia en el escenario podrían entenderse como indirectas sobre actuar con afeminamiento y ser capaz de personificar a una *drag queen*. Estos criterios de selección fueron importantes considerando que, como se señaló antes, los dos actores principales de la primera producción de Broadway eran heterosexuales. Además, casi como un exceso derivado de esta incongruencia entre la representación de una pareja gay y la estrategia asimilacionista para promocionar el musical, George Hearn, quien interpretó a Albin, buscó desexualizar su personaje en las distintas entrevistas que dio sobre el musical (Donovan 2023a: 129). Así, la homosexualidad representada en los textos de Fierstein y Herman era negada en su publicidad y en la producción general lo que, en efecto, conllevó el éxito de *La Cage*.

Se debe señalar entonces la tensión que existía entre negar la homosexualidad y (re)presentar el dragqueenismo (como una forma radical de transgresión del género). Como reconoce en sus memorias Arthur Laurents (2009), director de la primera producción de Broadway: “I didn’t want to direct: drag turned me off” (*ibid.*: 115) o “Drag in the theatre wasn’t to my taste” (*ibid.*: 116). Aunque estratégica en favor del éxito del musical, la actitud de Laurents tuvo implicaciones reales para los artistas que en efecto eran *drag queens* y se veían excluidos de un trabajo que podían hacer a pesar de las exigencias acrobáticas. Ryan Donovan (2023a: 137) señala que a los diez actores y las dos actrices elegidos se les instruía en actuar como *drag queens*

no bajo la idea de la ilusión de realidad que potencialmente transgrede el género, sino remarcando el artificio y la teatralidad como entretenimiento.

En la posición afirmativa de la homosexualidad, se encontraba el trabajo del Herman, como compositor, cuya tradición de musicales de divas presentaba siempre tres componentes: el número de las escaleras, la canción de posicionamiento y el soliloquio dramático (Frontain 2004). Cada uno de estos es representado por *drag queens* en *La Cage*, lo que da cuenta de la importancia del dragqueenismo como pieza clave de la obra:

- a. “We are What We Are” es el número inicial del primer acto, en el que el elenco de *drag queens* exhiben sus habilidades para bailar, así como la producción de sus vestuarios. El juego de género significado en el drag (la acción de travestirse) y en la corporalidad del elenco (con una masculinidad convencional que emerge por momentos) es una dicotomía que también aparece en las letras.
- b. Poco después, Albin aparece en su camerino, en el proceso de transformación y canta “A Little More Mascara”, que es su canción de posicionamiento con la que explica cómo el maquillaje y travestirse son una forma de vida que pueden dar sustento a la subjetividad de cada persona.<sup>5</sup>
- c. “I Am What I Am”, que se analizará a continuación.

### 3.1. *I am my own special creation...*

“I Am What I Am” (Herman 1983) tiene lugar como número final del primer acto. Hasta este punto el dragqueenismo ya se ha planteado como una poética (un saber hacer) y también como acto íntimo, con reservas de subjetividad. Según la clasificación de Frontain (2004), esta canción vendría a ser el soliloquio de la diva, que sirve para demostrar su espíritu indómito y también

---

5. En este lado afirmativo, también se encuentra Fierstein quien trabajó como *drag queen* mientras vivía en Canadá. “A Little More Mascara” se relaciona con una obra escrita un par de años antes por el propio Fierstein, *Torch Song Trilogy*, en cuyo monólogo inicial, el personaje de Arnold (basado en él mismo) se encuentra en su camerino preparándose para salir al escenario e intenta pegarse unas pestañas postizas con poco éxito (Fierstein 2022: 93). Entonces, grita para que le escuche el público “Just let me finish emasculating this eye and I’ll be right with you” (Fierstein 2018: 13).

la capacidad de los actores de resistirse a ser una caricatura mediante la intensidad de su interpretación.

The song marks a moment of self-doubt in which [the diva] rallies her spirits, even while allowing the audience to see the price that [she] pays for her optimism (Frontain 2004: 121).

La canción posee tres estrofas y la organización de cada una de estas corresponde a la forma *verse-refrain*. En este modelo el mensaje principal de la canción suele encontrarse en el *refrain* (la línea de verso ubicada usualmente al inicio o al final de cada estrofa y suele llevar el título de la canción). Herman ubica el *refrain* “I am what I am” al inicio y al final de cada sección, como una manera de involucrar al oyente. Así, debido a la repetición de esa idea lírica y musical, esta se hace memorable para el público (Perricone 2018: 183).

La primera estrofa empieza con la canción y acaba en el minuto 1:16. Tiene un ritmo lento y poco acompañamiento musical, por lo que la voz del intérprete (Hearn) sobresale. La segunda estrofa empieza en el minuto 1:17 y acaba en el 1:56. Esta sección posee un ritmo medio y está acompañada con más instrumentos musicales. La velocidad de la tercera estrofa (minutos 1:57 a 2:47) es mucho más rápida que las anteriores y el tono es más agudo.

La lentitud en el inicio de la primera estrofa y las pausas que el cantante hace después de cada palabra sugieren la dubitación de alguien que ha estado escondido durante mucho tiempo y que comienza a mostrarse a los demás. El sujeto lírico convoca, de manera tímida, a la audiencia a observar su mundo (“Come, take a look”, la frase “my world” ocurre tres veces). En la segunda estrofa, el personaje comienza a asumir su identidad sin miedo. Como un recurso interpretativo, el cantante grita algunas palabras (*praise, bang, life*) y frases (...*what I am!*). El clímax de la canción tiene lugar en el último verso de la última estrofa (el *refrain*). Este momento intenso está reforzado por la aceleración de la velocidad y por el aumento de la altura musical que procedía desde la segunda estrofa de la canción.

