UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

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

Bacaicoa García, Jone; Iturregui-Gallardo, Gonzalo (dir.). *De la imagen a la audiodescripción : Las representaciones queer en la película "Maspalomas" (2025).* (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Traducció Audiovisual). 69 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/337273

under the terms of the CC BY-SA license.

Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Traducción, Interpretación y Estudios de Asia Oriental

Máster en Traducción Audiovisual

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER:

DE LA IMAGEN A LA AUDIODESCRIPCIÓN: Las representaciones *queer* en la película *Maspalomas* (2025)

Autora: Jone Bacaicoa García
Tutor: Gonzalo Iturregui-Gallardo
Curso: 2025-2026

Resumen

El presente trabajo se enmarca en la intersección entre la traducción audiovisual (TAV), en concreto la audiodescripción (AD), y las teorías *queer* y feministas de traducción. El objetivo principal es examinar el potencial de la AD como herramienta de transformación social, concibiendo la práctica traductora como un acto ideológico. La pregunta de investigación que guía este estudio es la siguiente: ¿De qué manera las decisiones léxicas y estilísticas adoptadas en AD condicionan, limitan o transforman la representación de identidades y deseos disidentes? Para dar respuesta a esta cuestión, se ha seleccionado como objeto de estudio la película *Maspalomas* (Jose Mari Goenaga y Aitor Arregi, 2025), que narra la historia de un hombre gay que, a sus setenta y seis años, se ve obligado a regresar a su ciudad natal y ocultar su orientación sexual. El trabajo se estructura en dos partes; en primer lugar, se establece un marco teórico que vincula las aproximaciones feministas y *queer* en los Estudios de Traducción con la accesibilidad audiovisual creativa y los estudios de recepción. En segundo lugar, se realiza un análisis cualitativo de fragmentos de la AD de *Maspalomas* (2025), con el fin de identificar las decisiones traductológicas tomadas y reflexionar sobre su impacto en la representación de identidades y deseos disidentes.

Palabras clave: audiodescripción (AD), accesibilidad creativa, neutralidad, representación, identidades disidentes

Resum

El present treball s'emmarca en la intersecció entre la traducció audiovisual, en concret l'audiodescripció (AD) i les teories *queer* i feministes de traducció. L'objectiu principal és examinar el potencial de l'AD com a eina de transformació social, entenent la pràctica traductora com un acte ideològic. La pregunta de recerca que guia aquest estudi és la següent: De quina manera les decisions lèxiques i estilístiques adoptades en AD condicionen, limiten o transformen la representació d'identitats i desitjos dissidents? Per a donar resposta a aquesta qüestió, s'ha seleccionat com a objecte d'estudi la pel·lícula *Maspalomas* (Jose Mari Goenaga i Aitor Arregi, 2025), que narra la història d'un home gai que, amb setanta-sis anys, es veu obligat a tornar a la seva ciutat natal i ocultar la seva orientació sexual. El treball s'estructura en dues parts; en primer lloc, s'estableix un marc teòric que vincula les aproximacions feministes i *queer* en els Estudis de Traducció amb l'accessibilitat audiovisual creativa i els estudis de recepció. En segon lloc, es duu a terme una anàlisi qualitativa de fragments de l'AD de *Maspalomas* (2025), amb la finalitat d'identificar les decisions traductològiques preses i reflexionar sobre el seu impacte en la representació d'identitats i desitjos dissidents.

Paraules clau: audiodescripció (AD), accessibilitat creativa, neutralitat, representació, identitats dissidents

Abstract

This paper lies at the intersection of audiovisual translation—specifically audio description (AD)—and *queer* and feminist translation theories. Its main objective is to examine the potential of AD as a tool for social transformation, conceiving translation as an ideological act. The research question guiding this study is as follows: How do the lexical and stylistic choices made in AD condition, limit or transform the representation of dissident identities and desires? To address this question, the film *Maspalomas* (Jose Mari Goenaga and Aitor Arregi, 2025) has been selected as the object of study. It portrays the story of a gay man who, at the age of seventy-six, must return to his hometown and conceal his sexual orientation. The study is structured into two parts; first, it presents a theoretical framework that links feminist and *queer* approaches within Translation Studies with creative audiovisual accessibility and reception studies. Second, a qualitative analysis of AD excerpts from *Maspalomas* (2025) is carried out, with the aim of identifying the translation decisions made and reflecting on their impact on the representation of dissident identities and desires.

Keywords: audio description, creative accessibility, impartiality, representation, dissident identities.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7
MARCO TEÓRICO 9
1. El giro cultural en los Estudios de Traducción 9
2. Estrategias feministas de traducción 12
3. Traducción y estudios *queer* 15
3.1. La traducción de la sexualidad 15
3.2. La sexualidad en la AD 16
4. Modos y recomendaciones para la traducción *queer* 17
5. Accesibilidad audiovisual y creatividad 19
6. Estado de la cuestión 21
OBJETO DE ESTUDIO: MASPALOMAS (2025) 23
SOBRE FILMIN 24
METODOLOGÍA 25
ANÁLISIS 26
1. Descripciones de personajes: 28
2. Escenas sexuales: 47
Contextos con implicaciones *queer*: 54
CONCLUSIONES 63
BIBLIOGRAFÍA: 65

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Vicente 1. 29
Tabla 2: Vicente 2. 31
Tabla 3: Vicente 3. 32
Tabla 4: hombre cruising. 33
Tabla 5: bañistas en la playa. 35
Tabla 6: grupo de hombres presentándose. 36
Tabla 7: Ramón. 37
Tabla 8: bañistas al atardecer. 38
Tabla 9: artista drag. 39
Tabla 10: hombres gais en la discoteca. 41
Tabla 11: hombre cruising en la discoteca. 43
Tabla 12: Iñaki. 44
Tabla 13: Óscar. 45
Tabla 14: Marco. 46
Tabla 15: cruising en las dunas. 47
Tabla 16: cruising en las dunas 2. 48
Tabla 17: Vicente se insinúa. 50
Tabla 18: cruising en la discoteca. 50
Tabla 19: cruising en la discoteca 2. 52
Tabla 20: Vicente y Marcos practican sexo. 53
Tabla 21: playa de Maspalomas. 55
Tabla 22: Kinkr 1. 56
Tabla 23: Kinkr 2. 59
Tabla 24: Winter Pride 2018. 61

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Vicente. 28
Imagen 2: Vicente 2 30
Imagen 3: Vicente 3 30
Imagen 4: Vicente 4. 31
Imagen 5: hombre cruising 1 32
Imagen 6: hombre cruising 2 32
Imagen 7: bañistas. 34
Imagen 8: grupo de hombres presentándose. 35
Imagen 9: Ramón 1 36
Imagen 10: bañistas al atardecer 37
Imagen 11:paseo marítimo 37
Imagen 12: artista drag 38
Imagen 13: discoteca en Maspalomas 2 40
Imagen 14: discoteca en Maspalomas 1 40
Imagen 15: hombre en la discoteca 1 42
Imagen 16: hombre en la discoteca 2 42
Imagen 17: Iñaki 1. 43
Imagen 18: Iñaki 2. 43
Imagen 19: Óscar. 44
Imagen 20: Marco 1. 45
Imagen 21: Marco 2. 45
Imagen 22: Kinkr1. 56
Imagen 23: Kinkr 2 58
Imagen 25: Kinkr 5. 59
Imagen 24: Kinkr 4. 59
Imagen 26: Winter Pride 1. 60
Imagen 27: Winter pride 2. 60
Imagen 28: Winter Pride 3. 61

INTRODUCCIÓN

La audiodescripción (AD) es una herramienta fundamental para garantizar el acceso a productos culturales de las personas ciegas o con baja visión. Este servicio de accesibilidad se ha cimentado sobre normativas de carácter compensatorio, como la Norma UNE 153020 (2005), que la define como un servicio de apoyo destinado a compensar el contenido de la parte visual del mensaje para que les receptores lo perciban de la forma más parecida a las personas que ven. Sin embargo, corrientes más recientes han ampliado esta definición al incorporar el disfrute de les receptores como una función inherente a la AD; Nina Reviers y Gert Vercauteren (2013) la definen como «un servicio que hace que los productos audiovisuales sean accesibles y disfrutables para las personas ciegas y con discapacidad visual». Este cambio reconoce que el propósito de los contenidos audiovisuales y, en especial, del cine, va más allá de trasladar información: están creados para emocionar, educar, entretener y conectar con la audiencia.

La presente investigación se enmarca en la intersección entre la AD, la representación de identidades disidentes y el cuestionamiento de la supuesta neutralidad ideológica de les profesionales de la traducción y la accesibilidad. Para ello, se toma como objeto de estudio la película *Maspalomas* (2025) y su AD, una pieza audiovisual en la cual la identidad y el deseo de muchos personajes rompen con la cisheteronormatividad. La principal motivación del trabajo es indagar en cómo la AD media en las representaciones disidentes del largometraje. Así, se espera que el análisis permita comprobar si la pretendida objetividad en AD actúa, en realidad, como un mecanismo de domesticación y autocensura en favor de la normatividad.

Con el fin de articular esta propuesta, el estudio se plantea como objetivo general examinar de qué manera la búsqueda de la objetividad y las decisiones traductológicas condicionan, transforman o comprometen la representación de las identidades y deseos disidentes en los contenidos audiovisuales. De forma más específica, la investigación examina las elecciones léxicas del guion de AD de la obra, evaluando si existe una asimetría en el tratamiento de los cuerpos y narrativas normativas frente a las no normativas. Asimismo, se rastrean posibles mecanismos de censura que se activan al describir sexo entre hombres, con especial interés en si estos filtros se agudizan cuando los personajes son personas mayores.

Para cumplir con estos propósitos, el trabajo se estructura en cuatro grandes bloques. En primer lugar, se desarrolla el marco teórico, donde se problematiza la neutralidad en traducción y accesibilidad con el apoyo de las aportaciones de las teorías feministas y *queer* en traducción, la accesibilidad creativa y algunos estudios de recepción recientes. En el segundo lugar, se

detallan la metodología y el diseño de la investigación. A continuación, en el tercer bloque, se presenta el corpus del estudio y se desarrolla el análisis cualitativo mediante la comparación del guion de AD con las imágenes originales. Finalmente, el cuarto bloque sintetiza las conclusiones principales a partir de las preguntas de investigación, expone las limitaciones del estudio y propone nuevas vías de investigación.

MARCO TEÓRICO

1. El giro cultural en los Estudios de Traducción

La traducción, tradicionalmente, ha sido concebida como una actividad neutra y transparente que exige la invisibilidad de quien la ejerce. Desde esta perspectiva, la función de les traductores es garantizar la fidelidad lingüística, sin contaminar el mensaje original con su propia subjetividad. Uno de los máximos exponentes del canon tradicional es el enfoque de Eugene Nida (1964), quien sostenía que la traducción consiste en reproducir en la lengua receptora el «equivalente natural más cercano» al mensaje de la lengua de origen, a nivel semántico y estilístico. La búsqueda de la equivalencia funcional a menudo pasaba por la invisibilidad de les traductores, priorizando una fluidez que borra cualquier rastro de la lengua de partida. Para ilustrar cómo ha pervivido esta concepción, María Reimóndez (2013) recupera un fragmento del suplemento cultural del periódico *O Faro de Vigo*, el cual sintetiza algunas de estas ideas en torno a la traducción:

> Es decisivo, en cualquier caso, que la traducción sea **transparente**. El lector no debe percibir ninguna **interferencia** a la hora de acceder al texto, y, para eso, el traductor debe aspirar a ser tan **invisible** en su trabajo como el título de la novela de Paul Auster de la que hablábamos. Sin embargo, este ideal comporta **riesgos** a los que se exponen tanto los novatos como los veteranos. El traductor puede carecer del bagaje suficiente para enfrentarse a un texto literario, o puede que sea un traductor que también es escritor, y con tal de mostrar su capacidad creativa, invada el terreno del **escritor** al que debe interpretar. También puede ocurrir que el traductor conserve lastres de su formación académica y trate de resolver los problemas propios de la traducción recurriendo a un nivel teórico ajeno a la mayoría de los lectores. En última instancia, es el **editor** quien debe hacerles frente a todos estos riesgos, preservando la transparencia de la obra para que llegue en las mejores condiciones a los lectores (Carlos Freire 2010; resaltado, Reimóndez, 2013).

A partir de este enfoque, se impone un canon firme: la traducción debe ser transparente y quien traduce invisible, despojándose de su conocimiento creativo para dejar las decisiones en manos del autor o del editor. Y, de manera implícita, el texto da a entender que la traducción es una actividad literaria, y quien la ejecuta es, por defecto, un hombre (Reimóndez, 2013).

Haciéndole frente a esta perspectiva, a finales del siglo XX surgió un movimiento que propuso que la traducción, lejos de ser un trasvase lingüístico neutro, es un proceso de transmisión

cultural, con fuertes implicaciones ideológicas: el «giro cultural de la traducción», acuñado por Susan Bassnett y André Lefevere en la década de los 90. Este planteamiento supuso una transformación fundamental en los estudios de traducción, al permitir entender la traducción como una potencial herramienta para la transformación social. Frente a los enfoques que concebían la traducción como un ejercicio puramente lingüístico centrado en encontrar equivalencias entre lenguas, Bassnett y Lefevere proponen enmarcar tanto el texto original como la traducción en su contexto histórico, social y político. Bajo su punto de vista, la traducción es un intercambio entre culturas y no solo entre sistemas lingüísticos. Bassnett y Lefevere (1990) sostienen que la traducción no constituye una transferencia neutra de significados, sino una forma de reescritura. En el prefacio de su obra *Translation, History and Culture,* hablan de cómo la reescritura está condicionada por el poder y la ideología:

> Toda reescritura, sea cual sea su intención, refleja una ideología y una poética determinada que, como tal, manipula la literatura para funcionar de una manera concreta en una sociedad determinada. La reescritura es una manipulación al servicio del poder, y su aspecto positivo puede contribuir a la evolución de la literatura y la sociedad (Bassnett & Lefevere, 1990: 2).

La traducción deja de considerarse una actividad «inocente» para convertirse en una herramienta de manipulación ejecutada al servicio del poder (Bassnett & Lefevere, 1990). Sin embargo, la manipulación que implica toda reescritura posee una dualidad inherente: por un lado, puede actuar como una fuerza transformadora capaz de introducir nuevos conceptos, géneros y recursos en una cultura determinada; por otro lado, esa misma manipulación también puede utilizarse con el fin de reprimir, distorsionar y limitar la innovación literaria. En consecuencia, el estudio de los procesos de manipulación literaria, visibles en la traducción, puede ayudarnos a tomar mayor conciencia del mundo en el que vivimos (Bassnett & Lefevere, 1990).

En esta misma línea, Lawrence Venuti (1995) criticaría los enfoques tradicionales como el de Nida (1964) y el de otros autores de la rama descriptiva, como Gideon Toury (1995), al señalar que la transparencia no es un estándar neutro de calidad, sino una estrategia de «domesticación» que borra la identidad del otro. Venuti (1995) sostiene que la traducción debe entenderse como una práctica sujeta a factores ideológicos y culturales; y partiendo de esa base, resulta imposible hablar de la traducción en términos científicos u objetivos. De acuerdo con el enfoque de la rama descriptiva, la calidad de una traducción yace en encontrar las equivalencias más precisas

posibles entre las palabras del original y las de la lengua meta. Sin embargo, incluso cuando se hace una traducción completamente fiel léxicamente al texto original, nada garantiza que la traducción genere el mismo efecto en les lectores de la cultura receptora que en la cultura de origen (Bassnett & Lefevere, 1990: 3). Para ilustrar esta idea, les autores recogen las críticas palabras de Ezra Pound, cuyas traducciones fueron cuestionadas por supuestas imprecisiones, y recuerdan que, si la precisión lingüística fuera el único criterio válido para evaluar la calidad de una traducción, «entonces cualquier tonto con un diccionario bilingüe podría lograr el mismo resultado» (Bassnett & Lefevere, 1990: 12). A partir de esta crítica, les autores no solo redefinen la traducción como una producción en sí misma, sino que también la sitúan en el centro de las normas culturales y el poder, ya que son estos los que determinan la aceptabilidad del texto traducido. Es decir, rechazan la idea de que existan estándares de calidad absolutos y atemporales, puesto que las normas y expectativas operan en un contexto y tiempo determinados. Bassnett y Lefevere subrayan que las condiciones de adecuación son inherentemente cambiantes y están condicionadas por factores externos:

> Las traducciones realizadas en momentos diferentes suelen elaborarse en condiciones diferentes y el resultado también es diferente; no porque sean buenas o malas, sino porque se han elaborado para satisfacer necesidades diferentes. No puede subrayarse lo suficiente que la producción de traducciones diferentes en momentos diferentes no implica una «traición» a estándares absolutos, sino más bien a la mera ausencia de dichos estándares. (Bassnett y Lefevere, 1990: 5).

La ausencia de criterios universales y estancos desplaza el foco del análisis de la fidelidad textual hacia la función que la traducción desempeña en la cultura receptora y la posición de poder que toma. Bassnett y Lefevere (1990) consideran que la traducción no sucede en un eje horizontal entre lenguas equivalentes, sino en un eje vertical marcado por jerarquías culturales. Es decir, la tarea de les traductores implica o bien elevar su trabajo al nivel del texto original (y su autore) o, por el contrario, si le traductore considera que la cultura meta es superior de alguna manera, adaptar el texto original a sus normas y valores, lo que les autores denominan «colonizar el texto original» (Bassnett & Lefevere, 1990: 11).

En relación con esta última idea, autoras como Maria Tymoczko (2010) sitúan los Estudios de Traducción en un marco sociológico y postcolonial, donde las traducciones son registros de conflictos y luchas culturales que se manifiestan a través de la censura, la represión o la dominación política. Por consiguiente, se rompe con el mito de la invisibilidad de les

traductores, reivindicando su figura como la de un agente de cambio social (Tymoczko, 2010). Las teorías poscoloniales profundizan en la verticalidad entre lenguas y ponen el foco en las relaciones de poder entre pueblos y culturas, prestando especial atención al peso del imaginario imperialista o colonizador (Reimóndez, 2013). En este marco, las autoras María Grau y Loretta Collins (2020) se posicionan en contra de las estrategias asimilativas o invisibilizadoras neocoloniales, aquellas centradas en las transacciones entre sistemas lingüísticos estables u homogéneos, para proponer, en su lugar, «formas de heterogeneidad textual que puedan resistir el impulso neocolonial de las prácticas de traducción asimilativas dominantes» (Charles Forsdick, 2015: 159, en Grau y Collins, 2020).

Este enfoque converge de manera directa con la traducción feminista transnacional, en tanto que ambos planteamientos «permiten articular y explicar los factores lingüístico-discursivos, socioculturales, geo/glotopolíticos e interseccionales que atraviesan, necesariamente, cada ejercicio práctico de traducción» (Olga Castro y María Laura Sportuno, 2020: 27, en Grau y Collins, 2020). Así, cualquier estrategia adoptada bajo este marco comparte el objetivo fundamental de combatir la estandarización que borra los matices y características del texto de origen, puesto que la domesticación de la diversidad, tal como advierte Gayatri Chakravorty Spivak (1993: 181, en Grau y Collins 2020), contribuye a perpetuar la hegemonía occidental y «se suma al constructo neocolonialista del no-Occidente».

2. Estrategias feministas de traducción

En el escenario del giro cultural de la traducción, en torno a los años 80, en el contexto anglo francés de Quebec y movidas por la misma urgencia por desarticular los discursos dominantes, autoras como Barbara Godard (1989), Luise Von Flotow (1991) y Susanne Lobtinière-Harwood (1991) comenzaron a teorizar sobre la combinación entre estudios traductológicos y teoría feminista. Estas autoras desarrollaron estudios con el punto de mira en los mecanismos patriarcales que participan en el proceso de traducción. Su objetivo fue atacar y deconstruir el lenguaje tradicional y, para ello, propusieron nuevos usos del lenguaje para describir y expresar las vivencias de los cuerpos de las mujeres (Von Flotow, 1991). Con el fin de enfrentarse al lenguaje del patriarcado, comenzaron a releer textos literarios desde la perspectiva feminista, es decir, teniendo en cuenta las interpretaciones de las mujeres. Por otro lado, reescribieron y amoldaron dichos textos introduciendo la perspectiva feminista en ellos. Olga Castro (2008) recoge algunas de las estrategias que utilizaron en la transformación feminista de los textos:

1. Suplementación o compensación: la intervención directa de la traductora sobre el texto para compensar las diferencias entre lenguas y sistemas culturales en lo que respecta a connotaciones, marcas de género, etc.

2. Metatextualidad: la inclusión de prefacios, notas de la traductora y otros paratextos para explicar cuáles son las intenciones políticas de la traducción, justificar las intervenciones sobre el texto, transmitir todas sus extrañezas del texto y explicitar los múltiples significados que podrían perderse en la traducción.
3. Secuestro: la traductora se apropia de un texto cuyas intenciones no son necesariamente feministas, mediante la introducción de neologismos o la sustitución del masculino genérico por el femenino genérico o formas inclusivas, entre otras estrategias, para así revertir el significado del texto.
4. Pacto especular: la colaboración entre traductoras y autoras, incluso firmar libros con la misma autoría.
5. Neutralización o generalización: sustituir el término sexista por uno neutro para evitar indicar el género de forma explícita con el objetivo de que el término sin marcas de género se convierta con el tiempo en verdaderamente neutro y conducente a actitudes no discriminatorias.
6. Feminización o especificación: hacer abiertamente visibles a las mujeres en el lenguaje. Para hacer efectiva esta visibilización existen diversos recursos como el uso de paréntesis, barras, guiones, mayúsculas, arroba y dobletes ("los y las atletas", "tod@s l@s alumn@s", "el/la traductor@", etc.).

Según apunta Castro (2008), la distinción entre la traducción feminista y la tradicional no reside en el grado de alteración o manipulación del texto, sino en la transparencia de les traductores a la hora de ejecutarla. Es decir, mientras que la traducción feminista reconoce abiertamente su postura ideológica, su subjetividad y su voluntad para contribuir a la reforma del lenguaje, la traducción tradicional también ejerce manipulación sobre el texto, pero la oculta dicha intervención tras el mito de la fidelidad. De este modo, proyecta una falsa objetividad, supuestamente exenta de carga ideológica, que favorece el pensamiento hegemónico. Tal y como indica la autora:

> Esto puede deberse a que o bien sean conScientes de que sus filiaciones son acordes con la ideología dominante y por ello se sientan libres de tener que declararlas, o bien

> a que son tan INconscientes que ignoren pertenecer a una ideología concreta (Castro, 2008: 298).

Siguiendo esta misma línea, en el artículo Fidelity and The Gendered Translation, Rosemary Arrojo profundiza en el debate sobre la autoría de les traductores, y también cuestiona la supuesta fidelidad e invisibilidad que tradicionalmente ha caracterizado nuestra disciplina. Siguiendo las ideas que planteaban Bassnett y Lefevere, Arrojo señala que, a medida que la reproducción de textos se concibe como una forma de producción, se deconstruye la tradicional oposición entre el llamado original y su traducción (Arrojo, 1994: 4). Por su parte, Arrojo también define la traducción como una forma más de reescritura, es decir, como una producción textual en la que inevitablemente aparecen ecos de la voz de le traductore.

En cuanto a las estrategias feministas de traducción, Arrojo afirma que aplicar las estrategias propuestas por las feministas de Quebec implica cambiar radicalmente la relación entre les traductores, el supuesto significado original del texto y la figura del autore:

> Como señala Levine, si la traducción funciona como una forma de subversión, la traductora se convierte en una «traidora» o, en el mejor de los casos, en una autora más del texto que traduce (Arrojo, 1994: 152).

A partir de estas reflexiones, Arrojo plantea un dilema ético en el marco de la traducción feminista: si reconocemos la presencia de la voz de le traductore en el texto traducido, resulta difícil mantener la noción tradicional de la fidelidad al original:

> Puesto que no parece teóricamente coherente conciliar la conciencia de la voz «audible» de la traductora en el texto traducido con la tradicional noción de fidelidad supuestamente debida al «original», ¿qué tipo de ética podríamos visualizar para la traducción conscientemente marcada por el género? ¿Qué tipo de «fidelidad» puede ofrecer una traductora con conciencia feminista a las autoras o textos que traduce y deconstruye? (Arrojo, 1994: 149).

La aportación de Arrojo (1994) problematiza la noción de fidelidad e invita a repensar la ética de la traducción desde una perspectiva feminista. Si le traductore asume su intervención como inevitable y necesaria, el rigor y la corrección dejan de entenderse como una reproducción pasiva del texto original para convertirse en un compromiso crítico con implicaciones ideológicas.

En este sentido, la traducción feminista no pretende ser «fiel» en términos tradicionales, sino responsable: un ejercicio consciente que dialoga con el texto, lo cuestiona y lo reescribe para visibilizar las relaciones de poder que lo atraviesan. De este modo, la práctica traductora se entiende como una mediación situada; un proceso donde la presencia de le traductore no es una traición a la obra, sino un ejercicio de honestidad y una forma de intervención política necesaria para transformar el lenguaje y la realidad.

3. Traducción y estudios *queer*

Las propuestas de las teorías feministas de traducción permiten romper con el mito de la invisibilidad para reivindicar la autoría y la voz de les traductores. En los últimos años, la convergencia entre los estudios de traducción y los estudios *queer* ha derivado en una problematización más profunda de las categorías e identidades de género. El enfoque feminista pone a las mujeres en el eje central, pero la perspectiva *queer* de las últimas décadas amplia este prisma y expande su análisis a las diferentes identidades disidentes con el fin de desestabilizar el sistema binario de género.

En ese sentido, José Santaemilia (2018) señala que la investigación *queer* permite cuestionar, simultáneamente, las nociones sobre la sexualidad y la traducción. Santaemilia (2018) afirma que las decisiones traductológicas en diversos productos culturales tienen el potencial de desestabilizar jerarquías sociales, en concreto en lo que respecta al imaginario de la masculinidad, la feminidad y un amplio espectro de identidades sexuales (Santaemilia en Baer & Kaindl, 2018: 18). Citando a Annamarie Jagose (1996), Santaemilia apunta que «lo *queer* mantiene una relación de resistencia frente a todo aquello que constituye la norma». Por lo tanto, una praxis *queer* se convierte en un lugar de resistencia contra las convenciones, las tradiciones, formas de identificación, formas de análisis y formas de traducción. (José Santaemilia en Baer & Kaindl, 2018: 19).

3.1. La traducción de la sexualidad

Por otro lado, Santaemilia (2018) aborda la traducción de la sexualidad, ya que esta se configura como un ámbito complejo para la traducción. Esta dificultad radica en que los discursos sobre el sexo, el deseo y el placer están atravesados por diferencias culturales y generacionales, lo cual implica que las traducciones pueden generar consecuencias impredecibles. Así, traducir en lenguaje del sexo y el placer es un acto político con fuertes

implicaciones ideológicas, que exige un posicionamiento de les traductores ante las normas morales establecidas (Santaemilia, en Baer & Kaindl, 2018: 12).

Desde esta perspectiva, la traducción no solo transmite significados, sino que participa activamente en la comprensión y la experiencia de nuestros cuerpos, deseos y placeres (Santaemilia, en Baer & Kaindl, 2018: 13). Asimismo, tanto la sexualidad como la traducción son actos políticos, ya que ambas representan textualizaciones de nuestras identidades y deseos que configuran cómo entendemos, hablamos, negociamos, aceptamos y rechazamos las diferentes proyecciones de nosotres mismes (Santaemilia en Baer y Kaindl, 2018, p. 20).

3.2. La sexualidad en la AD

El impacto político del lenguaje sobre el sexo y el placer encuentra un terreno conflictivo en el ámbito de la accesibilidad audiovisual, en concreto en la AD. Se trata de un servicio donde la persona descriptora actúa como el filtro de la información que reciben las personas con discapacidad visual y asume el poder de decidir qué se nombra, cómo se nombra y qué se omite, por lo que la responsabilidad política de les profesionales es aún mayor.

En ese sentido, Raquel Sanz-Moreno (2017) investiga la (auto)censura en la AD de escenas sexuales de películas comerciales en España. Según explica la autora, la acción de censurar consiste en «examinar correspondencia, escritos, películas etc., para ver si hay algún inconveniente, desde un punto de vista político o moral, para darles curso, publicarlos o exhibirlos» (María Moliner, 2008). A menudo, la censura deriva de temas considerados tabú en nuestra sociedad, como lo son el sexo, la violencia, la muerte, la enfermedad o la discapacidad. Si bien la censura institucional es una fuerza externa que opera para imponer una ideología o valores determinados, la autora advierte que en la AD opera, además, la autocensura de les propies traductores, quienes, motivades por una pretendida protección de la audiencia (Gabriela Scandura, 2004: 125), modifican, manipulan o directamente eliminan algunos elementos por considerarlos inapropiados. En ese sentido, Sanz-Moreno recoge las palabras de Louise Fryer (2016), quien señala que, dado que el objetivo de la AD es garantizar que las personas con ceguera o baja visión puedan acceder y disfrutar de los contenidos audiovisuales, la censura acarrea todo lo contrario: restringe el acceso a determinados contenidos por considerarlos inapropiados.

De hecho, en un estudio descriptivo previo (Sanz-Moreno, 2016), ya destacaba el uso de la omisión y la generalización en el guion de la AD española ante la imagen de una escena sexual. Según la autora, la elección, consciente o inconsciente, de lo que se describe y de la

terminología que se utiliza en la confección de guiones no es inocente, y puede constituir un indicador del grado de aceptabilidad del contenido sexual por parte de les descriptores (Sanz-Moreno, 2017). En consecuencia, el análisis de la AD de determinadas referencias sexuales, tal y como llevaremos a la práctica posteriormente en uno de los bloques del análisis, resulta de gran utilidad para determinar qué papel juegan las convenciones sociales en la toma de decisiones de les descriptores cuando trabajan con este tipo de secuencias (Sanz-Moreno, 2017).

En definitiva, la traducción y la AD de escenas sexuales se presenta como un acto con carga ideológica y un espacio de acción política, donde se disputan significados y representaciones. La interacción entre sexualidad y traducción abre la posibilidad de explorar su potencial subversivo en la representación de identidades y deseos mediante el intercambio entre lenguas y culturas (Santaemilia en Baer y Kaindl, 2018: 20). Aplicar la perspectiva *queer* en traducción y accesibilidad no solo busca aportar visibilidad a las identidades disidentes, sino que contribuye de manera activa a construir dichas identidades en distintos contextos culturales.

4. Modos y recomendaciones para la traducción *queer*

Las reflexiones en torno a los estudios de género y la traducción han dado lugar a diversas propuestas de modos *queer* de traducción que permiten analizar cómo se media con las identidades disidentes en los productos culturales. Lejos de constituir un modelo único, las siguientes propuestas son aproximaciones que evidencian la tensión constante entre los parámetros de corrección lingüísticos e ideológicos en traducción.

A este respecto, Marc Démont (2018) propone una clasificación que distingue entre tres modos de traducir textos literarios *queer*:

1. Las *Misrecognizing Translations*: ignoran la dimensión *queer* del texto original y lo reescriben desde el punto de vista hegemónico, suprimiendo así su potencial disruptivo.
2. Las *Minoritizing Translations*: no eliminan lo *queer*, pero reducen el poder del contenido *queer* a un juego superficial de equivalencias denotativas, lo cual implica su asimilación dentro de categorías estancas.
3. Las *Queer Translations:* respetan la complejidad inherente del contenido *queer*, reconocen su capacidad disruptiva y la trasladan a la lengua meta.

Así pues, los dos primeros modelos actúan como filtros que diluyen la disidencia y, por el contrario, las *Queer Translations* logran mantener viva la carga subversiva del texto. En definitiva, la traducción *queer* será aquella que se realice a base de tomar decisiones conscientes, ya que este modo exige un compromiso ético consciente por parte de les traductores para preservar el contenido disruptivo del texto original.

Por otro lado, los estudios sobre la representación de minorías en los medios de comunicación ofrecen herramientas complementarias para analizar los modos de traducción mencionados previamente. Michael Ray Fitzgerald (2010), retoma el modelo de Cedric Clark (1969) e identifica cuatro fases en la representación de minorías: no reconocimiento, ridiculización, regulación y respeto. Si bien el marco de análisis que planteaba Clark (1969) estaba dirigido al estudio de la representación de minorías étnicas en televisión, este planteamiento es extrapolable a la representación de otras minorías, como las personas *queer* (Raley y Lucas, 2006; Moore, 2015 en Iturregui-Gallardo, 2025). Desde esta perspectiva, la ausencia de representación o la ridiculización de las identidades disidentes en los medios pueden vincularse con prácticas traductológicas que invisibilizan y distorsionan dichas realidades.

Partiendo de esta premisa, Gonzalo Iturregui-Gallardo (2022) analiza las representaciones lésbicas de la novela *Permagel* (Eva Baltasar, 2018) combinando los tres modelos de Démont (2018) y las estrategias feministas de traducción recogidas por Castro (2008). De esta manera, el autor analiza la traducción del catalán al inglés de fragmentos en los que se explicita el deseo lésbico y destaca el valor de dichas estrategias no solo como herramientas para la traducción de textos *queer*, sino también como un marco de análisis (Iturregui-Gallardo, 2022: 175).