La progresión entre la primera parte de la canción y el final de esta también pueden observarse en la imagen 1. En esta se muestran algunos planos de la actuación de Walter Charles, quien cubría a George Hearn durante la primera producción de *La Cage*, en la ceremonia de los premios de los Grammy de 1984. Como propone Donovan, esta canción y las veces que la

presentaron en ceremonias televisadas terminaron “embodying the tensions inherent in the show’s approach to performing identity” (Donovan 2023a: 238). El plano 1 y 2 corresponden a la primera estrofa. Inicialmente, Charles se muestra rendido ante la mirada del público; su postura y el reflector que lo ilumina desde arriba refuerzan esta falta de voluntad. Otros gestos, como el de las manos, contribuyen también a la inseguridad en su enunciación y del mensaje que viene articulando. Los planos 3 y 4, por otro lado, corresponden a los últimos versos de la tercera estrofa y al final de la canción, respectivamente. Los brazos abiertos se contraponen con la disposición inicial de Charles y acompañan la intensidad de la voz y la velocidad de su canto. La acción de quitarse la peluca, que se analizará con detalle en la siguiente sección, se hace con fuerza y una demostración de hartazgo (visible en el rostro).



Imagen 1. Secuencia de gestos de Zaza (interpretada por Walter Charles) en “I Am What I Am”

Por último, a nivel lírico, las metáforas sobre la identidad cambian de campo entre la primera y la tercera estrofa. Estas metáforas inician el ámbito del teatro. En la primera estrofa, el sujeto lírico es a su vez el objeto observado, que requiere de una respuesta del otro para reconocerse (“give me the hook / or the ovation”). La capacidad de acción de la *drag queen* se ve reducida (“I am my own special creation”). En la segunda estrofa, se hace referencia también al espectáculo, pero la *drag queen* reclama más “talentos” y, por lo tanto, su agentividad (“I bang my own drum”). En esta estrofa, la *drag queen* también reconoce y encarna el artificio como parte de su forma de ser (“And so what / if I love each feather and each spangle?”).

### 3.2. *It's time to open up your closet*

Los componentes líricos de la tercera estrofa se ven complementados por los gestos del intérprete. En esta sección de la canción, las metáforas tienen que ver con el juego de cartas y el dinero como signos de la poca certeza de la vida, pero también de la importancia de actuar con seguridad. Asimismo, resulta importante la línea de verso “So it's time to open up your closet” que señala el proceso del *coming out* (salir del armario). Ya antes en la canción se había hecho referencia al orgullo (*pride*) que puede entenderse como el correlato menos extremo de la política identitaria de la liberación gay de la década de los setenta. Sin embargo, la interacción entre la interpretación y las letras revela un momento crítico en el autorreconocimiento de Albin como Zaza, la *drag queen*. En el propio libreto, se señala que al finalizar la canción:

Albin rips off his wig, throws it to George's face, walks off the stage, down the aisle and out of the theatre. George is onstage, holding the wig, reaching out to Albin as the curtain falls (Herman & Fierstein 1984: 66).

En *La Cage*, quitarse la peluca también da cuenta de la vida de Fierstein, quien relata haber adaptado muchas de sus propias experiencias en el libreto.

Performing at a club, I was ordered to take my wig off at the end of my act. It was the law. Law or not, I didn't wear a wig. I had my own long hair. The manager shrugged; “It's your ass,” and left me to my own devices. At the end of the second show, I bowed and exited the stage to find two policemen waiting for me. Luckily, they let me off with a promise to at least ruffle my

hair as I bowed. [...] We needed a clever way to unmask Zaza as a man. I remembered that incident and wrote it right into the show. At the end of each production number the drag queens would line up, bow, and then remove their wigs to reveal themselves to be men. It became a routine in the show's rhythm [...] (Fierstein 2022: 94).

Sin embargo, Esther Newton (1972) también registró que las *drag queens* recurría a quitarse la peluca en la década de 1960 en los Estados Unidos. Newton señala en su etnografía que esta es una forma de cortar la ilusión del travestismo. En los eventos a los que asistió, la incongruencia entre lo masculino y lo femenino se señalaba constantemente. De esa manera, cuando la actuación de la *drag queen* había logrado convencer al público, este podía darse cuenta de la diferencia entre actor y personaje. Entre otros recursos, la *drag queen* también solía quitarse el relleno del pecho y mostrárselo a su audiencia. “A more drastic step is taking off the wig” (Newton 1972: 101).

Cualquiera de los recuentos (de Fierstein o Newton) sirve para interpretar este momento final de la canción y del primer acto de *La Cage*. Albin/Zaza busca interpelar a la audiencia y quitarse la peluca no es solo un juego de utilería. En los estudios de la *performance*, Schechner (2020) ha propuesto la diferencia entre las acciones que pretenden “make believe” o “make belief”. La primera de estas establece una distancia entre la realidad y la *performance*, mientras que la segunda funciona intencionadamente para que el realismo se confunda con la realidad (Schechner 2020: 16). Al final de “I Am What I Am”, el límite entre Albin y Zaza se ha difuminado casi por completo, lo que hace de la *drag queen* un personaje complejo que integra tanto recursos de masculinidad (la voz) como de feminidad (los gestos, la apariencia) convencionales. Este personaje, aunque construye un discurso de afirmación personal, termina por apelar también a la tolerancia y la aceptación del público. Sin embargo, con las acciones de quitarse la peluca, salir del escenario y cruzar el espacio de las butacas del público, se retoma la diferencia entre realidad y *performance*.

#### 4. “I Am What I Am” de Gloria Gaynor

Jerry Herman: “I Am What I Am,” I know it's become an anthem. I know it's become a pop disco favorite. But to me, it will always be a cry for help,

brilliantly delineated by George Hearn, alone on stage [...] (Herman & Bloom 2003: 227).