Por otro lado, las estrategias de traducción *queer* y feministas adquieren una dimensión aún más pragmática en el ámbito de la accesibilidad, especialmente en AD. Iturregui-Gallardo e Irene Hermosa-Ramírez (2023) analizan las estrategias utilizadas para elaborar la AD con conciencia de género del documental *Lesbofobia* (2019). En este artículo, les autores recogen una serie de recomendaciones para traducir elementos como el género, el sexo, la etnia o la discapacidad, ya que requieren de decisiones conscientes que eviten tanto la censura como la sobreexplicación. De acuerdo con estas recomendaciones, adaptadas de Fryer (2016) en términos de representación en AD, si el género de un personaje es neutro en la producción original, el guion de AD debería mantener dicha neutralidad. Del mismo modo, las escenas sexuales no deben ser censuradas, sino descritas manteniendo el tono y la intención del original.

Sin embargo, es común encontrar audiodescripciones que utilizan eufemismos y minimizan el contenido visual original.

En ese mismo artículo, les autores también mencionan un conjunto clave de recomendaciones de la organización británica VocalEyes, elaborado por Hannah Thompson, Rachel Hutchinson y Matthew Cock (2020). Este informe aborda las representaciones no-normativas en el contexto de la AD teatral y la audio introducción (AI) (piezas de prosa de entre 5 y 15 minutos que contextualizan la obra para usuaries con discapacidad visual), y denuncia cómo el lenguaje en este ámbito arrastra sesgos de género, capacitistas y racistas. Frente a esta problemática, el informe propone doce principios éticos y prácticos orientados a guiar la descripción de características humanas en AI. Entre estas recomendaciones, se sugiere que la persona descriptora reconozca y asuma su propia subjetividad en el proceso, rompiendo con el mito de la neutralidad. Además, se insta a utilizar «información privilegiada» (obtenida idealmente en consenso con el propio elenco) para nombrar con precisión la etnia, la discapacidad o el género de les actores, evitando así la asimilación o el borrado de sus identidades. Asimismo, estas directrices enfatizan la importancia de ser transparente respecto al posicionamiento político, las estrategias y las fuentes de información empleadas, y proponen la inclusión de notas o prefacios para explicar estos criterios a la audiencia (Hutchinson, Thompson y Cock, 2020: 61-62).

En definitiva, el conjunto de estas aportaciones asienta una base teórica y metodológica fundamental; sin embargo, todavía queda un largo camino por recorrer en la creación e implantación de guías prácticas para la traducción *queer* y, más concretamente, en el desarrollo de pautas específicas para la accesibilidad audiovisual. Ante la escasez de manuales con perspectiva de género, se hace evidente la necesidad de seguir explorando cómo se materializan las estrategias de traducción *queer* (y no tan *queer*) en la práctica de la AD para evitar la asimilación o el borrado de las identidades disidentes.

5. Accesibilidad audiovisual y creatividad

La redefinición de la traducción como un proceso de reescritura política, planteada en los puntos anteriores, encuentra un campo de batalla fundamental en el ámbito de la accesibilidad audiovisual. Tal y como argumentan Pablo Romero-Fresco y Frederic Chaume (2022), las normas y las guías de estilo en accesibilidad han priorizado durante años un enfoque que ignora totalmente la dimensión política y artística de esta práctica. En respuesta a esta visión tradicional, los autores proponen la «accesibilidad creativa» definida de la siguiente forma:

> La accesibilidad audiovisual creativa hace referencia a aquellas prácticas que, más allá de facilitar el acceso a les usuaries a una película u obra de teatro, pretenden convertirse en una contribución artística por derecho propio y mejorar la experiencia de les usuaries de una manera creativa. (…) Se trata de un enfoque opuesto a muchas de las guías de estilo actuales, en especial a su énfasis en la objetividad. La accesibilidad creativa en ocasiones se enmarca en una lucha más amplia a favor de la inclusión y la diversidad y, como tal, puede utilizarse como una herramienta política para reivindicar el derecho de los usuarios a la plena participación en las artes y en la sociedad en su conjunto (Romero-Fresco y Chaume, 2022: 84).

Según los autores, si bien la neutralidad y la objetividad pretenden garantizar la coherencia, no logran proporcionar la accesibilidad directa y efectiva que prometen. Además, apuntan que la objetividad no solo no es deseable, sino que resulta imposible, ya que la AD y el subtitulado para personas sordas (SPS) son creados, la mayoría de las veces, por expertes sin discapacidad. Al no compartir la misma experiencia sensorial que les usuaries destinataries, les profesionales pueden proyectar, de manera inconsciente, ciertas suposiciones o sesgos capacitistas (Romero-Fresco y Chaume, 2022). Esto explica por qué algunas guías de estilo se centran únicamente en la compresión y la compensación; es decir, se limitan a proporcionar la información que les usuaries no pueden ver u oír, restringiendo así el potencial creativo y transformador de la accesibilidad audiovisual (Romero-Fresco y Chaume, 2022).

Por otro lado, los autores reivindican el potencial político de la accesibilidad audiovisual creativa, lo cual permite establecer puentes con las teorías de traducción *queer* y feministas mencionadas anteriormente. Del mismo modo que éstas últimas redefinían la traducción como una forma de reescritura condicionada por las estructuras de poder, Romero-Fresco y Chaume (2022) enmarcan la accesibilidad dentro de los estudios críticos sobre la discapacidad. Esta disciplina, a su vez, entiende la discapacidad como una categoría atravesada por otras formas de discriminación como la raza, la clase y el género; es decir, la aborda desde el punto de vista de la interseccionalidad.

Este planteamiento exige la revisión de las propias guías de estilo vigentes, las cuales carecen del punto de vista de las personas a quienes se dirigen. Los autores sostienen que, aunque dichas guías hayan sido creadas con el objetivo de garantizar el acceso a contenidos audiovisuales, no han contado con la participación de personas con discapacidad, y difícilmente podrán responder a sus necesidades. Así pues, el objetivo es identificar y eliminar aquellos criterios de corrección

que contienen sesgos capacitistas, así como garantizar que la accesibilidad sea un proceso en el que les propies usuaries participen de manera activa (Romero-Fresco y Chaume, 2022).

La apuesta por la accesibilidad creativa se aleja de las normas convencionales para proponer una mediación que es, en sí misma, una aportación artística. Este enfoque crea un nexo entre la TAV y los estudios críticos sobre la discapacidad, al tiempo que reconoce la dimensión política de la traducción y la accesibilidad audiovisual. En definitiva, más allá de facilitar la comprensión de les usuaries, la creatividad puede ser una vía de inclusión para las personas con discapacidad y una herramienta para que la accesibilidad responda a la necesidad de representación de las identidades disidentes.

6. Estado de la cuestión

Para cerrar el marco teórico, es imprescindible hacer un repaso de aquellos análisis aplicados y estudios de recepción que aterrizan y ponen en práctica las teorías abordadas a lo largo de este bloque:

En primer lugar, dentro de los estudios aplicados con perspectiva de género, Gonzalo Iturregui-Gallardo destaca por trabajar el enfoque *queer* en accesibilidad audiovisual. En una de sus últimas publicaciones, analiza la AD de la serie *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019-2023) desde un enfoque multimodal, con el objetivo de estudiar cómo se construyen las identidades y representaciones disidentes en la versión audiodescrita de la serie (Iturregui-Gallardo, 2025). Además, en dicha investigación, reflexiona sobre algunas cuestiones centrales de este marco teórico, tales como la subjetividad y el compromiso ideológico de les descriptores. Por otro lado, conviene recuperar el estudio de Iturregui-Gallardo y Hermosa-Ramírez (2023), en el cual exploran la aplicación de estrategias de traducción feministas e interseccionales en este campo. Les autores abordan los retos prácticos que surgen al trasladar a palabras las corporalidades y expresiones de género no normativas en la AD del documental *Lesbofòbia* (Creació Positiva, 2019), y enfatizan el poder y la responsabilidad de les profesionales de la AD como mediadores en la construcción de representaciones para las personas con discapacidad visual (Iturregui-Gallardo y Hermosa-Ramírez, 2023).

Por otra parte, los estudios de recepción orientados a medir el impacto de la AD en el público constituyen una línea de investigación fundamental. En este ámbito, un grupo de académicas de la Universidad de Murcia ha sido pionero en evaluar la respuesta de la audiencia ante diferentes modalidades de AD. Marina Ramos Caro y Puri Meseguer Cutillas (2025) exploran

cómo pueden influir los sesgos de género en el proceso de describir escenas que retratan la violencia machista. Para ello, las autoras analizan guiones producidos por estudiantes de traducción ante una secuencia de agresión sexual en la serie *Juego de Tronos* (David Benioff y D. B. Weiss 2011-2019). Las investigadoras hallaron que, de manera generalizada, les estudiantes recurrían a estrategias de atenuación u omisión que suavizaban las imágenes originales de la violación (Ramos Caro y Meseguer Cutillas, 2025).

En un terreno todavía menos explorado, Ramos Caro, Ana M. Rojo López y Laura Espín López (2021) expanden el análisis de la recepción hacia la respuesta fisiológica de la audiencia ante la AD de contenidos pornográficos. A través de un estudio experimental, evalúan variables como la frecuencia cardíaca, los niveles de cortisol y el nivel de excitación en participantes videntes y no videntes, con el fin de determinar si la respuesta ante la pornografía audiovisual y la audiodescrita es equiparable. Los resultados demuestran que la versión audiodescrita es capaz de generar una experiencia psicofisiológica equivalente a las imágenes originales. (Ramos Caro, Rojo López y Espín López, 2021).

Por último, es preciso recuperar el trabajo de Sanz-Moreno (2017), cuya propuesta traza un camino metodológico muy similar al planteado en esta investigación. La autora estudia las posibles marcas de (auto)censura en guiones de AD de escenas sexuales en comparación con las imágenes originales. Para dotar el análisis de mayor rigurosidad, utiliza la clasificación propuesta por Lupe Romero y Antonella De Laurentiis (2016) sobre la ideología en el doblaje, trasladándola y adaptándola al campo de la AD a través de las siguientes categorías:

- Eliminación: suprimir la descripción de una referencia sexual en la AD.
- Atenuación: mitigar el contenido sexual que aparece en imágenes, ya sea en el plano léxico (mediante eufemismos) o el gramatical (describiendo la acción sin nombrar el término concreto para definirla).
- Equivalencia: emplear la expresión más concreta y objetiva para referirse a una referencia sexual.
- Amplificación: explicitar de la referencia sexual introduciendo elementos no presentes en la imagen. Esta estrategia, atravesada por la interpretación y el criterio subjetivo de les descriptores, permite hacer una narración más poética, creativa o explícita de las imágenes.
- Sustitución: alterar el valor ideológico del original por otro diferente.

Este tipo de estudios prácticos ofrece una base idónea para el desarrollo de la presente investigación, puesto que se adapta a la especificidad del guion de AD y permite realizar análisis a nivel micro con alto grado de detalle. Por ello, este trabajo sigue la línea de la propuesta de Sanz-Moreno (2017) para desarrollar el análisis cualitativo y comparativo, prestando especial atención a la toma de decisiones que, como bien señala la autora, nunca es inocente.

Asumir esa falta de inocencia no implica dar por hecho que exista una censura deliberada o una decisión consciente para invisibilizar y distorsionar las representaciones *queer*. Sin embargo, recuerda que las decisiones inconscientes, aquellas que se toman bajo el paraguas de una presunta neutralidad, nunca son realmente objetivas: la inercia de la neutralidad opera, de manera sistemática, en favor de la ideología hegemónica. Desde esta perspectiva, este trabajo pretende abrir nuevos debates y visibilizar la necesidad de transformar las guías de estilo vigentes, ya que los criterios de corrección actuales siguen dejando demasiadas realidades al margen.

Con el propósito de trasladar este debate teórico a la práctica y evaluar cómo operan dichos mecanismos de asimilación en los contenidos audiovisuales contemporáneos, se analizará un caso de estudio concreto. Para ello, el siguiente apartado se dedica a la presentación y contextualización de la película seleccionada como objeto de estudio: el largometraje *Maspalomas* (2025) y la plataforma que la distribuye, Filmin.

OBJETO DE ESTUDIO: MASPALOMAS (2025)

Maspalomas (2025) es una película dramática dirigida por Jose Mari Goenaga y Aitor Arregi Galdos, el equipo responsable de éxitos como *Handia* (2017) o *Marco* (2024). El largometraje narra la historia de Vicente (interpretado por José Ramón Soroiz), un hombre de setenta y seis años que, tras haber vivido su homosexualidad con plena libertad en Gran Canaria, se ve obligado a regresar a su ciudad natal, San Sebastián, a raíz un accidente inesperado. Allí, abocado a vivir en una residencia de ancianos y a reencontrarse con la hija que abandonó años atrás, el protagonista se ve empujado a volver al armario y ocultar una parte de sí mismo que creía resuelta (BTEAM Pictures, s.f.).

El largometraje ha tenido un recorrido excepcional en la temporada de premios 2026. En los Premios Goya obtuvo nueve nominaciones y José Ramón Soroiz ganó el galardón al Mejor Actor Protagonista. Además, en el festival de cine de San Sebastián obtuvo el premio al Mejor

Actor y el premio Sebastiane, otorgado a la producción que mejor refleja las identidades LGTBIAQ+. A estos reconocimientos se suman siete nominaciones en los Premios Feroz, donde obtuvo los premios en las categorías de Mejor Actor y Mejor Actor Secundario, además de contar con tres nominaciones en los Premios José María Forqué.

Pese a que la película está rodada casi íntegramente en euskera, no ha sido posible localizar una versión audiodescrita en dicha lengua. Las principales plataformas de difusión del panorama vasco (ETB ON, el servicio a la carta de la televisión pública y Primeran, la plataforma gratuita de *streaming* de contenidos en euskera) no incluyen esta producción en sus catálogos ya que carecen actualmente de contenidos con AD. Esta falta de recursos impide realizar un análisis comparativo entre la AD en euskera y la versión en castellano, una vía de estudio que queda pendiente para futuras investigaciones.

La elección de esta película responde a su indudable potencial político y activista, el cual se alinea con el marco teórico expuesto. La homosexualidad y la vejez se sitúan en el centro, y *Maspalomas* (2025) se convierte en un objeto de estudio idóneo para analizar cómo media la AD con la carga disruptiva de la obra.

SOBRE FILMIN

Filmin es una plataforma de *streaming* fundada en 2007 por Juan Carlos Tous, Jaume Ripoll y José Antonio de Luna. Es la plataforma pionera de cine online en España. Cuenta con un catálogo que supera los 10.000 títulos, que desde sus inicios ha estado enfocado al cine independiente y europeo. La empresa ha logrado diferenciarse de las grandes plataformas globales combinando el cine comercial con otras propuestas alternativas.

Sin embargo, como es habitual en las plataformas más conocidas, esta robusta oferta de contenidos contrasta con las notables carencias en materia de accesibilidad. Hoy en día, la plataforma contiene 252 títulos audiodescritos. Estos se pueden encontrar mediante la búsqueda de la etiqueta «audiodescripción». Por otro lado, los SPS son poco visibles ya que no existe una etiqueta de búsqueda específica para ellos. Asimismo, en cuanto a la accesibilidad de su interfaz, un informe del ClubONCE de 2022 ya advertía de que la aplicación móvil de Filmin presentaba barreras importantes para las personas con ceguera y sordoceguera: «resulta inaccesible para personas con ceguera y sordoceguera, debido a que no se puede interactuar con elementos relevantes de la APP» (Fecha de evaluación: 11/02/2022).

Por lo tanto, aunque Filmin es la plataforma referente en algunos aspectos, las carencias en cuanto a accesibilidad hacen que no podamos considerarla una plataforma verdaderamente accesible para todes les usuaries.

METODOLOGÍA

La elección de la película *Maspalomas* (2025) como corpus de estudio se debe a su alto valor analítico en el marco de las representaciones disidentes. Con el propósito de evaluar el impacto que tienen las decisiones léxicas y estilísticas en dicha representación, se adoptará una metodología cualitativa basada en la comparación de los fragmentos seleccionados con su correspondiente pista de AD de la plataforma Filmin. Mediante este contraste, se busca identificar las divergencias en la selección de contenidos que hayan podido ocurrir en el proceso de trasvase de la imagen a la palabra. Asimismo, la evaluación de las decisiones lingüísticas atenderá al contexto sociocultural y las cuestiones de género subyacentes, con el fin de comprobar de qué manera la selección del léxico empleado condiciona, limita o transforma las realidades no normativas en el guion de la AD.