Gloria Gaynor lanzó su versión de “I Am What I Am” con la producción de Joel Diamond en 1983. Diamond había escuchado la canción cuando asistió a la *La Cage* en Broadway y produjo una versión disco de la canción que luego ofrecería a Gaynor<sup>6</sup>. La canción fue lanzada en ediciones de vinilo de 7 (3:51 minutos) y 12 pulgadas (5:54 minutos). Esta segunda destinada a los DJ para su uso en clubes.

Aunque enmarcada en el género disco por sus elementos de producción, la canción sigue la estructura de la canción de Hearn en *La Cage*. La forma *verse-refrain* de las tres secciones originales se mantiene y se agregan tres secciones adicionales: una cuarta estrofa (que es la repetición de la tercera), un interludio musical entre la tercera y cuarta estrofa, y una sección final o coda.

La canción inicia con las primeras líneas cantadas de manera lenta y sin acompañamiento musical. No se produce un aumento de velocidad ni de altura musical entre las primeras estrofas. De esta forma, el proceso de autoafirmación del sujeto lírico que se señalaba en la versión del musical, estrofa por estrofa, cambia por la enunciación una identidad más definida desde la primera sección. La repetición de la tercera estrofa, sin embargo, sugiere que el contenido de dicha sección es el más relevante. A ello se suma que un ligero aumento del tono musical en la repetición. En la edición del disco de vinilo de 7 pulgadas, dichos cambios en el tono suceden a partir del minuto 2:13 y en las últimas líneas de verso, a partir del minuto 2:37. En la edición de 12 pulgadas, estas suceden en el minuto 3:23 y 3:47, respectivamente; la diferencia en los tiempos se debe al interludio musical que es más extenso. En las líneas finales, también se nota el cambio en la frase “till you can say” por “till you can shout out” que se alinea con la intensidad de la voz de Gaynor y el mensaje de declarar a viva voz quién es uno.

En la coda, se escuchan varias líneas de verso adicionales:

---

6. En palabras de Gaynor: “Joel Diamond picked me for that song. [...] He heard the song in the show, and right away got the idea to do a disco version of it — and he thought of me. He played us a version of what he wanted to do with it, and I thought it was a great idea. That’s how we hooked up” (Arena 2013: 108).

I am, I am, I am good  
 I am, I am, I am strong  
 I am, I am, I am worthy  
 I am, I am, I belong [...]  
 I am, I am, I am useful  
 I am, I am, I am true  
 I am, I am, I am somebody  
 I am as good as new

El campo semántico de las frases (adjetivos) añadidos sugiere argumentos en favor de la aceptación y desestigmatización del sujeto lírico que, debido a la recepción de Gaynor y la música disco en general, puede identificarse con la comunidad gay. De esta manera, “I Am What I Am” en su resemiotización disco promueve el discurso del *coming out* y la tolerancia, en espacios distintos al teatro, como las discotecas o los clubes.

Como un eslabón de la cadena semiótica o yema del rizoma, la versión de Gaynor posibilita diversas relaciones cuir. Por un lado, se encuentra la figura de la propia Gaynor, cuya representación (ella como estrella y diva del disco) y materialidad (su voz) habían adquirido nuevas capas de significación con la canción “I Will Survive”, lanzada años antes. Dicha canción ya elaboraba los discursos de marginalización y trascendencia, mediante elementos barrocos que ponían de relieve la potencia de la voz de Gaynor y los arreglos musicales que atienden al deseo de bailar (Hubbs 2007). De esta manera, el juego performático, narrativo e instrumental entre la posición trágica y de supervivencia también señala la incongruencia propia del *camp* musical (Jarman-Ivens 2009). En cierta forma, “I Will Survive” es un intertexto relevante para interpretar “I Am What I Am” debido a la propia Gaynor y su catálogo, pero también por su carácter genérico de música disco.

La posibilidad de bailar al ritmo de la música en un club deriva de la popularización de la música disco en el contexto occidental. Sin embargo, bailar solo no implica necesariamente individualismo, sino más bien conlleva colectividad en entornos cuir donde quienes bailan no lo hacen en fórmulas binarias (de quien marca el paso y quien sigue), sino como parte de un flujo simultáneo entre los cuerpos en movimiento (Lawrence 2011). La versión disco de Gaynor, en sus dos ediciones (7 y 12 pulgadas), es más larga que la

versión del musical (2:58 minutos). La extensión de la canción apela al baile y su composición permite distintos momentos de mezcla por parte de los DJ; por ejemplo, las líneas de verso cantadas a capela al inicio de la canción, así como el interludio musical de sintetizadores.

Con su versión disco, “I Am What I Am” migra a otros contextos potenciales —del teatro al club o discoteca— y con ello surgen posibilidades de escucha y baile más comunitarias. Así, ambas versiones de la canción contribuyeron a construir el carácter himnico de “I Am What I Am”. La versión del musical, con su estructura propia y cambios de velocidad, enfatiza lo emotivo e invita a la que la audiencia la aproveche como forma de expresión de su esfera interior (Everett 2022: 73).

### 5. “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich

La cantante argentina Sandra Mihanovich lanzó en 1984 el *cover* interlingüístico “Soy lo que soy”. Ella reconoce que fue en una discoteca gay en Brasil donde escuchó la versión de Gloria Gaynor cuando una *drag queen* hacía la fonomímica (Varios autores 2021). A pesar de esta inspiración, la versión de Mihanovich es más cercana a la música pop o al pop *rock* latino, género en el que la cantante ya había incursionado además de las baladas y el jazz. Esta transformación del género de la canción y la traducción de la letra al español (a pesar de que ella también cantaba en inglés), se explican porque Mihanovich esperaba que sus seguidores también cantarían la canción y la reconocieran como parte de su repertorio.