El análisis práctico se estructura en tres bloques: en el primero de ellos se atenderá a la descripción física de algunos de los personajes *queer*, prestando especial atención a la corporalidad y la expresión de género; además, se comprobará si existen asimetrías en el guion a la hora de describir los cuerpos normativos frente a los no normativos. El segundo bloque se destina a las secuencias de contenido sexual entre hombres, donde se analiza si se activan eufemismos u otros mecanismos de censura (o autocensura) en la AD. Al mismo tiempo, interesa comprobar si existe una tendencia a ocultar el placer y la excitación de las personas mayores. Siguiendo los criterios de Sanz-Moreno (2017), en esta categoría se incluyen aquellas escenas en las que aparecen prácticas y actitudes sexuales de forma explícita en la imagen. Finalmente, el tercer bloque engloba los elementos contextuales y espaciales que configuran la atmósfera *queer* del largometraje. Se trata de una serie de escenarios en los que los personajes *queer* construyen su identidad y articulan sus relaciones, tales como la interfaz de la aplicación de citas que utiliza el protagonista, un desfile del Orgullo LGTBIQ+ y diversos espacios de ocio gay. Mediante el análisis de estos bloques, la presente investigación trata de descifrar en qué medida la búsqueda de una supuesta objetividad en la AD puede comprometer o diluir la carga política de la película y las realidades que retrata. Con ese propósito, la evaluación de los tres bloques atenderá a aspectos como la selección terminológica, el grado de detalle de la AD frente a las imágenes y el impacto político del texto accesible.

El análisis práctico de este estudio comenzó con un primer visionado de la película *Maspalomas* (2025) a través de la plataforma Filmin, con la pista de AD activada. Esta toma de contacto permitió seleccionar, recopilar y clasificar los fragmentos de mayor interés para el estudio de las representaciones disidentes. A partir de esta selección, se elaboró la transcripción de la AD de cada escena para poder contrastar directamente las imágenes con las palabras. Para organizar el material, cada fragmento seleccionado se presenta en una tabla que recoge brevemente el minuto de inicio de la secuencia, el contexto de la escena y la transcripción de la AD. Estas tablas permiten asentar el corpus antes de dar paso al comentario crítico de cada fragmento. A continuación, se muestra una tabla de ejemplo para ilustrar cómo se estructuran los datos:

Minuto
Contexto
Transcripción de la AD

Tabla de ejemplo 1

Una vez definido el marco metodológico y el procedimiento de trabajo, el siguiente apartado se centra en el análisis práctico del corpus.

ANÁLISIS

Para comprender y analizar las decisiones traductológicas y de AD en una obra, es necesario analizar la normativa que rige la profesión en España. La norma UNE 153020 fue creada en el año 2005 con el objetivo de establecer unos criterios y requisitos de calidad comunes que deben seguir las producciones audiodescritas. La propia norma define la AD de la siguiente manera:

> Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe la persona que ve.

En esta definición, se revela el enfoque que Romero-Fresco y Chaume (2022) denominan «compensatorio»: los criterios se limitan a proporcionar la información que los usuarios no pueden ver y la AD se produce con el único objetivo de compensar una carencia de información. Este punto de vista, que contrasta con las propuestas de accesibilidad creativa que hemos abordado en el marco teórico, se materializa a través de los criterios técnicos que establece la norma para la confección de guiones audiodescritos. Estas son algunas de las directrices más relevantes para este análisis:

- Las obras deben contener «huecos de mensaje» lo suficientemente espaciosos para integrar el guion audiodescriptivo, que está formado por unidades denominadas «bocadillos de información o unidades descriptivas». Se enfatiza la importancia de no provocar cansancio a les usuaries, tanto por saturación de información como por ansiedad por ausencia de esta.
- La AD debe realizarse en el mismo idioma en que se presente la información sonora de la obra.
- La persona audiodescriptora debe consultar la documentación referente al entorno y la temática de la obra que se describe, de forma que se garantice la utilización de vocabulario adecuado. Por otro lado, debe utilizarse la terminología específica apropiada para cada obra que se describa.
- El guion debe priorizar la trama dramática y la norma aconseja aplicar la regla espaciotemporal, que consiste en aclarar el "cuándo", "dónde", "quién". "qué" y "cómo" de cada situación que se audiodescriba. Se deben describir los ambientes y datos plásticos contenidos en la imagen, pero su descripción estará condicionada por el avance de la trama.
- Deben respetarse los datos que aporta la imagen, sin censurar información ni complementar supuestas carencias. Además, no se deben adelantar sucesos de la trama, ni se deben romper situaciones de tensión dramática, suspense o misterio.
- La norma establece que la AD debe ser objetiva y que se evite transmitir cualquier punto de vista subjetivo o interpretación personal por parte de la persona audiodescriptora.

A pesar de su utilidad y valor para estandarizar ciertos parámetros comunes, la norma UNE presenta algunas limitaciones significativas cuando trata aplicarla teniendo en cuenta criterios ideológicos. El enfoque en la objetividad entra en conflicto directo con la producción cultural. En primer lugar, como indica Floriane Bardini (2022), la simple elección de qué elementos

describir y cuáles omitir constituye en sí misma un acto de interpretación en el que interviene la subjetividad de les audiodescriptores; y, en segundo lugar, en obras que abordan cuestiones políticas en las cuales aparecen representadas identidades no normativas, como es el caso de la película que analizaremos en este trabajo, una AD *objetiva* puede neutralizar, precisamente, los elementos subversivos que se pretenden visibilizar en la obra (Romero-Fresco y Chaume, 2022). Tal y como hemos abordado en el marco teórico, en el ámbito de la traducción y la accesibilidad existe una tensión entre los parámetros de corrección lingüísticos y los ideológicos.

En este marco, en el siguiente análisis, se examinará si se hace una aplicación estricta de esta norma, y si la aplicación de la cual podría contribuir a reforzar las representaciones poco precisas o estereotípicas de las identidades no normativas. De esta manera, más allá de verificar el cumplimiento de parámetros de corrección técnicos, trataremos de evaluar cómo las decisiones en AD interactúan con el mensaje político de la obra. Para ello, nos apoyaremos en las propuestas abordadas en el marco teórico, especialmente en los modos de traducción de Démont (2018) y la clasificación de Sanz-Moreno (2017). El análisis del corpus se divide en las siguientes categorías: descripciones de personajes, escenas sexuales y contextos con implicaciones *queer*.

1. **Descripciones de personajes:**

En este apartado, analizaremos fragmentos de la AD en los cuales se hacen descripciones físicas de los personajes *queer* de la obra, prestando especial atención a si el lenguaje empleado traslada su identidad de género disidente o si, por el contrario, asimila y neutraliza estas corporalidades. Así, observaremos qué tipo de filtros y mecanismos de manipulación y censura operan en el guion.

Minuto
01:42
Contexto
Vicente, el protagonista, aparece por primera vez en escena.
Transcripción de la AD

En primer plano, llega un tercer hombre. Este viste un traje de baño, una camiseta sin mangas holgada y una visera roja. (…) La camiseta sin mangas que lleva es color lila. Tiene un dibujo con la inscripción "gail away". La mochila es ligera, de tela, y de varios colores. (…) El hombre tiene unos setenta años. Tiene bigote. (…) tiene bigote, ojos marrones y el pelo teñido de rubio.

Tabla 1: Vicente 1.



Imagen 1: Vicente.

Este fragmento es la carta de presentación de Vicente, el protagonista, y resulta fundamental para observar cómo la AD media en la construcción de su identidad. Se detallan su edad y algunas características físicas como el bigote, los ojos y el color de pelo, además de la vestimenta. La AD fragmenta la construcción de este personaje en varios bocadillos de información a lo largo de los primeros minutos de la película.

Se identifica la repetición explícita del rasgo «tiene bigote» en dos ocasiones en un lapso bastante breve, lo cual puede resultar redundante. Asimismo, la AD se centra en los rasgos faciales y la vestimenta, pero omite tanto la complexión física como el lenguaje corporal del personaje. La descripción de Vicente se construye a través de la enumeración de objetos (la visera, la mochila, la inscripción de la camiseta…), sin embargo, la corporalidad de un hombre de setenta y seis años con el pelo teñido de rubio podría considerarse relevante, ya que representa una resistencia activa al envejecimiento heteronormativo. Por ello, la AD podría optar por describir con más profundidad ciertos rasgos corporales de Vicente como, por ejemplo, su postura encorvada o su manera de caminar, elementos que ilustran el contraste entre su edad y su estilo de vida, que subvierte las expectativas de la vejez heteronormativa.

Por otro lado, la AD utiliza lenguaje cinematográfico técnico («en primer plano»). Tal y como se ha debatido en los estudios críticos de accesibilidad, este tipo de etiquetas resultan

prescindibles por varios motivos, por ejemplo, porque el tecnicismo interrumpe la construcción narrativa de la historia, es decir, en gran medida, la mención de una cámara puede romper con inmersión de les usuaries en la película. Una AD de carácter creativo podría optar por describir los rasgos de Vicente desde la proximidad o el detalle: al hablar de la textura de la piel, la mirada o la expresión facial les usuaries deducirían la proximidad del plano de manera orgánica, sin necesidad de mediar con terminología externa a la trama.

No obstante, es cierto que hay estudios de recepción recientes que abogan por la implementación del lenguaje cinematográfico en AD. Bardini (2022) estudia si interpretar el lenguaje cinematográfico en la AD podría ofrecer una mejor experiencia fílmica a las personas con discapacidad visual. Los resultados de este estudio de recepción muestran cómo la exigencia de la objetividad de la norma UNE153020 es contradictoria con la naturaleza connotativa de las películas y el carácter interpretativo de la actividad espectatorial (Bardini, 2022: 105). Sin embargo, la autora apunta que aún faltan estudios complementarios que puedan medir las posibles dificultades de comprensión de este estilo, el cual resulta más denso porque incluye terminología especializada del ámbito cinematográfico. Por ello, recomienda que la AD cinematográfica se aplique en películas dirigidas a cinéfiles más que al gran público (Bardini, 2022: 105).

En este caso, consideramos que se trata de un largometraje dirigido al público general, por lo que la implementación de lenguaje cinematográfico debería ir acompañada de la interpretación de dicho lenguaje. Sin embargo, la AD analizada no posee un carácter interpretativo, y la implementación de términos técnicos cinematográficos, como se ha comentado anteriormente, tiende a interrumpir el flujo de la narración. Expondremos diversos ejemplos de este tipo a lo largo del análisis.

Minuto
09:19
Contexto
Vicente, cambiándose de ropa en casa de Ramón.
Transcripción de la AD
En el apartamento de Ramón, el hombre mayor, con el torso desnudo, busca una camisa entre la ropa que lleva en su maleta. Junto a él, su perro Argi. El hombre mayor se viste una camisa

azul con un estampado de flores de colores alegres. Con su móvil, se hace una foto frente al espejo. Observa el resultado.

Tabla 2: Vicente 2.



Imagen 2: Vicente 2



Imagen 3: Vicente 3

En este fragmento se vuelve a describir al protagonista de la película. Resulta llamativo que, a pesar de que en conversaciones previas a esta escena ya se ha mencionado su nombre, la AD sigue refiriéndose a Vicente como «el hombre mayor». En ese sentido, la norma UNE aconseja identificar a los personajes por su nombre propio una vez que se ha sido revelado para facilitar la claridad de la narración. Además, no identificar al personaje por su nombre puede generar una sensación de distancia hacia él, tratándolo como un objeto más que como un agente de la narración.

Por otro lado, esta escena ofrece la oportunidad de indagar más en la caracterización de Vicente, ya que el personaje aparece con el torso desnudo. Sin embargo, la AD no menciona rasgos físicos o detalles sobre su piel, y opta por hacer una descripción algo higiénica de la imagen, con una omisión de los rasgos previamente mencionados. Existe una tensión entre el cuerpo envejecido de Vicente y la elección de la vestimenta (la «camisa de flores de colores alegres»). Al no describir lo primero, de alguna manera, se diluye el impacto de lo segundo.

El fragmento finaliza con Vicente haciéndose una fotografía y «observando el resultado». La AD describe esta acción mecánica, pero no menciona la expresión facial o la actitud del personaje ante su propia imagen.

En conjunto, en las descripciones de Vicente, la AD cumple la función informativa de manera compensatoria, pero no hace una construcción emocional y política sólida del personaje. Por lo tanto, si se aplican los modos de traducción propuestos por Démont (2018), se observa una AD que no reconoce el potencial disruptivo de la corporalidad de este personaje. Vicente, además de ser «un hombre mayor», habita un cuerpo que desafía los cánones de la vejez

heteronormativa. No obstante, cabe precisar que en estas críticas no se están teniendo en consideración las limitaciones de espacio propias de la AD, las cuales, en la práctica, podrían dificultar la inclusión de algunas de estas propuestas de mejora.

Minuto
19:09
Contexto
Vicente, al lado de su hija, en la residencia de San Sebastián.
Transcripción de la AD
Vicente, cabizbajo, con pelo y barba blanca. Ambos sentados. (…) Vicente está sentado, triste, con la mirada perdida. (…) En la habitación, triste, sentado en una silla de ruedas, Vicente. Primer plano posterior de Vicente, sentado en la silla de ruedas, con la cabeza ladeada.

Tabla 3: Vicente 3.

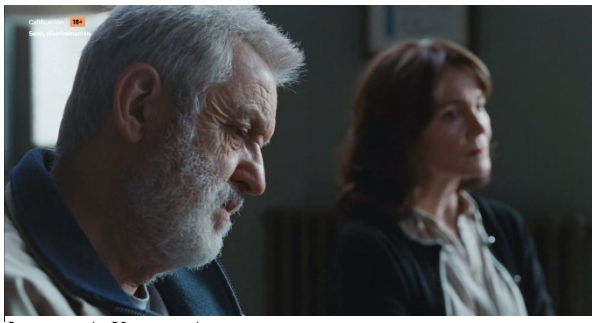

Imagen 4: Vicente 4.

Este fragmento muestra un cambio en la metodología de la AD respecto a las descripciones previas de Vicente. Por un lado, en este punto de la película ya utiliza el nombre propio para identificar al personaje, lo que favorece la claridad narrativa. Además, la AD introduce términos con carga emocional («triste», «cabizbajo», «con la mirada perdida») y describe el cambio físico de Vicente, que ahora tiene «pelo y barba blanca».

No obstante, la AD vuelve a emplear terminología cinematográfica técnica («primer plano posterior»). Como se ha mencionado previamente, este tipo de tecnicismos interrumpen la inmersión en la trama, además de ocupar espacio valioso en el hueco de mensaje que podría utilizarse para profundizar en la caracterización del personaje o la descripción del entorno.

Por otro lado, la repetición del adjetivo «triste» no llega a capturar la expresión y la corporalidad de Vicente. Aunque se mencionan la tristeza y el cambio en el color de su pelo y barba, es una descripción breve y el impacto de la transformación de Vicente pasa casi desapercibido. En este punto de la película, el cambio físico y anímico del protagonista respecto a las escenas anteriores es drástico: pasa de la vitalidad y autonomía en Maspalomas a un estado de vulnerabilidad y dependencia en la residencia de San Sebastián, donde no quiere estar. Por ello, en este caso la AD no llega a reflejar la profundidad de la transición que atraviesa Vicente. El uso de términos genéricos impide que les usuaries con discapacidad visual perciban la magnitud del deterioro físico y emocional que atraviesa el personaje.

Minuto
02:39
Contexto
Personaje secundario, la interacción de *cruising*[1] en las dunas entre Vicente y él.
Transcripción de la AD
Junto a él pasa otro hombre, más joven. Camina desnudo y con una mochila en la espalda. (…) Tiene unos treinta años, pelo rapado y bigote corto. (…) El hombre joven lleva un pendiente de oro en forma de aro en una oreja. Es delgado, de complexión atlética.

Tabla 4: hombre cruising.



Imagen 5: hombre cruising 1.



Imagen 6: hombre cruising 2.

En este caso, se mencionan la edad, el peinado y el vello facial del personaje. Asimismo, se incluye la descripción del «pendiente de oro en forma de aro en la oreja», un rasgo

[1] *Cruising*, anglicismo utilizado para los gais que practican sexo en espacios abiertos o públicos (se excluye a las mujeres del uso de este término). El *cruising,* en la práctica, posee como características principales el ser realizado de manera espontánea y anónima mediante la apropiación furtiva de diferentes espacios públicos destinados, en principio, a otro fin (Rojas Herra, 2016).

característico del personaje, ya que los elementos como los pendientes ayudan a que les usuaries sitúen la escena y el personaje dentro de unos códigos estéticos y culturales determinados. En el caso de las identidades disidentes, la selección de qué rasgos estéticos que se describen resulta crucial: como apunta Iturregui-Gallardo (2025), lo *queer* se despliega a través de un conjunto de pistas semióticas que lo hacen inteligible a la mirada del gran público. Sin embargo, estas representaciones se fragmentan en diversas capas de significado que las audiencias procesan de manera distinta y que, de forma irremediable, son seleccionadas, interpretadas y reproducidas a través del propio filtro de la AD (Iturregui-Gallardo, 2025: 7). Por todo ello, la gestión que la AD haga de estos marcadores estéticos será determinante y condicionará si se traslada la expresión de género de les personajes o si, por el contrario, se neutralizan las caracterizaciones disidentes para adecuarlas a los cánones de la normatividad.

Por otro lado, este fragmento revela una disparidad de criterios en la selección de información respecto a las descripciones dedicadas a Vicente. A diferencia de la descripción previa, en la cual se omitía por completo su forma física, en este caso la AD opta por una caracterización física integral y menciona que el personaje es «delgado, de complexión atlética». Tal como se comprueba a lo largo del análisis, la AD tiende a ser más exhaustiva y concreta con la complexión de los personajes cuando esta se ajusta a los cánones de la normatividad. Esta escena en concreto relata un encuentro sexual entre dos personas de edades muy diferentes, y ese contraste físico es, precisamente, una de las claves de la secuencia. Al describir la complexión del joven y omitir la de Vicente, se pierde el matiz de la diversidad de los cuerpos y el contraste entre ellos. Por ello, el guion de la AD debería seguir un criterio uniforme y mantener la coherencia a lo largo de toda la película. Es decir, si se toma la decisión de incluir o, por el contrario, omitir la complexión física para la descripción de un personaje, ese criterio debería aplicarse al resto de personajes por igual; más aún si se trata de una escena sexual.

Minuto
05:19
Contexto
Vicente camina por la playa de Maspalomas, en la zona nudista gay.
Transcripción de la AD

El hombre mayor se acerca al chiringuito. La mayor parte de los bañistas están desnudos. El hombre mayor en primer plano camina entre la gente, la cámara le sigue. Varios hombres de todas las edades disfrutan de sus consumiciones junto al chiringuito. El hombre mayor, de espaldas en pantalla, sigue caminando ajeno a todo. Llega hasta una zona más tranquila, es una zona de tumbonas y sombrillas amarillas. Está repleta de gente. El hombre sigue caminando. Multitud de hombres, maduros en su mayoría, disfrutan del sol.

Tabla 5: bañistas en la playa.



Imagen 7: bañistas.

En este fragmento, Vicente camina por la zona del chiringuito y las dunas de Maspalomas, un espacio de socialización, principalmente para hombres gais. La AD utiliza términos genéricos como «bañistas» o «gente», pero la imagen muestra que prácticamente todos (si no, todos) los presentes en la escena son hombres gais relacionándose entre ellos. Se menciona la desnudez de los presentes, sin embargo, la AD no acaba de reflejar qué hacen y como se relacionan con precisión; como es en el caso de la frase «varios hombres de todas las edades disfrutan de sus consumiciones», en la cual no se mencionan las interacciones entre ellos.

La AD vuelve a hacer un uso recurrente del lenguaje cinematográfico: *el hombre mayor en primer plano camina entre la gente, la cámara le sigue; el hombre mayor, de espaldas a la pantalla*. Una vez más, estas frases no aportan valor narrativo a la escena y consumen espacio que podría emplearse para describir la ambientación con mayor precisión.

Por otro lado, el fragmento termina con la frase «multitud de hombres, maduros en su mayoría disfrutan al sol». En este caso, resulta llamativo el uso del adjetivo «maduros». Por un lado, es un término muy integrado en el argot de aplicaciones de citas y funciona como un eufemismo para describir a hombres mayores. Sin embargo, en este caso, el adjetivo puede resultar poco preciso o subjetivo, puesto que no termina de estar claro a qué hace referencia en este contexto.

La AD parece evitar de nuevo el uso de términos directos para hacer referencia a la edad o al aspecto físico de las personas mayores, y recurre a un adjetivo que suaviza la estampa de los cuerpos envejecidos desnudos.

En el siguiente ejemplo, se identifica de nuevo el uso del adjetivo «maduros»:

Minuto
06:33
Contexto
Grupo de hombres presentándose en la playa.
Transcripción de la AD
Un grupo de hombres maduros y desnudos en su mayoría se dan la mano, se presentan y se besan entre sí.

Tabla 6: grupo de hombres presentándose.



Imagen 8: grupo de hombres presentándose.

En este caso, el uso de «maduros» para describir al conjunto del grupo resulta impreciso. En la imagen, la clave de la narración reside en la interacción entre hombres jóvenes, de unos veinte o treinta años, y hombres significativamente mayores. Es decir, la AD neutraliza uno de los matices más relevantes de la secuencia: la socialización y el cortejo entre distintas generaciones de hombres gais. Les espectadores videntes perciben de inmediato el contraste entre la juventud de unos y la madurez (o, más bien, vejez) de otros, pero la audiencia no vidente queda privada de esta información esencial. En consecuencia, se desdibuja la idea de edades y cuerpos diferentes que habitan un mismo espacio de ocio, y lo retrata como un escenario homogéneo.

Minuto
06:04
Contexto
Ramón, el mejor amigo de Vicente.
Transcripción de la AD
El hombre se sienta junto a Ramón. Tiene al perro en brazos. Ramón, sonriente, con las gafas del sol en la mano, le hace un gesto pícaro señalando a las dunas. Los dos se ríen. Ramón tiene unos setenta años y el pelo blanco.

Tabla 7: Ramón.



Imagen 9: Ramón 1

La AD menciona la edad aproximada de Ramón y describe el color de su pelo. De la misma manera que en la descripción de Vicente, la AD ignora la complexión física de este personaje; y contrasta con la descripción del hombre joven en el minuto 02:39, donde sí especificaba que era «delgado y de complexión atlética». Tampoco se hace referencia al hecho de que está totalmente desnudo o que lleva un pendiente y pulseras en la muñeca, elementos que podrían ayudar a hacer una caracterización algo más precisa de este personaje.

Por otro lado, el uso de la frase «gesto pícaro» es un ejemplo de cómo la AD puede ser algo más interpretativa en algunos momentos y, más allá de limitarse a describir cuestiones «objetivas», traslada la complicidad y los códigos que comparten los dos amigos. Aun así, se ha mencionado previamente, podría ser pertinente describir con mayor precisión su actitud corporal y su desnudez, ya que son elementos que ayudan a comunicar la picardía y vitalidad que caracterizan al personaje.

Minuto
07:29
Contexto
Los bañistas al atardecer en la playa.
Transcripción de la AD
Los bañistas pasean por la playa. Algunos disfrutan de un baño. El sol cae lentamente, tiñendo el cielo de naranja, rosa y violeta. Varios hombres caminan desnudos por la playa. Las olas masajean la piel desnuda de otros. Por el paseo marítimo, Ramón y el hombre mayor acompañado de su perro, caminan tranquilamente.

Tabla 8: bañistas al atardecer.



Imagen 10: bañistas al atardecer



Imagen 11:paseo marítimo

La AD de este fragmento recrea con detalle la atmósfera del momento: los colores del cielo, «naranja, rosa y violeta»*;* y el efecto de las olas que «masajean la piel» de los bañistas. Sin embargo, si bien se hace una descripción acertada del paisaje, esta precisión contrasta con una falta de exactitud en la descripción de las interacciones sociales. En ese sentido, no menciona que varios de los hombres que «caminan desnudos por la playa» lo hacen de la mano. Esta imagen no es un mero detalle, es una acción explícita y fundamental para contextualizar Maspalomas no solo como una playa, sino como un espacio donde las relaciones afectivas y el contacto físico entre hombres están muy presentes. Volviendo a los modos de traducción propuestos por Démont (2018), esta descripción podría ser un ejemplo de *Minoritizing Translation*, puesto que la AD reduce el poder del contenido *queer* de la imagen.

La falta de precisión se repite cuando Vicente y Ramón caminan por el paseo marítimo. La AD ignora el cruce con varias parejas de hombres que caminan de la mano. Estas omisiones suavizan y, de alguna manera, diluyen la carga política del entorno. Una vez más, les usuaries

de la AD no perciben la naturalidad y la cotidianeidad del afecto homosexual que la película muestra en el entorno de Maspalomas.

Si bien la AD está sujeta a restricciones de espacio y tiempo, en este caso la sintetización de la información resulta excesiva, ya que no logra trasladar la escena con precisión. Las escenas iniciales son esenciales para contextualizar Maspalomas, el entorno donde se ha desenvuelto Vicente en los últimos años. Por lo tanto, se trata de omisiones que pueden alterar significativamente la percepción de la narración.

Minuto
10:00
Contexto
Artista *drag* actuando.
Transcripción de la AD
Una mujer de unos cincuenta años canta y baila en un pequeño escenario. Es morena y tiene el pelo corto. Lleva un vestido dorado y con brillantes.

Tabla 9: artista drag.



Imagen 12: artista drag

En esta secuencia, Vicente llega a un local nocturno y se detiene a observar la actuación de una artista *drag*. Sin embargo, la AD no menciona que se trate de un espectáculo *drag* y describe a la artista como «una mujer de unos cincuenta años». Esta descripción resulta problemática en varios sentidos:

En primer lugar, la persona que ocupa el escenario es una artista *drag* y es fundamental explicitarlo de esta manera. En ese sentido, este personaje y su secuencia ofrecen la oportunidad de introducir una ambigüedad que se aleja del binarismo de género tan presente en la AD y, por supuesto, en nuestra sociedad. El término «mujer» impone una asignación de género que

ignora la realidad de la escena; no porque sea mujer o no, sino porque en este caso es irrelevante. En cambio, la etiqueta «artista *drag*» o «travesti» describen una identidad performativa y política y, además, sirven para hablar de un oficio, que es lo que se muestra en la escena. De este modo, en consonancia con los modos de traducir planteados por Démont (2018), convendría utilizar los términos propuestos con tal de hacer una *Queer Translation* que preserve la esencia *queer* y disruptiva del original. La carga política de la identidad y la actuación de la artista solo pueden conservarse mediante el uso de terminología que posea esa misma carga política.

Por otro lado, la AD afirma que la artista «canta y baila» cuando, en realidad, se trata de un *lip sync* o *playback.* Es un matiz fundamental, ya que, como indica Anto Rodríguez (2023), el *lip sync* constituye un arte lleno de carga política y un ejercicio de memoria y reescritura corporal:

> *Lip sync* no es cantar, es hacer voz, la complejidad de la voz de la cantante, su memoria, su cuerpo, su corporalidad, su origen, sus agonías y fiestas, su dicción, sus adicciones, esa boca de María Jiménez que besó y lloró, las manos de Whitney y los ojos de Lola. Y, al hacer, nos reescribimos todes (Rodríguez, 2023: 28).

La presencia de esta técnica en la película no es casual. Por el contrario, el *lip sync* representa una herramienta que permite a cuerpos e identidades disidentes reclamar su espacio en los escenarios y la cultura:

> El *lip sync* pone el cuerpo en la historia y viceversa al apropiarse de unas artes y tecnologías que están únicamente disponibles para unos pocos. Las que no tenemos apellido compuesto, las que tienen cuerpos que incomodan, identidades consideradas excepcionales, toman el *lip sync* para hacer y hacerse (Rodríguez, 2023: 29).

Por todo ello, mediante el uso de los verbos «canta y baila», la actuación cobra un significado totalmente diferente en la AD; un significado que no recoge el acto de resistencia y la genealogía que hay detrás de la secuencia. De la misma manera, la AD no describe la gestualidad o el movimiento de la artista en el escenario. Al ignorar todos estos componentes, la AD resulta superficial y no logra trasladar la esencia *queer* (ni la realidad material) de la acción.

Más allá de la actuación, la secuencia invita a abrir un debate complejo y necesario sobre la representación, ya que este es uno de los únicos personajes racializados de la película y la AD elude este dato. Por un lado, la omisión de la etnia podría justificarse bajo el principio de la

coherencia de criterios: si no se especifica la blanquitud del resto del elenco, el hecho explicitar la racialización de este personaje implicaría tomar la blanquitud por norma o canon. Sin embargo, la omisión de la etnia también presenta fisuras, ya que la confluencia de las identidades trans y racializada constituye un factor determinante para comprender la identidad y las capas de opresión que atraviesan al personaje y a la intérprete. Es decir, no explicitar la etnia del personaje, junto con la escueta descripción de la actuación, provoca la descontextualización y la pérdida de la carga política de la escena. La AD se enfrenta aquí a un dilema difícil de resolver: decantarse por una simetría y no explicitar la etnia de este personaje (si no se ha hecho con el resto), u optar por una explicitación que, al no ser sistemática en todo el guion, corre el riesgo de segregar al personaje.

En conjunto, la AD hace una descripción excesivamente simplificada de este personaje. El guion opta por una neutralidad que, en la práctica, prescinde de matices fundamentales para la interpretación de la obra y de los mensajes que convergen en ella.

Minuto
15:43
Contexto
Hombres en la discoteca.
Transcripción de la AD
Siguiente escena: interior de un local para adultos. Varios hombres semidesnudos se besan. Vicente está solo, junto a la barra. Contempla a varios hombres semidesnudos que tiene alrededor. Estos se acarician y se besan. Algunos de los hombres visten arneses y correas de cuero. (…) Vicente sigue bebiendo de pie, junto a la barra, rodeado por varios jóvenes semidesnudos. Vicente los mira con deseo. (…) Una multitud de jóvenes semidesnudos se agolpan en el pasillo. En su mayoría son jóvenes con cuerpos esbeltos.

Tabla 10: hombres gais en la discoteca.



Imagen 14: discoteca en Maspalomas 1



Imagen 13: discoteca en Maspalomas 2

En este fragmento, Vicente se adentra en el interior de lo que la AD denomina «un local para adultos». Sin embargo, elude especificar que se trata de un espacio de ocio sexual gay, lo cual dificulta a les usuaries con discapacidad visual entender la función real del local en el que se encuentra el protagonista. Existen formas de trasladar esta información sin necesidad de una etiqueta concreta; por ejemplo, describiendo las interacciones, el contacto físico y las relaciones sexuales entre los presentes, o detallando con mayor precisión su estética y atuendo (o la falta de este).

Por otro lado, destaca la redundancia en la repetición de la fórmula «hombres/jóvenes semidesnudos» hasta en cuatro ocasiones, una falta de variedad terminológica que afecta a la fluidez del relato. El guion de la AD tiende a enumerar los elementos presentes en la imagen, pero no termina de describir con precisión las dinámicas entre los personajes; y tampoco profundiza en la relación del protagonista con su entorno. Dado que el tiempo y el espacio en AD son limitados, los intervalos que ocupan estas repeticiones podrían sustituirse por una descripción más precisa del local y de los códigos eróticos de la escena.

Asimismo, existe una inconsistencia en las descripciones físicas: en esta ocasión, la AD especifica que se trata de «jóvenes con cuerpos esbeltos», pero prescinde de hacer referencia a corporalidades envejecidas o no normativas. Esta diferencia de criterio sugiere un sesgo en la AD, donde la alusión al físico parece reservada a los cuerpos que cumplen con los estándares de la normatividad.

Finalmente, en un momento de la escena, entre todos los hombres jóvenes, destaca la presencia de otro hombre más mayor sentado en una esquina de la sala. El contraste entre este hombre y la multitud de jóvenes resulta evidente y hace que sea un fragmento llamativo de la escena; sin embargo, la AD no hace ninguna referencia a este personaje, omitiendo así una información relevante para la interpretación integral de la secuencia.

Minuto
18:14
Contexto
Uno de los hombres con los que Vicente mantiene relaciones sexuales.
Transcripción de la AD

Dos hombres jóvenes mantienen relaciones. (…) Vicente se pone detrás de este. Es un hombre de unos treinta años, moreno con barba.

Tabla 11: hombre cruising en la discoteca.



Imagen 15: hombre en la discoteca 1

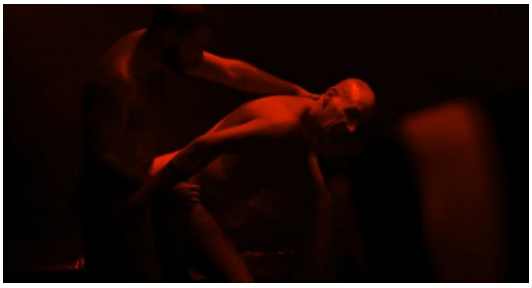

Imagen 16: hombre en la discoteca 2

En esta escena, Vicente participa en un encuentro sexual con dos hombres. La AD solo describe a uno de ellos, «es un hombre de unos treinta años, moreno con barba». No menciona la edad aproximada del segundo, simplemente lo califica como un «hombre joven», lo cual no es del todo preciso ni se ajusta a la realidad de la escena (es más joven que Vicente, pero parece bastante más mayor que el otro).

Por otro lado, el guion de la AD omite un elemento estético que se considera relevante: el hombre joven luce un pendiente grande y llamativo. Si bien es cierto que, en esta escena en concreto, la prioridad de la narración recae en la interacción y en las acciones que llevan a cabo en el encuentro, la falta de precisión en determinados rasgos físicos le resta riqueza y exactitud a la caracterización de los personajes. Más adelante, en el apartado dedicado al análisis de escenas sexuales, se profundizará en cómo aborda la AD la descripción de este encuentro sexual, entre otros.

Minuto
27:55
Contexto
Iñaki, el cuidador de Vicente en la residencia.
Transcripción de la AD
Iñaki es un joven de unos 20 años. Pelo y barba corta, morena. Tiene ojos marrones. (…) Iñaki tiene un aro en la nariz y un tatuaje en el brazo.

Tabla 12: Iñaki.



Imagen 17: Iñaki 1.