Mihanovich ha señalado que no tenía sentido repetir a Gloria Gaynor, refiriéndose a cantar la canción en inglés (Varios autores 2021). No obstante, su versión posee cuatro estrofas, un interludio musical y una sección final, como sucede en el caso de la versión disco. Asimismo, en cuanto a la dimensión lingüística, el desarrollo de los temas por cada estrofa es muy similar al texto en inglés (véase la sección 3.1). Considerando los criterios de análisis de Low (2017), los cambios en la letra de la canción pueden explicarse por criterios de sentido o “precisión semántica” y también de naturalidad —si se toma en cuenta la intención de Mihanovich de adaptar su canción a la Argentina de 1980—. En lo formal, se notan algunas frases con estructuras marcadas que no facilitan la cantabilidad (facilidad de vocalización).

Asimismo, la letra en español no cuenta con las rimas presentes en los versos en inglés. Ambas características ponen de relieve la capacidad interpretativa de Mihanovich, dado que la cantante logra mantener el ritmo de la canción, a pesar de la variación en cuanto a la extensión de las frases en español y las combinaciones vocálicas.

“I Am What I Am”	“Soy lo que soy”
<p><b>Estrofa 2</b>                      I am what I am,                      I don't want praise,                      I don't want pity.                      I bang my own drum.                      Some think it's noise,                      I think it's pretty.                      And so what                      if I love each feather and each spangle?                      Why not                      try to see things from a different angle?                      Your life is a sham                      till you can shout —out loud                      “I am what I am!”</p> <p><b>Estrofa 3</b>                      I am what I am,                      and what I am                      needs no excuses.                      I deal my own deck                      Sometimes the ace,                      sometimes the deuces                      There's one life,                      and there's no return and no deposit;                      One life,                      so it's time to open up your closet.                      Life's not worth a damn                      till you can say, “Hey, World                      I am what I am!”</p>	<p>Soy lo que soy.                      No quiero piedad,                      no busco aplausos.                      Toco mi propio tambor.                      Dicen que está mal,                      yo creo que es hermoso.                      ¿Por qué                      tengo que amar según los otros dicen,                      tratar de                      entender las cosas de mi mundo?                      La vergüenza real                      es no poder gritar                      “Yo soy lo que soy”.</p> <p>Soy lo que soy.                      No tengo que dar                      excusas por eso.                      A nadie hago mal.                      El sol sale igual                      para mí, para ellos.                      Tenemos                      una sola vida sin retorno.                      ¿Por qué                      no vivir como de verdad somos?                      No quiero fingir,                      no voy a mentir.                      Yo soy lo que soy.</p>

Tabla 1. Estrofas de “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich

En relación con los campos semánticos y la progresión temática, como se señaló antes, estos siguen en general el desarrollo de la letra en inglés. Sin

embargo, algunos cambios son de interés para el análisis contrastivo porque sugieren innovaciones de la letra en español. Por un lado, en la versión de Mihanovich, se señala explícitamente al otro. Por ejemplo, en los versos “¿Por qué // tengo que amar según lo que otros dicen?”, se señala el vínculo afectivo (“amar”) como un tema de debate entre terceros y la decisión propia. El recurso de la pregunta aparece nuevamente en la tercera estrofa (y cuarta estrofa que la repite) como “¿Por qué // no vivir como de verdad somos?”. Esta pregunta reemplaza la metáfora de abrir (salir) del clóset; sin embargo, también apunta a una subjetividad auténtica que a su vez se propone como relacionada con una forma de amar. En la sección 7 se explorarán las implicaciones de dicha metáfora en relación con la traducción de las identidades, considerando que la versión de Mihanovich es la que, en el campo semántico, resulta más cercana a la versión en inglés.

## 6. “Soy lo que soy” en *La jaula de las locas*

La primera producción de *La Cage* en América Latina llegó a Argentina en 1986, dirigida por Mario Morgan. Siguió las demás en la década de 1990, encontrándose entre las producciones iniciales de *La jaula de las locas* de Colombia (1991, dirigida por David Stivel) y México (1993, dirigida por José Luis Ibáñez). En las tres producciones la versión en español de la canción estudiada llevó como título “Soy lo que soy”. Las canciones en español siguen con detalle el modelo de la versión en inglés: tres estrofas, estructura *verse-refrain*, con una velocidad que aumenta progresivamente entre el inicio y fin de la canción. Existen variaciones interpretativas entre las canciones, derivadas del estilo y calidad de la voz de Carlos Perciavalle, quien interpretó Albin/Zaza en la producción argentina; César Mora, en la producción colombiana; y de Javier Díaz Dueñas, en la producción mexicana.

En comparación con la versión de Mihanovich, que seguía el desarrollo temático de cada estrofa y ello ocurría en campos semánticos próximos a los de la canción en inglés, las versiones de los musicales en español presentan una progresión de temas diferente. La versión argentina y colombiana tienen la misma letra, mientras que la versión de México sí tiene letras propias.