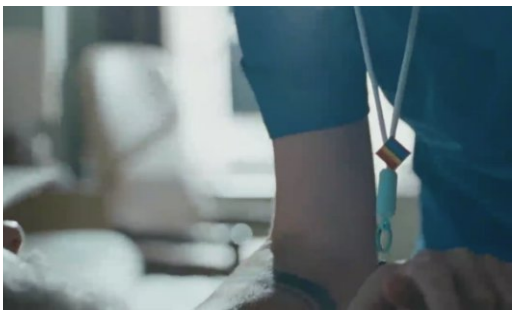

Imagen 18: Iñaki 2.

En esta secuencia se presenta a Iñaki, uno de los cuidadores de la residencia de San Sebastián. Se trata de uno de los pocos referentes abiertamente *queer* en esta segunda parte del largometraje; una realidad que contrasta con la situación de Vicente, quien oculta su orientación sexual durante su estancia en el centro.

En cuanto a la caracterización de Iñaki, la AD menciona la edad aproximada, el pelo, la barba y los ojos y, más adelante, menciona su *piercing* y su tatuaje. Sin embargo, la edad aproximada no es del todo acertada, puesto que se le describe como un joven de unos 20 años y más adelante se da a conocer que el personaje tiene 38. Por otro lado, se detecta otro error en cuanto al color de sus ojos que, al contrario de lo que indica el guion, no son marrones. Asimismo, aunque se estima que es un acierto la mención del piercing y los tatuajes por ser rasgos distintivos de Iñaki frente al resto del personal, la AD omite ciertos elementos importantes de la estética y la identidad *queer* del personaje. En concreto, no alude a la chapa con la bandera LGTBIQ+ que lleva de forma visible al cuello, ni tampoco menciona las pulseras o a los pendientes que luce. La incorporación de estos elementos en el guion sería interesante para una construcción más completa del personaje, ya que la identidad de Iñaki es clave para entender el vínculo que establecen Vicente y él.

Minuto
1:10:28
Contexto
Óscar, el camarero del local de ambiente.
Transcripción de la AD

Tras la barra, el camarero, sentado, mira su móvil. Tiene unos cuarenta años, pelo moreno y barba.

Tabla 13: Óscar.



Imagen 19: Óscar.

En este fragmento de la película se presenta a Óscar, camarero de un local de ambiente y antiguo amigo de Vicente. La AD indica su edad aproximada, aunque se trata de una estimación que resulta cuestionable, así como su color de pelo y la barba. Sin embargo, el guion no menciona detalles más específicos de su apariencia, como el corte de pelo (largo y recogido) o el hecho de que lleva pendientes. En ese sentido, se observa una omisión recurrente de estos accesorios que, a su vez, constituyen un rasgo común entre muchos de los personajes del entorno *queer* del protagonista.

Minuto
1:30:25
Contexto
Marco, el trabajador sexual.
Transcripción de la AD

Es un hombre atlético de unos 40 años, Marco. Marco tiene una poblada barba, y vello en el pecho y en el abdomen. Vicente pulsa sobre el chat. Escribe un mensaje a Marco: ¿Cuánto cobras? Lo envía y queda a la espera. (…) Tras él [Vicente] camina un hombre moreno con barba. Viste una chaqueta de cuero negra. (…) Es Marco. (…) En la habitación, Marco se desviste de cintura para arriba. Tiene unos marcados abdominales y pectorales. Se suelta el botón del pantalón y se baja la bragueta. Vicente, sentado en su cama, observa. Marco se quita los pantalones, lleva puesto un pequeño calzoncillo tipo *slip* de color gris oscuro.

Tabla 14: Marco.

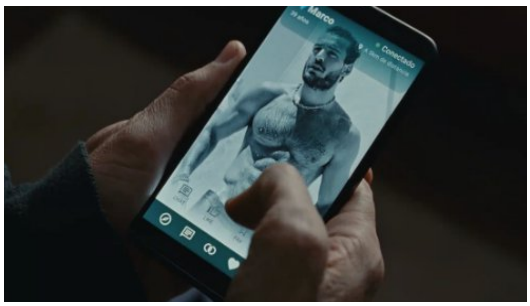

Imagen 20: Marco 1.



Imagen 21: Marco 2.

En este fragmento, la AD hace una descripción física muy detallada de Marco, el trabajador sexual que contrata Vicente. Menciona su vello corporal, su musculatura (tiene «marcados abdominales y pectorales») y su vestimenta. En este caso, el nivel de detalle en la descripción física resulta pertinente, puesto que la apariencia de Marco es uno de los ejes de la trama: Vicente lo contrata, precisamente, porque se siente atraído por él al ver sus fotos en la aplicación *Kinkr*.

A pesar de ser una de las descripciones más detalladas de la película, cabe destacar que la AD omite un rasgo físico relevante de este personaje: la estatura. La altura de Marco es un factor visual que subraya el contraste entre su corporalidad y la de Vicente. Cabe destacar, también, que la precisión con la que se describe el cuerpo de Marco es coherente con la tendencia de la AD a describir aquellos cuerpos que entran dentro de los cánones de la normatividad.

En conclusión, el análisis de descripciones físicas de estos personajes evidencia que el guion de la AD es inconsistente, especialmente en lo que respecta a la descripción de los cuerpos. Se observa una tendencia marcada a explicitar y detallar la complexión de aquellos personajes

cuyos cuerpos se adecúan a los cánones de la normatividad, en contraste con la omisión de las corporalidades no normativas o envejecidas. Asimismo, la AD tiende a omitir las referencias a complementos ornamentales, como pendientes y pulseras, elementos fundamentales para la caracterización de muchos personajes *queer*. Por último, a estas omisiones se les suman algunas imprecisiones técnicas relativas a la edad aproximada y los rasgos físicos de algunos personajes.

2. Escenas sexuales:

En este apartado del análisis, se atenderá a la AD de las escenas sexuales de la película. Tal y como se ha expuesto en el marco teórico, autores como Santaemilia (en Baer & Kaindl, 2018) sostienen que la traducción del lenguaje del sexo es un acto con fuertes implicaciones ideológicas. La sexualidad se configura como un ámbito complejo tanto en traducción como en accesibilidad, dado que los discursos sobre el sexo, el deseo y el placer están atravesados por diferencias culturales y generacionales; por lo que las decisiones traductológicas en este ámbito requieren del posicionamiento político activo por parte de les traductores (Santaemilia en Baer & Kaindl, 2018: 12).

Minuto
02:32
Contexto
Cruising en las dunas.
Transcripción de la AD
Tres hombres practican sexo entre ellos. Dos están de pie, se besan. El tercero, agachado, les practica una felación.

Tabla 15: cruising en las dunas.

Se trata de la primera escena sexual de la película, la cual narra un encuentro de cruising. Debido a la brevedad de los planos, la AD carece de espacio para aportar detalles o descripciones extensas. En ese sentido, se omiten las características físicas de los personajes y no se menciona que los tres están completamente desnudos. Podría parecer un detalle menor, suponiendo que el acto sexual implica desnudez; sin embargo, si el espacio lo permitiera, podría ser un dato relevante que mencionar en el guion: el hecho de estar totalmente desnudos en un espacio público como las dunas refleja la ambientación de la secuencia. Además, existe un contraste entre los hombres que aparecen en los primeros minutos de la película (en las

dunas, practicando cruising o de camino a hacerlo) y Vicente, quien es el único que aparece vestido. Aun así, la descripción de la escena es breve pero concisa; y, probablemente, las limitaciones temporales no permiten describir los aspectos mencionados con mucha más profundidad.

Minuto
03:03
Contexto
Vicente practica cruising con un hombre más joven que él.
Transcripción de la AD
El hombre mayor se acerca, retira un arbusto, se detiene frente al hombre joven. Se quita la visera roja. El hombre joven se desprende de la mochila. (…) El hombre mayor se acerca a él. (…) Están frente a frente, se miran. El hombre mayor acaricia el rostro del hombre joven. Se besan. El hombre mayor agarra al joven con una mano por la nuca. Ahora lo abraza con las dos manos. Se besan apasionadamente. El hombre joven le besa el cuello al hombre mayor. Este disfruta el momento, con los ojos cerrados. Acaricia la cabeza del hombre joven. Primer plano del hombre mayor: tiene los ojos cerrados, la boca semiabierta y el rostro orientado al sol. En la siguiente escena: el hombre mayor está tumbado en el suelo, con los ojos cerrados y la boca semiabierta. El hombre joven le practica una felación. Mientras, el hombre mayor le acaricia la cabeza y la espalda. Los hombres practican sexo sobre una toalla fina echada sobre la arena. En la siguiente escena: el hombre mayor está tumbado boca arriba. El hombre joven está sentado sobre su pene. Los dos se mueven apasionadamente. El más joven, montado suavemente sobre el hombre mayor, es el que marca el ritmo. Ambos llegan al clímax. Sus cuerpos parecen contraerse. El movimiento se detiene. Primer plano del hombre mayor: tumbado en el suelo, boca arriba, con la boca entreabierta y los ojos cerrados. El hombre joven le acaricia el pelo.

Tabla 16: cruising en las dunas 2.

En este fragmento se narra otra escena de cruising, en este caso entre Vicente y otro hombre. La AD opta por describir los rasgos físicos de los personajes a la vez que narra el encuentro sexual. Sin embargo, detectamos algunas carencias en el guion:

En primer lugar, algunos de los rasgos físicos ya han sido mencionados previamente (como el bigote de Vicente). Por otro lado, se hace un uso recurrente del lenguaje cinematográfico («en la siguiente escena», «primer plano del hombre mayor», etc.). Esta terminología rompe con la fluidez de la narración, puesto que interrumpe el relato de la escena; además, si mediante el uso de estos tecnicismos se pretende trasladar un cambio de ubicación, existen otras formulaciones que podrían integrarse en el relato para expresar esa misma información. Por consiguiente, en este caso, la construcción técnica de la secuencia no aporta información relevante para les usuaries con discapacidad visual.

En cuanto al léxico que se utiliza para describir el encuentro sexual, la AD se mantiene en un plano más bien superficial. Utiliza fórmulas genéricas como «practican sexo» o «se mueven apasionadamente», esta última repetida en dos ocasiones, las cuales resultan poco precisas para una escena tan explícita. Por otro lado, destaca la ausencia de términos que aludan a la excitación o al deseo, y describe el contacto físico de manera algo mecánica. Volviendo a las categorías que propone Sanz-Moreno (2017) para el análisis de escenas sexuales en AD, no mencionar la excitación constituye una eliminación, puesto que suprime una referencia sexual que aparece en las imágenes. Por otro lado, el conjunto de eufemismos y descripciones imprecisas atenúan las acciones sexuales de la escena.

En ese sentido, para lograr una AD equivalente al original, el guion podría utilizar lenguaje más preciso y mencionar, entre otras cosas, que están practicando sexo anal; por ejemplo, sustituyendo las frases «el hombre mayor está tumbado boca arriba. El hombre joven está sentado sobre su pene» por una enunciación más directa: «el hombre mayor está tumbado boca arriba, penetrando analmente al hombre joven».

En definitiva, el guion parece hacer un inventario de acciones, objetos y personajes en lugar de construir una narración fluida. El conjunto de eliminaciones y atenuaciones en el guion neutraliza la carga erótica, emocional y, de manera implícita, política de la escena para les usuaries con discapacidad visual.

Minuto
11:12
Contexto
Vicente intenta iniciar un encuentro sexual con hombre.

Transcripción de la AD
Pasa junto a un hombre de unos cincuenta años que está apoyado en la pared, tomando una cerveza. Se detiene junto al hombre, se miran. El hombre retira la mirada. Bebe un sorbo de un botellín de cerveza. El hombre mayor, el protagonista, acerca su mano a los genitales del otro. Este le retira la mano. El hombre mayor se marcha. En una pantalla, se reproduce una película porno.

Tabla 17: Vicente se insinúa.

Este fragmento de la AD narra el intento de Vicente de insinuarse a un hombre en un local de ocio nocturno. Se trata de una secuencia sin diálogos, donde el guion de la AD dispone de mayor espacio y libertad creativa para la construcción de la escena. Sin embargo, la narración hace una sucesión mecánica de los movimientos físicos. Esta estrategia de descripción «objetiva» prescinde de otros elementos clave para la comprensión integral de la escena: el ambiente, la tensión entre ellos, las miradas, etc. La ausencia de estos elementos compromete la «fidelidad» respecto a la secuencia que recibe el público vidente.

Un ejemplo claro de esta neutralización es la mención a la pantalla del local: la AD, al final de la secuencia, indica que se reproduce una «película porno», omitiendo que se trata, precisamente, de porno gay. Es un elemento que los espectadores videntes captan desde el primer momento y que ayuda a situar la escena, el local y la interacción.

Minuto
15:46
Contexto
Hombres teniendo sexo en los cuartos oscuros de la discoteca.
Transcripción de la AD
Varios hombres semidesnudos se besan. Vicente está solo, junto a la barra. Contempla a varios hombres semidesnudos que tiene alrededor. Estos se acarician y se besan. Algunos de los hombres visten arneses y correas de cuero. (…) Vicente cruza una zona totalmente oscura. Se adentra en uno de los reservados. Allí, varios hombres practican sexo entre ellos. Un hombre joven está apoyado en la pared, mientras otro le penetra por detrás. Vicente camina junto a ellos; pasa despacio junto a otros hombres, semidesnudos, que practican sexo en otros puntos del reservado. Vicente los contempla, una sonrisa se dibuja en su rostro.

Tabla 18: cruising en la discoteca.

Esta secuencia constituye una de las escenas sexuales más explícitas y extensas de la película. No obstante, se observan una serie de carencias en el guion de la AD que desdibujan la realidad de la escena.

Llegados a este punto del largometraje, la AD ha señalado incontables veces que los hombres «están semidesnudos». En lugar de repetir esta fórmula de manera sistemática, podría ser interesante describir esto con mayor precisión, como cuando menciona que «visten arneses y correas de cuero». La indumentaria, como el uso de elementos de la cultura *leather,* define en gran medida la estética y la funcionalidad del espacio. Este tipo de elementos cobran tanta relevancia como la desnudez, es decir, el hecho de que lleven poca ropa es tan característico como definir la ropa que llevan. Una vez más, se podría evitar la repetición y aprovechar ese espacio para describir otras cuestiones.

Por otra parte, el verbo «practican sexo» resulta poco concreto e indeterminado para una secuencia tan explícita. La AD opta por un término «paraguas» que no refleja la diversidad de las prácticas retratadas en pantalla, donde se suceden de forma simultánea felaciones, orgías, prácticas de *bondage*, etc. Asimismo, hasta el final del fragmento, el guion omite la interacción entre Vicente y los encuentros sexuales que están sucediendo y que observa a su alrededor.

En definitiva, la carga sexual de esta secuencia se narra en la AD mediante un léxico neutralizado. Sustituye la especificidad de las prácticas sexuales y la estética *fetish* del entorno por generalizaciones poco concretas. De esta manera, el guion dessexualiza el entorno, diluye el impacto de la escena y priva a la audiencia con discapacidad visual de percibir la dimensión de estos encuentros.

Minuto
17:50
Contexto
Vicente practica sexo con dos hombres en una discoteca y termina sufriendo un ictus.
Transcripción de la AD
Frente a él, dos hombres jóvenes mantienen relaciones. Uno penetra analmente al otro. Los dos hombres miran a Vicente. El que está detrás le hace un gesto con la mano para que se acerque. Vicente camina lentamente hacia ellos. Acaricia y besa apasionadamente al hombre

que está detrás, penetrando analmente al otro. Vicente se pone detrás de este. Es un hombre de unos treinta años, moreno, con barba. Vicente, desde atrás, le acaricia el pecho. Vicente se quita la camisa y abraza al hombre que tiene delante. Este, a su vez, penetra a su compañero, que está agachado frente a él. Agustín le acaricia los glúteos. Agustín trata de soltarse el cinturón, pretende bajarse los pantalones. Su rostro se desfigura, frunce el ceño. Mira a los jóvenes. Su brazo derecho tiembla, con el izquierdo se agarra la cabeza. Su mirada es borrosa. En su rostro, un gesto de dolor. Se desvanece, cae al suelo.

Tabla 19: cruising en la discoteca 2.

Este fragmento de la AD narra el encuentro sexual de Vicente con otros dos hombres, que culmina con su desvanecimiento. Se trata de una escena de gran complejidad, ya que debe entrelazar la narración de una relación sexual grupal y el ictus que sufre el protagonista.

De la misma forma que en el fragmento anterior, la AD evita cualquier referencia a la excitación o al placer; omite tanto el disfrute de Vicente como el de los otros dos participantes antes de que Vicente se sumase a ellos. Por el contrario, en el momento en que se desencadena el ictus, la descripción sí detalla el malestar físico que siente Vicente: «la mirada borrosa», «el rostro desfigurado» y «un gesto de dolor». Es decir, existe cierta reticencia a describir gestos y sensaciones relacionadas con el placer y el deseo, pero hay otras gestualidades no atravesadas por la sexualidad que se describen con precisión.

Por otro lado, en este caso la AD menciona de forma directa la penetración anal; sin embargo, persisten algunas elecciones léxicas que refuerzan la tendencia hacia la neutralización o suavización de la escena. El uso del sustantivo «compañero» para referirse al hombre que está siendo penetrado introduce una connotación de afectividad o incluso, amistad, contraria a la naturaleza de este encuentro.

Al final de la secuencia, encontramos un error de identificación grave que compromete el entendimiento de la trama: en el momento de mayor tensión de la escena, justo antes del desvanecimiento de Vicente, la AD cambia el nombre del protagonista, refiriéndose a él como «Agustín». La consistencia en la identificación de los personajes es imprescindible, ya que es el pilar fundamental para que la audiencia siga el hilo narrativo. Un error de este tipo puede provocar desorientación, ya que se podría pensar que ha aparecido un personaje nuevo o que el accidente lo ha sufrido otra persona. Este error resulta especialmente crítico si tenemos en

cuenta que el ictus es el acontecimiento que determina el resto de la película y es el nexo con la siguiente etapa de Vicente en la residencia de San Sebastián.

Así pues, la AD revela una contradicción: realiza una crónica precisa del dolor de Vicente, pero no de su placer. Además, comete un error grave en la identificación del sujeto, lo cual fractura la coherencia del guion en un punto decisivo para la trama.

Minuto
1:31:10
Contexto
Vicente y Marcos practican sexo.
Transcripción de la AD
Marco se desviste de cintura para arriba. Tiene unos marcados abdominales y pectorales. Se suelta el botón del pantalón y se baja la bragueta. Vicente, sentado en su cama, observa. Marco se quita los pantalones. Lleva un pequeño calzoncillo tipo *slip* de color gris oscuro. Se acerca a Vicente, que sigue sentado en la cama. Vicente comienza a acariciarle el pecho. Restriega con sus manos los pezones de Marco. Marco suspira. Coge cuidadosamente las manos de Vicente y las besa con dulzura. Vicente, con las dos manos, comienza a bajarle el pequeño *slip*. Marco termina de quitárselo, mientras Vicente sigue acariciándolo. Marco se queda completamente desnudo, de pie, de espaldas a cámara. Vicente, aún sentado en la cama, y Marco se abrazan. Marco echa a Vicente en la cama y se tumba junto a él. Vicente aún está completamente vestido. Vicente está en la cama tumbado hacia arriba, Marco parcialmente echado sobre él. Marco le desabrocha los botones de la camisa. Se abrazan. Marco le acaricia los genitales. Marco le suelta el cinturón del pantalón. Mete su mano bajo el pantalón y sigue acariciando a Vicente. Marco besa a Vicente en el cuello. Este le acaricia la espalda.

Tabla 20: Vicente y Marcos practican sexo.

En este fragmento de la AD narra el encuentro sexual entre Vicente y Marco. Una vez más, la AD enumera cada movimiento y acción que llevan a cabo los protagonistas de manera mecánica, pero no hace una interpretación de la escena. En ese sentido, no menciona la excitación, la complicidad o la pasión de los protagonistas del encuentro sexual.

Por otro lado, vuelven a aparecer fórmulas técnicas propias del lenguaje cinematográfico («de espaldas a la cámara»). Como se ha señalado a lo largo de todo el análisis, estas expresiones,

además de ser innecesarias y ocupar espacio en el guion de la AD, rompen la fluidez de la narración. Este problema se ve agravado por la continua repetición de los nombres propios de los sujetos, lo cual entorpece el ritmo del guion, compuesto por frases breves y yuxtapuestas.

Por otra parte, el uso del verbo «acariciar» contribuye a la atenuación de las escenas sexuales. Hay caricias en el encuentro sexual y, efectivamente, en la imagen se observa cómo Vicente acaricia la espalda y los pectorales de Marco. Sin embargo, en el caso de los genitales, «acariciar» podría no ser el verbo más acertado. En este caso, el guion podría optar por verbos con connotaciones más explícitas como, por ejemplo, «tocar».

En conclusión, el análisis de las secuencias eróticas y el deseo disidente revela una evidente reticencia en la AD a utilizar léxico explícito para trasladar el placer, la excitación y las prácticas sexuales entre hombres. Esta supresión del placer y el sexo homosexual se materializa a través del uso recurrente de eufemismos y fórmulas genéricas que descontextualizan y atenúan la carga sexual de las escenas. Se activan mecanismos de censura para evitar las descripciones directas y el guion termina por neutralizar el impacto de la obra, reproduciendo los sesgos heteronormativos que la propia película pone en cuestión.

Contextos con implicaciones *queer*:

En este último apartado del análisis, les prestaremos atención a una serie de espacios y contextos de la película con implicaciones *queer*. En concreto, analizaremos las representaciones de los espacios de ocio, la escenificación el desfile del Orgullo LGTBIQ+ y la aparición de aplicaciones de citas. Estos espacios resultan de gran interés, puesto que en estas secuencias conocemos cómo los personajes *queer* de la película habitan y construyen su identidad y cómo articulan sus relaciones sexoafectivas.

Minuto
05:08
Contexto
La zona nudista y gay de la playa de Maspalomas.
Transcripción de la AD
En pantalla la arena, el hombre caminando y el cielo. Poco a poco, el mar se va abriendo en la pantalla. Las dunas solitarias se tornan ahora en una animada playa. En pantalla un chiringuito, infinidad de sombrillas, y varias banderas con los colores del arcoíris. El hombre mayor se acerca al chiringuito. La mayor parte de los bañistas están desnudos. El hombre

mayor en primer plano camina entre la gente. La cámara le sigue. Varios hombres de todas las edades disfrutan de sus consumiciones junto al chiringuito. El hombre mayor, de espaldas en pantalla, sigue caminando ajeno a todo. Llega hasta una zona más tranquila, es una zona de tumbonas y sombrillas amarillas. Está repleta de gente. Multitud de hombres, maduros en su mayoría, disfrutan del sol.

Tabla 21: playa de Maspalomas.

En este fragmento, la AD narra la llegada de Vicente a la zona nudista y gay de la playa de Maspalomas. La descripción cumple con la función de situar el cambio de escenario, pero emplea una terminología que prioriza la descripción genérica del espacio sobre la identidad del mismo. Define el espacio como «una animada playa» y describe el volumen de gente que la ocupa; sin embargo, la audiencia vidente no solo percibe esta actividad, sino la apropiación del espacio por parte de los hombres gais. Esta zona de la playa representa un entorno de libertad y ocio para Vicente.

La selección de los elementos visuales refuerza esta sensación de narración genérica. Se mencionan las «banderas con los colores del arcoíris» como un detalle del paisaje, a pesar de su presencia constante desde el primer plano general; más tarde, vemos más banderas de cerca, por ejemplo, colgadas en el chiringuito. Resulta interesante que la AD opte por no identificarlas explícitamente como «banderas LGBTIQ+». Sea cual sea el motivo de esta decisión, la descripción encaja con el tono general del guion: es poco explícita y evita utilizar terminología con carga política, aunque la omisión de dicha terminología constituya en sí misma una decisión y un posicionamiento político (Bardini, 2022).

Asimismo, la AD se centra en la infraestructura del lugar, como «el chiringuito» y «las sombrillas», elementos necesarios para la ambientación del espacio; pero como se ha comentado en el apartado de descripciones de personajes, se posterga la mención de la diversidad de cuerpos y el nudismo.

Por último, se observa de nuevo un uso frecuente de tecnicismos cinematográficos («de espaldas en pantalla», «en primer plano») que consumen un tiempo que podría utilizarse para describir la simbología del entorno o la actitud de los hombres que lo habitan.

Por lo tanto, la AD de esta secuencia parece optar por una objetividad que, en ocasiones, roza la descontextualización. La falta de precisión léxica y la reticencia a nombrar algunos códigos con carga identitaria del colectivo LGTBIQ+ terminan por ofrecer una descripción algo aséptica en comparación con las imágenes.

Minuto
08:38
Contexto
Vicente utiliza aplicación de citas Kinkr por primera vez.
Transcripción de la AD
El hombre mayor selecciona una foto suya en el móvil. Le pasa el móvil a Ramón. (…) Ramón le devuelve el móvil al hombre mayor. El hombre mayor manipula su móvil. En pantalla, una página de contactos de hombres. (…) En la pantalla del móvil, fotos de otros hombres. El hombre mayor navega entre ellas.

Tabla 22: Kinkr 1.

En esta secuencia, Vicente utiliza por primera vez la aplicación de citas «Kinkr» que, a su vez, simula la aplicación Grindr. A continuación, se analizará cómo describe la AD la interfaz de la aplicación y los perfiles que aparecen en ella, y se indagará en las connotaciones que tiene la aplicación Grindr en la comunidad gay:

En primer lugar, la AD denomina la aplicación como «una página de contactos con hombres». Sin embargo, es probable que el nombre Kinkr esté escogido para que les espectadores relacionen la aplicación con Grindr, pero también por las connotaciones de la palabra *kink*[2], por lo que sería conveniente mantener el nombre propio en el guion de la AD. Por otro lado, no se trata de una página de contactos: es una aplicación de citas orientada a encuentros sexuales entre hombres. Esta falta de precisión altera el sentido de esta escena, puesto que Vicente no navega por una página cualquiera, ni siquiera por una aplicación de citas «convencional», ya que Grindr tiene connotaciones diferentes en comparación con otras aplicaciones de citas como Tinder.

[2] En inglés: preferencias o comportamientos sexuales extraños o poco convencionales https://www.wordreference.com/definition/kink

Grindr es una aplicación geolocalizada, de uso exclusivo para hombres que tienen sexo con hombres, y se caracteriza por la inmediatez y el alto grado de anonimato de los encuentros. Como señala Antonio Caballero Gálvez (2021), el propio nombre de la aplicación se utiliza en el argot urbano para referirse a dos personas que se frotan los genitales entre sí (Urban Dictionary, ed. 2015). Además, su logotipo es una máscara, que se puede entender en términos de anonimato, o se podría relacionar con látigos, cadenas y otras prácticas de BDSM (Caballero Gálvez, 2021).

En cuanto a las interacciones dentro de la aplicación, la aplicación se distingue de Tinder al suprimir el requisito del consentimiento mutuo (el famoso *match*): los usuarios pueden iniciar una conversación sin necesidad de tener interés recíproco previo. Además, en Grindr se puede editar el tipo de hombres que aparece en la cuadrícula utilizando filtros muy específicos, denominados «My Grindr Tribes»: *bear, clean-cut, daddy, geek, jock, leather, otter, poz, trans, twink* (Grindr 2015, en Caballero Gálvez, 2021).

Lamentablemente, las connotaciones inherentes a la aplicación no se trasladan en la AD, la cual omite otros elementos visuales con carga semántica. En primer lugar, el guion menciona que «navega entre las fotos de otros hombres», pero no especifica qué tipo de imágenes son. A diferencia de los *selfies* o los retratos, comunes en Tinder, aquí abundan las fotos de perfil con el torso desnudo o vistiendo arneses de cuero, como es el caso del perfil en el que Vicente hace clic:

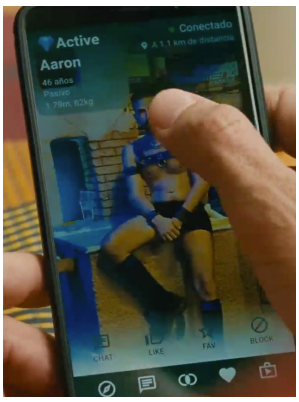

Imagen 22: Kinkr1.

Por otro lado, probablemente debido a las limitaciones de espacio y tiempo, la AD prescinde de otros datos que aparecen en pantalla: «46 años, pasivo, 1,79m, 82kg». Tampoco menciona

ninguno de los nombres de usuario que aparecen en la cuadrícula: *versátil, atractivo, gym, BigBen, be my guest, daddy, aveces sexo, ¿Te pajeo?, Manger Penis,* etc.

En este caso, podría buscarse una solución más precisa y, a su vez, más explícita para la AD de estas escenas. Una opción podría ser sustituir el término «página de contactos» por la alusión directa a Grindr o, en su defecto, explicitar que la interfaz de Kinkr es una réplica de dicha aplicación. Dado que Grindr es una aplicación referente y reconocida popularmente, su mención directa funciona como un atajo para el público invidente o con baja visión, puesto que recupera al instante todas las connotaciones y códigos que aparecen en pantalla. Desde esta perspectiva, la compensación o el secuestro del texto original (mediante la explicitación de información que la audiencia vidente no recibe de forma directa) es una intervención política consciente frente a la neutralización sistemática de lo *queer* en la AD convencional. Teniendo en cuenta que el guion analizado tiende a neutralizar sistemáticamente tanto las descripciones de los cuerpos como las escenas sexuales entre hombres, la amplificación de la información mediante la inclusión de este referente podría servir para equilibrar la balanza de alguna manera.

Minuto
36:45
Contexto
Vicente utiliza la aplicación Kinkr en la residencia.
Transcripción de la AD
En la cama, tumbado, se cubre totalmente con la sábana y, bajo la misma, vuelve a conectar el móvil. En la pantalla del móvil, una aplicación de citas, Kinkr. Vicente, pensativo, con los ojos abiertos, pulsa sobre la aplicación. Pulsa sobre su perfil. Baja hasta la parte inferior de la pantalla. Pulsa sobre el botón rojo, "eliminar datos". Sigue mirando la pantalla. Navega entre diferentes perfiles. Pulsa sobre la foto de un hombre de unos treinta años. Viste un bañador amarillo. Vicente comienza a chatear con él. Escribe: "hola". (…) El chico responde: "¿foto?" Vicente recibe un nuevo mensaje. Ha recibido un mensaje de Iñaki. Pulsa sobre el mensaje. Aparece el perfil de Iñaki con su foto. Vicente sonríe. Es Iñaki, su auxiliar. Vicente hace zum sobre la foto. Iñaki viste un jersey granate. Vicente navega por las fotos del perfil de Iñaki.

Vicente, pensativo, le escribe un mensaje a Iñaki "*kaixo!*". Iñaki está escribiendo, "*euskalduna*?". Vicente, pensativo, responde "no". Iñaki, escribiendo, "¿cuántos años tienes?". Vicente, pensativo, mira a un lado y al otro. Escribe: "48". Iñaki, escribiendo: "me gustan mayores jeje…". Iñaki, escribiendo: "¿foto tienes?". Vicente, pensativo. Iñaki, escribiendo: "¡Pero que soy muy discreto!". Iñaki envía una foto de él con el torso desnudo. Vicente se pone nervioso, se le cae el móvil. Sigue conectado en el suelo. Entre las fotos de Iñaki, una con el pene erecto.

Tabla 23: Kinkr 2.

En este fragmento, de la misma manera que en el anterior, Vicente utiliza la aplicación Kinkr, esta vez a escondidas, en la residencia. Observamos algunas imprecisiones en el guion de la AD que alteran el significado de la escena:

En primer lugar, la referencia a la aplicación cambia respecto al fragmento anterior. En este caso, se refiere a ella como «una aplicación de citas, Kinkr» (en el fragmento previo era «una página de contactos»). Este cambio descontextualiza el uso de la aplicación, ya que se podría entender que se trata de páginas diferentes. Por otro lado, la AD no menciona las fotos de la cuadrícula, en las cuales aparecen torsos desnudos, pies y zonas genitales en primer plano. Asimismo, tampoco hace referencia a los nombres de usuarios, los cuales aportan información clara sobre las dinámicas y los roles que se desarrollan en esta aplicación: *ahora?, papito, activo, pasivo51, buen rabo, musculado, culo rico, voyeur, alguien?, quedamos?* etc. En ese sentido, no menciona que el primer chico con el que chatea Vicente utiliza el nombre «Musculado».



Imagen 23: Kinkr 2

Desde una perspectiva más técnica, detectamos algunas redundancias y repeticiones que no ayudan al desarrollo de la narración: se repite el nombre de Vicente de manera reiterada, en momentos en los cuales no es necesario explicitar de nuevo el sujeto de las frases. Además, encontramos ciertas fórmulas fijas como «Vicente, pensativo» (hasta cuatro veces), «nuevo mensaje» (dos veces) o «escribiendo» (tres veces). La AD describe de forma literal que el protagonista está intercambiando mensajes con otros hombres, pero se trata de acciones que la audiencia no vidente puede deducir con facilidad a través del contexto previo. Una vez más, estas repeticiones ocupan espacio que, en este caso, podría haberse utilizado o bien para describir con mayor precisión la interfaz de la aplicación, o bien para describir mejor la atmósfera de la escena. En ese sentido, en la imagen vemos como Vicente se esconde debajo de la sábana; es un momento tenso para él. Sin embargo, la AD no hace ninguna alusión a la tensión o al comportamiento de Vicente. Se trata de matices que aportan un contexto necesario: el personaje tiene la sensación de estar haciendo algo que no debería estar haciendo y no quiere que su compañero de habitación lo descubra. Esta falta de precisión también se extiende a la descripción de las fotos que comparte con Iñaki; el guion señala que Iñaki le manda «una foto con el torso desnudo», pero las fotos poseen una carga explícitamente sexual, ya que el personaje no solo aparece sin camiseta, sino que tiene la mano colocada de forma sugerente en la zona genital.