“I Am What I Am”	“Soy lo que soy” Argentina (1986) y Colombia (1991)	“Soy lo que soy” México (1993)
<p>Estrofa 1</p> <p>Dubitación para afirmar quién es; referencia a la construcción de una subjetividad propia; poca importancia a la aceptación o rechazo en la vida pública; elección de un lugar de enunciación o de desarrollo personal del que se siente orgullo; reconocimiento de que la vida vale si uno no se oculta y si se reconoce quién se es.</p>	<p>Dubitación para afirmar quién es; negación a vivir una vida secreta; falta de importancia de la aprobación de los demás; puesta de relieve del respeto y la dignidad de uno; rechazo a la violencia u odio de terceros; afirmación de un lugar propio.</p>	<p>Afirmación dubitativa de quien se es, pero sin hacer concesiones; deseo de vivir sin decepcionar a otros por ser diferente; llamado a los demás a que vean, a pesar de sentir rechazo.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>Falta de importancia de la aceptación o rechazo de los demás; celebración de la identidad propia; aceptación de las características propias y del afeminamiento y exageración; apelación a que los demás cambien de actitud; llamado a que otros acepten quiénes son.</p>	<p>Valentía para mostrarse a los demás; negación que todas las personas son iguales; falta de importancia; temor a la violencia o falta de reconocimiento de la dignidad.</p>	<p>Afirmación de la identidad propia sin esperar tolerancia o compasión y a pesar de las injurias por la homosexualidad; búsqueda de llamar la atención para lograr cambios.</p>
<p>Estrofa 3</p> <p>Las excusas son innecesarias para la identidad; valentía y agentividad frente a distintas circunstancias; importancia de aprovechar la vida y de declarar una identidad sexual (metáfora del clóset); reconocimiento de que la vida vale si uno no se oculta y si se reconoce quién se es.</p>	<p>La identidad es parte del destino de uno; importancia de persistir siendo diferente a pesar de los daños sufridos; independencia en la vida; hartazgo de negar una identidad.</p>	<p>Afirmación de quién se es sin concesiones; capacidad de aprendizaje de lo vivido; prestar atención a lo negativo no contribuye a la vida propia, pero sí actuar bien; hartazgo del sufrimiento.</p>

Tabla 2. Comparación de temas entre “I Am What I Am” y las versiones en español de “Soy lo que soy” en los musicales de Argentina, Colombia y México

Las tres versiones se fundamentan en mensajes de afirmación —claramente así por el lema que inicia y concluye cada estrofa: “I am what I am” o “yo soy lo que soy”—. En general, los contenidos que dan valor a esta afirmación son similares en las tres letras: la identidad como hecho que sostiene el proyecto de vida o la vida misma. Sin embargo, el camino hacia la identidad no es directo, sino que se pueden encontrar restricciones o impedimentos (la vergüenza, la vida en secreto, el rechazo o la condena pública). En el caso de la versión en inglés y la versión mexicana, en la segunda estrofa se hace referencia al histrionismo o a la teatralidad como símbolo de afeminamiento y homosexualidad (“So what // if I love each feather and each spangle?” y “Si salgo // con mis plumas // y mis lentejuelas”). Este componente no es parte de la versión argentina/colombiana. Como se señaló antes, en la tercera estrofa de la canción en inglés se hace referencia a declarar la identidad sexual mediante la metáfora de “salir del armario”. Aunque las versiones en español también se alinean con el discurso de la política identitaria gay, esta metáfora no aparece en las estrofas. Este tema se desarrollará en la siguiente sección.

En la versión argentina y colombiana, los temas nuevos que aparecen, en comparación con la versión en inglés, son la idea de una identidad no negada (“lo que yo soy no es un secreto”, “sin ocultar lo que soy”) y las acciones afirmativas de quien canta (“muestro la cara”, “lo que soy es mi destino”, “apartarme // nunca más // de mi camino”). En esta versión, también se presenta el reclamo frente al rechazo o incluso violencia por parte de los otros (“pido respeto”, “No quiero // que me acusen ojos iracundos”, “gente sin piedad”, “he recibido heridas”). La versión mexicana incluye también algunas innovaciones relacionadas con la reacción frente a la injuria (“aunque nos digan // maricones”), pero también la posibilidad de un cambio en la sociedad (los otros) (“quiero que las cosas // sean de otra escuela”). En estas versiones de la canción en español, la rima, como un aspecto formal, parece haberse privilegiado junto con la cantabilidad frente al criterio de precisión semántica.

## 7. Discusión: la *drag queen* como medio translingüístico e identitario

La cadena de resemiotización de “I Am What I Am” se puede caracterizar prestando atención a los cambios mediales y genéricos. Aunque existen grabaciones de la banda sonora de *La Cage*, las versiones de teatro son parte de

espectáculos para ser vistos. Los registros en video disponibles en Youtube, por ejemplo, permiten ver actuaciones contemporáneas o de décadas pasadas lo que contrarresta lo efímero del *performance*. Los musicales grabados, a veces con videos fragmentarios, con buena o mala calidad, están al alcance de muchas personas y así se democratiza la manera de construir imaginarios de la cultura popular, sin las restricciones económicas o geográficas de dónde se producen y exhiben estos espectáculos (Pietrobruno 2013). La confección de la versión disco apunta a que las personas bailen, en contextos en los que la materialidad del sonido conlleva que las emociones o, mejor dicho, los afectos dejen de ser individuales y se transformen en colectivos, más sociales y encarnados en los cuerpos de quienes ocupan las pistas de baile (García-Mispireta 2023: 127). La versión pop, a partir del valor himnico de la canción en inglés y la apuesta por traducirla en español, pretende ser escuchada y cantada por el público. Entre lo social de la radio y lo íntimo de la escucha con auriculares, una canción pop contribuye a que quienes escuchan asocien las canciones a distintas componentes de su subjetividad (Du Gay *et al.* 1997). La realización interlingüística de las canciones (inglés-español) solo potencia lo colectivo, lo social, lo subjetivo de las distintas maneras de escuchar.

Además de estos trayectos transmodales, existe un vínculo crítico y persistente entre las versiones. Se trata de la *drag queen*. En las últimas dos décadas, la *drag queen*, como concepto y forma de *performance*, se ha globalizado debido a producciones televisivas (principalmente, la franquicia Drag Race), también disponibles masivamente en internet y *streaming*. Sin embargo, en la década de 1980, la *drag queen* hacía referencia a una forma de actuación y entretenimiento principalmente anglófona. La *drag queen* reemplazó la noción de la *travesti* de la obra de teatro y la película de *La Cage* originalmente en francés. En las distintas versiones de *La Cage* en inglés (el musical de 1983 y la película de 1995), la traducción al español de *drag queen* ha sido más compleja, con distintos destinos lexicales presentes en las adaptaciones teatrales, así como en los doblajes y subtítulos (travesti, transformista, raro, travestita, maricón, reina). La *drag queen* se ha posicionado como una categoría más abarcadora, una forma de hiperónimo que engloba otras formas de representación transgenéricas. Esta clausura de otras formas

de imaginar la transgresión del binarismo de género apunta a un monolingüismo o a un colonialismo lingüístico (Butler 2019; Khubchandani 2023).

No obstante, la *drag queen* no debe tomarse como algo totalizante y, si lo es en la actualidad, se debe a procesos contingentes que establecen significantes unívocos o equivalencias entre lenguas. La exploración en detalle de lo que se supone equivalente es posible mediante el análisis contrastivo o interlingüístico que, como se propuso antes, es un método privilegiado de la traductología. En relación con la metáfora del clóset, por ejemplo, en las versiones del musical en español se hace referencia a la autonomía (“Libre // siempre fui y yo elegí mi vida” y “Vives // cuando tomas buenas decisiones”). Como sucedía en el caso de Mihanovich, en estas canciones también se hace referencia a una subjetividad auténtica, pero no se recurre a una acción específica de declaración identitaria. Esto puede deberse a que, como revela el análisis contrastivo, la construcción de la identidad no requiere una construcción discursiva específica. Como se ha propuesto en estudios previos, *coming out* y otras metáforas del closet son parte de una tradición discursiva de las identidades LGBT, así como los activismos relacionados (En & En 2019; Wang 2021; Bassi 2017a; 2017b). Si bien a veces se considera legítimo traducir desde una posición activista (En & En 2019), la manera en que se asumen ciertos discursos identitarios puede deberse a procesos generacionales y privados, y no necesariamente vinculados con un activismo o una agenda de transformación social (Wang 2021).

En relación con las canciones analizadas, no se debe olvidar que estos son productos o artefactos de industrias culturales, enmarcados en dinámicas de reproducción/consumo. Sin embargo, ello no resta a su capacidad para informar subjetividades en busca de construir un repertorio identitario. La traducción, en ese sentido, hecha para fines de consumo, sin una agenda necesariamente activista o de subversión de los binarismos de género, plantea siempre que entre los textos de partida y los textos de llegada existe una brecha que se mantiene abierta. En el caso del discurso del *coming out*, las traducciones equivalentes no son siempre viables en distintas lenguas, en tanto las nociones de liberación y la posibilidad de vidas vivibles o con futuro dependen de aspectos sociales, normativos e incluso materiales que influyen en la decisión o la necesidad de declarar una identidad (Domínguez-Ruvalcaba 2009). Este tipo de aprendizajes son solo posibles

cuando se cuestiona artefactos que circulan sin mayores complicaciones (por entenderse simplemente como “entretenimiento”) en los imaginarios públicos. Así, aunque el dragqueenismo anglófono ha terminado siendo un punto de confluencia de distintas tradiciones de transformismo o travestismo, este solo es un momento de clausura. Debajo existen muchos otros discursos que siguen en tensión y con el potencial de ser explorados críticamente o desde una mirada traductológica y cuir.

## 8. A modo de conclusión

A lo largo del análisis, los casos se han conectado no solo por aspectos lingüísticos, sino también mediante cuestiones del género musical, quién era la artista, cuál era su repertorio, y también mediante la figura de la *drag queen* que ha servido como eje del *crossover* de la canción en América Latina. Son estas conexiones diversas las que vuelven sobre la idea de la *cuirización* de la metodología y de reconocer las distintas relaciones que pueden tener los componentes de un corpus ensamblado.

En el contexto actual, distintos artefactos culturales, principalmente audiovisuales, vienen siendo objeto de nuevas ediciones, adaptaciones o recontextualizaciones. Estos procesos involucran la traducción propiamente dicha, pero también otras formas de resemiotización. Por ejemplo, en los *remakes* de películas animadas con componentes musicales, en sus nuevas versiones de acción real, se reinterpretan y retraducen los diálogos y letras de canciones para las nuevas audiencias. En dichos casos, se podría explorar cómo los distintos discursos (sobre el género, la clase, la raza, la sexualidad) han variado no solo por cuestiones lingüísticas, sino también debido a la voz de los nuevos actores o las tecnologías usadas en la representación.

## Referencias bibliográficas

- ARENA, James. (2013) *First Ladies of Disco: 32 Stars Discuss the Era and Their Singing Careers*. Jefferson: McFarland & Company.
- BALDO, Michela; Jonathan Evans & Ting Guo. (2023) “Introduction of the Special Issue on ‘Translating the Queer Popular.’” *Perspectives* 31: 2, pp. 165-71. DOI: 10.1080/0907676X.2023.2152231.