Imagen 24: Kinkr 4.



Imagen 25: Kinkr 5.

En conjunto, creemos que el guion de la AD no logra trasladar la escena con total precisión. Siguiendo la clasificación propuesta por Sanz-Moreno (2017), observamos una serie de eliminaciones, como las fotos y los nombres de usuario de la aplicación, y atenuaciones, como la connotación sexual de las fotos que envía Iñaki, que suavizan y distorsionan el sentido de la escena en comparación con las imágenes originales.

Minuto
14:00
Contexto
Winter Pride 2018 en Maspalomas
Transcripción de la AD
Es de día, una multitud se congrega en la calle. Celebran una fiesta. En su mayoría son hombres. Van maquillados y disfrazados, con vestidos de vivos colores. Entre la multitud, circulan algunos autobuses. Son descapotables, llevan equipos de música y la gente baila sobre ellos. Vicente y Ramón brindan y bailan en la terraza de su apartamento. Desde allí, y con algunos amigos, contemplan la multitud en la calle. Siguiente escena: Vicente y Ramón en la calle, bailan entre la multitud. Hay banderas y abanicos con los colores del arcoíris por todas partes.

Tabla 24: Winter Pride 2018.

En esta secuencia, se muestran secuencias del desfile del Orgullo de Invierno 2018 en Maspalomas (*Winter Pride 2018).* Sin embargo, la AD parece decantarse por omitir el componente reivindicativo del evento, ya que lo califica de «fiesta». Al eludir términos con carga política como «manifestación», «desfile» u «Orgullo», el guion prescinde de una gran parte del contexto; incluso si se prioriza mencionar ambiente lúdico de la escena, el guion tampoco explicita qué se está celebrando exactamente, un dato que la audiencia vidente deduce al instante a través de la iconografía de la secuencia:



Imagen 26: Winter Pride 1.



Imagen 27: Winter pride 2.

Por otro lado, secuencias como esta requieren por parte de la AD un uso del lenguaje más alejado del binarismo de género. En el contexto de una manifestación del Orgullo LGTBIQ+, afirmaciones como «en su mayoría son hombres» pueden resultar reduccionistas y apenas aportan valor narrativo, en un desfile donde se visibilizan expresiones de género disidentes. En su lugar, una solución sencilla podría ser optar por fórmulas neutras, como «personas».

Asimismo, el adjetivo «disfrazados» resulta problemático y desafortunado en este contexto. En el marco del Orgullo, los vestidos de colores, el maquillaje, las pelucas o las plumas rara vez se utilizan como un disfraz; a menudo forman parte de la libre expresión de género, de la performatividad y la estética *drag*. Una descripción alternativa, más acorde con el lenguaje no binario, podría haber sido: «van maquillades y lucen vestidos, pelucas y plumas de vivos colores».



Imagen 28: Winter Pride 3.

Finalmente, cabe señalar que la AD no menciona las banderas LGTBIQ+ hasta el final de la secuencia, y se refiere a ellas como «banderas con los colores del arcoíris». En este caso, en el contexto de una manifestación, sería pertinente referirse a las banderas como «banderas LGTBIQ+». Las banderas y los abanicos son uno de los elementos que dotan de sentido a la escena, y les espectadores videntes, desde el primer momento, identifican de qué desfile se trata. En esta misma línea, también se omite la pulsera de Vicente, con los colores de la bandera, así como la bandera que su amigo lleva anudada al cuello; elementos que simbolizan la pertenencia de Vicente en el ambiente, pero también su apoyo a la causa.

En conclusión, la descripción de estos fragmentos sigue la misma línea de omisión y atenuación que se ha observado en los apartados anteriores. La AD no logra trasladar el espacio de resistencia que representa la playa de Maspalomas; elude las connotaciones de la aplicación Kinkr y despolitiza el desfile del Orgullo LGTBIQ+.

CONCLUSIONES

A la luz de los objetivos planteados al inicio de este estudio, los resultados obtenidos permiten dar respuesta a la pregunta de investigación central y constatar que la AD, lejos de ser un ejercicio neutral, constituye un acto ideológico en el que las decisiones léxicas y estilísticas

condicionan, limitan y transforman la representación de las identidades y deseos disidentes. Desde la perspectiva de las teorías *queer* y feministas, la traducción no puede entenderse como una transferencia objetiva de significados, sino como una práctica que participa activamente en la construcción de discursos. En este sentido, el análisis de la AD de *Maspalomas* (2025) muestra cómo la búsqueda de una supuesta objetividad, arraigada en las guías de estilo, activa ciertos mecanismos de asimilación y censura que neutralizan la visibilidad de aquellas corporalidades, prácticas e identidades que desafían la heteronormatividad.

En primer lugar, la investigación revela una asimetría en el guion de la AD a la hora de describir los cuerpos normativos frente a los no normativos. Esta divergencia de criterios se manifiesta a través de un uso sistemático de omisiones y atenuaciones en las descripciones físicas de aquellos personajes de edad avanzada o que se alejan de los cánones hegemónicos. De este modo, el guion borra los rastros de la diversidad corporal presentes de forma explícita en las imágenes, puesto que los cuerpos jóvenes y normativos se detallan en el guion mientras que la vejez y las corporalidades no normativas quedan silenciadas.

Esta tendencia a la atenuación también se observa de forma notable en las descripciones de las escenas sexuales entre hombres. El análisis del corpus muestra la activación de mecanismos de censura que rehúyen la explicitación de las prácticas sexuales; destaca el empleo de fórmulas repetitivas y edulcoradas (como el uso reiterado del verbo «acariciar» o la recurrencia a expresiones poco concretas como «moverse apasionadamente») que, a menudo, evitan nombrar las prácticas específicas que se muestran en las imágenes. Asimismo, se omiten la excitación y deseo que manifiestan los personajes en estas secuencias. De este modo, la AD rebaja la carga sexual de las imágenes y asimila las prácticas que se alejan del estándar heteronormativo (orgías, sexo intergeneracional, cuero, Grindr…). Una vez más, estas estrategias no constituyen elecciones estilísticas, sino mecanismos de autocensura, tal y como describe Sanz-Moreno (2017).

Además, se identifican deficiencias en la descripción de secuencias como la manifestación del Orgullo LGTBIQ+ o la actuación de la artista *drag* en Maspalomas. En este último caso, la falta de descripción de los movimientos de la intérprete y la ausencia de la alusión directa al *lip sync* conllevan que en la AD no se traslade la dimensión de la puesta en escena. Si bien algunas de las omisiones destacadas pueden responder a limitaciones de tiempo y espacio propias del formato, las atenuaciones recurrentes a lo largo de todo el largometraje confirman

una tendencia sistemática a la neutralización que invisibiliza la carga simbólica y política de las imágenes originales.

Así pues, se concluye que la persecución de una supuesta neutralidad compromete y despolitiza la esencia de la obra audiovisual original, al no trasladar elementos fundamentales para la comprensión de la película y a la realidad que relata. Solo a través de una AD con conciencia de género que reconozca su posicionamiento político se puede garantizar una accesibilidad que permita un acceso pleno a las obras audiovisuales, pero también que sea responsable con las realidades *queer*.

No obstante, las limitaciones y los hallazgos de este estudio abren posibles vías de investigación futuras. En primer lugar, sería necesario ampliar el corpus para contrastar los resultados con otros guiones de AD, dado que en este se constatan errores que parecen vulnerar incluso los criterios básicos de corrección establecidos por la norma UNE 153020. Además, resulta imprescindible impulsar nuevos estudios de recepción que involucren de forma activa y directa a las personas con discapacidad visual, lo cual permitiría contrastar estas hipótesis y teorías con sus necesidades específicas. Por otro lado, en un futuro, sería interesante poder trabajar en el análisis contrastivo interlingüístico de la AD. El carácter bilingüe de la obra estudiada (donde coexisten el castellano y el euskera) plantea un reto traductológico: examinar cómo se gestiona la AD en producciones donde conviven varias lenguas. Un estudio comparativo entre la versión en castellano y la versión en euskera abriría un nuevo marco de estrategias de traducción feministas y *queer*, puesto que el euskera carece de género gramatical, lo cual plantea posibilidades y retos diferentes para la traducción con conciencia de género.

Por último, resultaría de gran relevancia conocer las condiciones laborales y los tiempos de ejecución de los que disponen les profesionales de accesibilidad en las plataformas de *streaming* como Filmin, puesto que intuimos que la precarización del sector incide de manera directa en la calidad del producto final; una realidad material que resulta indisociable de los debates teóricos y prácticos aquí expuestos.

DECLARACIÓN DE USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Durante la elaboración de este trabajo se han utilizado herramientas de inteligencia artificial generativa, como Gemini 2.5 Pro y Language Tool para tareas de revisión lingüística y estructuración de contenidos. La autora ha revisado críticamente todas las aportaciones generadas por estas herramientas y asume la responsabilidad íntegra del contenido final del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA:

- AENOR. (2005). UNE 153020 *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías.* Asociación Española de Normalización y Certificación. https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/norma/?c=N0032787
- Arregi, A., y Goenaga, J. M. (2025). *Maspalomas.* BTEAM Pictures.
- Arrojo, R. (1994). Fidelity and Gendered Translation. https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1994-v7-n2-ttr1481/037184ar/
- Baltasar, E. (2018). *Permagel*. Club Editor
- Bardini, F. (2022). Audiodescripción, subjetividad y experiencia fílmica. In *Quaderns del CAC* (Vol. 48).
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1990). *Translation, history and culture*. Pinter Publishers.
- Benioff, D., & Weiss, D. B. (2011–2019). *Juego de tronos* [Serie de TV]. Home Box Office (HBO).
- BTEAM Pictures (s. f.) *Maspalomas.* https://bteampictures.es/maspalomas/
- Caballero Gálvez, A. A. (2021). Masculinidades virtuales. Un estudio comparado del cuerpo gay a través de Grindr y Tinder. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, *1*(1). https://doi.org/10.5209/eslg.75394
- Castro, O. (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, *14*, 285-301. https://ddd.uab.cat/record/77552
- Castro, O., & Ergun, E. (2018). Translation and Feminism. In *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. https://doi.org/10.4324/9781315621289-9
- Castro, O., y Spoturno, M. L. (2020). Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, 13(1), 11-44.

- Clark, C. (1969). Television and social controls: Some observation on the portrayal of ethnic minorities. En Iturregui Gallardo, G. (2025). Putting queerness into words: The audio description of Sex Education. *Cadernos de Tradução*, *45*(2). https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106841
- Club Once (2022). *Valoraciones de accesibilidad de aplicaciones para móviles: Filmin.* https://club.once.es/afiliados/servicios/autonomia-personal-y-tecnologia/tiflotecnologia/valoraciones-de-accesibilidad-de-aplicaciones-para-moviles/filmin-1
- Creació Positiva (2019). *Lesbofòbia. Un documental i deu respostes* [Documental]. https://vimeo.com/337230341
- Cutillas, P. M., & Caro, M. R. (2025). Putting violence against women into words: May ideology have an effect in audio description? *Cadernos de Traducao*, *45*(Special Issue 2). https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106821
- Démont, M. (2018). On three modes of translating queer literary texts. En James Baer & Klaus Kaindl (Eds.) (2018). *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism.* Routledge.
- *Filmin: El caso de éxito de la plataforma de cine que plantó cara a los gigantes del streaming.* Emprendedores. https://emprendedores.es/casos-de-exito/filmin/
- Fitzgerald, M. R. (2010). Evolutionary Stages of Minorities in the Mass Media: An Application of Clark's Model to American Indian Television Representations. En Iturregui Gallardo, G. (2025). Putting queerness into words: The audio description of Sex Education. *Cadernos de Tradução*, *45*(2). https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106841
- Freire, C. (2010): «Traducir a Paul Auster. Sobre o traslado invisible de palabras». *Faro da Cultura*, 317, 28 de enero de 2010.
- Forsdick, C. (2015). Translation in the Caribbean, the Caribbean in translation. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism, 19*(3), 147-174. https://doi.org/10.1215/079905373341741
- Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio Description: A Practical Guide.* London: Routledge.
- Godard, B. (1989). Theorizing Feminist Discourse / Translation. *Tessera*. https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583
- Grau-Perejoan, M., & Collins-Klobah, L. (2020). Prácticas feministas y postcoloniales en la traducción colaborativa de poetas mujeres del Caribe insular

anglófono e hispanohablante. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, *13*(2). https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a11

- Iturregui-Gallardo, G. (2023). Permagel/Permafrost: Lesbian Desire and its Translation. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, 16 (1),* 166-181. https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n1a10
- Iturregui-Gallardo, G., & Hermosa Ramírez, I. (2023). *Applying feminist translation strategies in audio description On the negotiation of visual representations of non-normativity*.
- Iturregui-Gallardo, G. (2025). Putting queerness into words: The audio description of Sex Education. *Cadernos de Traducao*, *45*(Special Issue 2). https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106841
- Jagose, A. (1996). Queer Theory: An Introduction. New York: New York
- Lobtinière-Harwood, Susanne (1995). *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au fémenin. The Bilingual Body. Translation as a rewriting in the feminine.* Women's Press. Les éditions de remue-ménage.
- Moliner, M. (2008). Diccionario de uso del español. Edición Abreviada. Madrid: Gredos.
- Nida, E. A. (2021). Toward a Science of Translating. In *Toward a Science of Translating*. https://doi.org/10.1163/9789004495746
- Nunn, L. (2019 - 2023). *Sex Education* [Serie de TV]. Eleven Film; Netflix.
- University Press. En Santaemilia, J (2018). Sexuality and translation as intimate partners? Toward a queer turn in rewriting identities and desires. En James Baer & Klaus Kaindl (Eds.) (2018). *Queering Translation, translating the queer. Theory, practice, activism*. Routledge.
- Raley, A. B., & Lucas, J. L. (2006). Stereotype or Success? Prime-Time Television's Portrayals of Gay Male, Lesbian, and Bisexual Characters. *Journal of Homosexuality,* 51(2), 19-38. https://doi.org/10.1300/J082v51n02_02
- Ramos Caro, M. (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción.* Tesis doctoral, Universidad de Murcia. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=96853
- Reviers, N. & Vercauteren, G. (2013). *The Basics of Audio Description: An Introductory Workshop*. Berlin. En Vercauteren, G. (2016). A Translational and Narratological Approach to Audio Describing Narrative Characters. *TTR*, *27*(2). https://doi.org/10.7202/1037746ar

- Rojo López, A. M., Ramos Caro, M., & Espín López, L. (2021). Audio Described vs. Audiovisual Porn: Cortisol, Heart Rate and Engagement in Visually Impaired vs. Sighted Participants. *Frontiers in Psychology*, *12*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.661452
- Reimóndez, M. (2013). Itsasargiak iluntasunean: itzulpen ikasketak eta teoría feministak. *Senez,* (44). https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez/20131028/15reimondez?set_language=eu
- Rodríguez, A. (2023). *Boca abierta: la práctica artística del Lip Sync como archivo vivo. Travestis, historia y los saberes otros.* Desiderata editorial. http://hdl.handle.net/20.500.14352/122580
- Rojas Herra, L. A. (2016). Cruising: la apropiación fortuita del espacio público para mantener relaciones sexuales esporádicas entre hombres. *Revista Rupturas*. https://doi.org/10.22458/rr.v6i2.1495
- Romero, L., & de Laurentiis, A. (2016). Aspectos ideológicos en la traducción para el doblaje de Física O Química. *Monografias de Traduccion e Interpretacion (MonTI)*, *2016*(Specialissue3). https://doi.org/10.6035/MonTI.2016.ne3.6
- Romero-Fresco, P., & Chaume, F. (2022). Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility. *The Journal of Specialised Translation*, (38), 75–101. https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2022.084
- Sanz-Moreno, R. (2016). Audio describing sex: Is there a way to do it? Inédita comunicación en Taboo Conference, Barcelona, septiembre de 2016.
- Sanz-Moreno, R. (2017). La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado. *Parallèles*, *29*(2).
- Santaemilia, J (2018). Sexuality and translation as intimate partners? Toward a queer turn in rewriting identities and desires. En James Baer & Klaus Kaindl (Eds.) (2018). *Queering Translation, translating the queer. Theory, practice, activism*. Routledge.
- Scandura, G. L. (2004). Sex, lies and TV: Censorship and subtitling. Meta, 49(1), 125-134.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond* (1ª ed.) [Libro]. J. Benjamins Pub.
- Venuti, L (1995). *The Translator's Invisibility: a history of translation.* Routledge.
- Von Flotow, L (1991), "Feminist Translation: Context, Practices and Theories", TTR (Traduction, Terminologie, Redaction), 4:2: 69-84.