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. (2014) "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts." En: Hermans, Theo (ed.) 2014. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Routledge, pp. 87-102.
- BASSI, Serena. (2017a) "Displacing LGBT. Global Englishes, Activism and Translated Sexualities." En: Castro, Olga & Emek Ergun (eds.) 2017. *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. Londres: Routledge, pp. 235-248. DOI: 10.0.16.228/9781315679624-17.
- BASSI, Serena. (2017b) "The Future Is a Foreign Country. Translation and Temporal Critique in the Italian It Gets Better Project." En: Baer, Brian & Klaus Kaindl (eds.) 2017. *Queering Translation, Translating the Queer*. Londres: Routledge, pp. 58-71. DOI: 10.4324/9781315505978-5.
- BERNARDINI, Silvia & Dorothy Kenny. (2020) "Corpora." En: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2020. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, pp. 110-115.
- BUTLER, Judith. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith. (2019). "Gender in Translation: Beyond Monolingualism." *PhiloSOPHIA* 9:1, pp. 1-25. DOI: 10.1353/phi.2019.0011.
- CARPI, Beatrice. (2021) "A Multimodal Model of Analysis for the Translation of Songs from Stage Musicals." *Meta* 65: 2, pp. 420-39. DOI: 10.7202/1075843ar.
- CHMILIAR, Linda. (2010) "Multiple-Case Designs." En: Milles, Albert; Gabrielle Durepos & Elden Wiebe (eds.) 2010. *Encyclopedia of Case Study Research*. Thousand Oaks: Sage, pp. 582-584.
- CITRON, Stephen. (2017) *Jerry Herman*. New Haven: Yale University Press.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. (1976) *Rhizome. Introduction*. París: Les Éditions de Minuit.
- DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. (2009) "From Fags to Gays. Political Adaptations and Cultural Translations in the Mexican Liberation Movement." En: Egan, Linda & Mary K. Long (eds.) 2009. *Mexico Reading the United States*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 116-134.
- DONOVAN, Ryan. (2023a) *Broadway Bodies. A Critical History of Conformity*. Nueva York: Oxford University Press.
- DONOVAN, Ryan. (2023b) *Queer Approaches in Musical Theatre*. Londres: Methuen.

- DU GAY, Paul; Stuart Hall; Linda Janes; Hugh Mackay & Keith Negus. (1997) *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- EN, Michael & Boka EN. (2019) “‘Coming out’ ... as a translator? Expertise, identities and knowledge practices in an LGBTIQ\* migrant community translation project.” *Translation Studies* 12: 2, pp. 213-230. DOI: 10.1080/14781700.2019.1696222.
- EVERETT, William A. (2022) “‘The Song Is You.’ Song Types and Genres in Musical Theatre.” En: MacDonald, Laura & Ryan Donovan (eds.) 2022. *The Routledge Companion to Musical Theatre*. Londres: Routledge, pp. 68-80. DOI: 10.4324/9780429260247-8.
- FIERSTEIN, Harvey. (2018) *Torch Song Trilogy*. Nueva York: Ballentine Books.
- FIERSTEIN, Harvey. (2022) *I Was Better Last Night. A Memoir*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- FRANZON, Johan. (2005) “Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady.” En: Dinda L Gorrée (ed.) 2005. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 263-297.
- FRONTAIN, Raymon-Jean. (2004) “Herman, Jerry.” En: Claude J. Summers (ed.) 2004. *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*. San Francisco: Cleis Press, pp. 120-122.
- GARCIA-MISPIRETA, Luis Manuel. (2023) *Together, Somehow. Music, Affect, and Intimacy on the Dancefloor*. Durham: Duke University Press. DOI: 10.1215/9781478027058.
- GAYNOR, Gloria. (1983) *I Am What I Am*. Estados Unidos: Silver Blue Records.
- HART, Norman. (2003) “The Selling of La Cage Aux Folles: How Audiences Were Helped to Read Broadway’s First Gay Musical.” *Theatre History Studies* 23, pp. 5-24.
- HERMAN, Jerry. (1983) “I Am What I Am.” *La Cage aux folles*. Nueva York: RCA Records.
- HERMAN, Jerry. (1986) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. Argentina: Carlos Perciavalle, productor.
- HERMAN, Jerry. (1991) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. Colombia: MTM.
- HERMAN, Jerry. (1993) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. México: Producciones Silvia Pinal.

- HERMAN, Jerry & Ken Bloom. (2003) *Jerry Herman. The Lyrics*. Londres: Routledge.
- HERMAN, Jerry & Harvey FIERSTEIN. (1984) *La Cage Aux Folles. The Broadway Musical*. Nueva York: Samuel French.
- HUBBS, Nadine. (2007) "I Will Survive': Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem." *Popular Music* 26: 2, pp. 231-44. DOI: 10.1017/S0261143007001250.
- JARMAN-IVENS, Freya. (2009) "Notes on Musical Camp." En: Scott, Derek B. (ed.) 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Nueva York: Routledge. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.4324/9781315613451-13>>
- JENNEX, Craig. (2013) "Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia." *Popular Music and Society* 36: 3, pp. 343-59. DOI: 10.1080/03007766.2013.798544.
- KHUBCHANDANI, Kareem. (2023) *Decolonize Drag*. Nueva York: OR Books.
- KREHL, Matthew; Edward Thomas & Robin Bellingham. (2020) "The Vitality of Theory in Research Innovation." En: Krehl, Matthew; Edward Thomas & Robin Bellingham (eds.) 2020. *Post-Qualitative Research and Innovative Methodologies*. Londres: Bloomsbury Academic, pp. 1-16.
- KRESS, Gunther. (2010) *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres: Routledge.
- KRISTEVA, Julia. (1986) "Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science." En: Moi, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 74-88. Traducción de Séan Hand.
- LAURENTS, Arthur. (2009) *Mainly on Directing. Gypsy, West Side Story, and Other Musicals*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- LAVIOSA, Sara. (2010) "Corpora." En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies Volume 1*. Amsterdam: John Benjamins.
- LAVIOSA, Sara. (2011) "Corpus-Based Translation Studies: Where Does It Come From? Where Is It Going?" En: Kruger, Alex; Kim Wallmach & Jeremy Munday (eds.) 2011. *Corpus-Based Translation Studies. Research and Applications*. Londres: Continuum, pp. 13-32.
- LAWRENCE, Tim. (2011) "Disco and the Queering of the Dance Floor." *Cultural Studies* 25: 2, pp. 230-43. DOI: 10.1080/09502386.2011.535989.
- LESCURE, Ryan M. (2023) "(Extra)Ordinary Relationalities: Methodological Suggestions for Studying Queer Relationalities Through the Prism of Memory, Sensation, and Affect." *Journal of Homosexuality* 70: 1, pp. 35-52. DOI: 10.1080/00918369.2022.2103872.

- LOW, Peter. (2017) *Translating Song. Lyrics and Texts*. Londres: Routledge.
- MIHANOVICH, Sandra. (1984) "Soy lo que soy." *Soy lo que soy*. Argentina: Microfon.
- MILLER, D. A. (1998) *Place for Us. Essays on the Broadway Musical*. Londres: Harvard University Press.
- MOLINARO, Édouard. (1978) *La Cage Aux Folles*. Italia & Francia: Les Productions Artistes Associés.
- MORDDEN, Ethan. (2013) *Anything Goes. A History of American Musical Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- NEWFIELD, Denise. (2014) "Transformation, Transduction and the Transmodal Moment." En: Jewitt, Carey (ed.) 2014. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres: Routledge, pp. 100-113.
- NEWTON, Esther. (1972) *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PERRICONE, Jack. (2018) *Great Songwriting Techniques*. Nueva York: Oxford University Press.
- PIETROBRUNO, Sheenagh. (2013). YouTube and the social archiving of intangible heritage. *New Media & Society* 15: 8, 1259-1276. DOI: 10.1177/1461444812469598.
- PLATT, Len & Tobias BECKER. (2013) "Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890-1930." *Theatre Journal* 65: 1, pp. 1-18. DOI: 10.1353/tj.2013.0026.
- POIRET, Jean. (1973) *La Cage Aux Folles*. Paris: L'Avant Scène Théâtre.
- SAVRAN, David. (2018) "Class and Culture." En: Knapp, Raymond; Mitchell Morris & Stacy Wolf (eds.) 2018. *Identities and Audiences in the Musical. An Oxford Handbook of the American Musical Volume 3*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHECHNER, Richard. (2020) *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.
- SMALL, Mario Luis & Jessica McCrory Calarco. (2022) *Qualitative Literacy. A Guide to Evaluating Ethnographic and Interview Research*. Oakland: University of California Press.
- SOTO BUENO, Daniel Ricardo. (2022) "Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001)." *Sendebär* 33, pp. 83-103. DOI: 10.30827/sendebär.v33.18088.
- STEIN, Pippa. (2008) *Multimodal Pedagogies in Diverse Classrooms: Representation, Rights and Resources*. Londres: Routledge.

- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. (2001) "Is One Case Always Enough?" *Perspectives* 9: 3, pp. 167-76. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2001.9961415>>
- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. (2019) "Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World." *The Translator* 25: 1, pp. 42-59. DOI: 10.1080/13556509.2018.1549710.
- THOMAS, Aaron C. (2020) "The Pink Elephant in the Room." En: Sternfeld, Jessica & Elizabeth L. Wollman (eds.) 2020. *The Routledge Companion to Contemporary Musical*. Londres: Routledge, pp. 163-72.
- THOMAS, Aaron C. (2023) *Love Is Love Is Love. Broadway Musicals and LGBTQ+ Politics, 2010-2020*. Londres: Routledge.
- TOURY, Gideon. (2012) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VARIOS autores (América TV). (2021). Sandra Mihanovich pasó por Los Mammones. Entrevista completa [Video]. Versión electrónica: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fq0WwCTdmec>>
- WANG, Yiran. (2021) "Revisiting the dominant coming out discourses in China's LGBT activism and research: Lesbians' *chugui* experiences within the family." *Journal of Lesbian Studies* 25: 4, pp. 279-294. DOI: 10.1080/10894160.2021.1969720.
- YIN, Robert K. (2018) *Case Study Research and Application. Design and Methods*. Los Angeles: Sage.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN es profesor investigador a tiempo completo del Departamento de Traducción e Interpretación Profesional de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es autor del libro *Traducción audiovisual y teleficción queer: teoría y metodología* (Editorial UPC, 2024). Sus líneas de investigación son los estudios de género y los estudios LGBTQ+ en intersección con la traducción y los medios. Su producción académica aparece en revistas indexadas como *Cadernos de Tradução*, *Perspectives*, *Mutatis Mutandis*, *Babel*, *MonTI*, *Hikma*, *Meta*, *The Translator*, *Target*, así como en volúmenes especializados en traducción audiovisual y estudios de género.

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN is a Research Associate Professor in the Department of Professional Translation and Interpretation at Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC, Peru). He has published the book *Traducción audiovisual y teleficción queer: teoría y metodología* [Queer audiovisual translation and telefiction: theory and methodology] (Editorial UPC, 2024). His research interests include gender and LGBTQ+ studies in intersection with audiovisual translation. His academic work has been published in journals such as *Cadernos de Tradução*, *Perspectives*, *Mutatis Mutandis*, *Babel*, *MonTI*, *Hikma*, *Meta*, *The Translator*, *Target*, as well as in specialised edited volumes on audiovisual translation and gender studies.

CÉSAR SANGAY TORRES es músico y profesor universitario. Ha tocado con diferentes bandas y artistas en Lima y Barcelona, y ha compuesto música y canciones para teatro y cortometrajes. Tiene el grado de magister por la Universidad de Barcelona. Da talleres de creación musical y de historia del rock británico. Enseña en la Carrera de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Sus campos de especialidad son la composición de canciones, el análisis de las formas en música popular y la historia de la música pop.

CÉSAR SANGAY TORRES is a musician and university lecturer. He has performed with various bands and artists in Lima and Barcelona and has composed music and songs for theatre and short films. He holds a master's degree from Universitat de Barcelona. He conducts workshops on musical creation and the history of British rock. He teaches in the Music Program at Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). His areas of expertise include songwriting, the analysis of forms in popular music, and the history of pop music.